



TEATRO  
NACIONAL  
S. JOAO

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOAO

TEATRO SÃO JOÃO  
20 ABR—7 MAI 2023

ESTREIA

# Longa Jornada Para a Noite de Eugene O'Neill

versão cênica e encenação

Ricardo  
Pais

dur. aprox. 3:00  
com intervalo

M/14 anos

Espectáculo legendado  
em inglês.

Conversa com o Rui  
23 Abr

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

tradução  
**Luísa Costa Gomes**

cenografia  
**Pedro Tudela**

música  
**Ricardo Pinto**

desenho de som  
e sonoplastia  
**Joel Azevedo**

desenho de luz  
**Filipe Pinheiro**

figurinos  
**Bernardo Monteiro**

assistência de encenação  
**David Salvado**

interpretação  
**Emília Silvestre**

*Mary Tyrone*  
**João Reis**

*James Tyrone*

**Pedro Almendra**

*James Tyrone Jr.*

**Simão do Vale Africano**

*Edmund Tyrone*

**Joana Africano**

*Cathleen*

coprodução  
**Ensemble – Sociedade de  
Actores, Teatro Nacional  
São João**







## Bem-vindos ao nevoeiro!

ENSEMBLE – SOCIEDADE DE ACTORES

Quando, há pouco mais de um ano, convidámos o Ricardo Pais para voltar a encenar um espectáculo no Ensemble e lhe perguntámos que peça gostaria de fazer connosco, não imaginávamos que o convite fizesse ressurgir um velho desejo seu, sempre adiado, desde 2007: a *Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O’Neill. Ficámos, naturalmente, entusiasmados pelo desafio de acabarmos com o “enguiço” e de conseguirmos trazer ao palco essa extraordinária peça de *antigas penas, escrita a lágrimas e sangue*.\*

Premiada com o Pulitzer quando foi publicada, permaneceu uma das peças mais admiradas do século xx. Talvez por ser tão perturbadoramente humana! Talvez porque muitas famílias, em algum momento das suas vidas, se podem rever em pelo menos um ou outro dos diálogos dos quatro Tyrones, permanentemente presos a um passado que não podem esquecer nem ignorar, mas, ainda assim, não conseguem deixar de se amar, apesar de tudo! Talvez por isso seja tão comovente ouvir Edmund, o filho mais novo, recordar uma inquietante frase de Nietzsche: “Deus morreu: morreu da sua piedade pelo Homem!”

Esta é uma peça dura, sim. Requer o apoio, a cumplicidade e o talento de velhos e novos colegas e amigos, que admiramos muitíssimo: o inigualável Ricardo Pais, com quem já tardava o reencontro; a Luísa, o Pedro, o Ricardo e o Bernardo, o Filipe, o Joel e o David; um elenco de actores maravilhosos, o João, o Pedro, o Simão e a Joana; e, claro, a mão amiga e absolutamente fundamental do Teatro Nacional São João e de toda a sua equipa, companheiros fiéis e verdadeiros na longa e bela jornada que vimos percorrendo juntos há 25 anos! A todos, a nossa profunda e sincera gratidão!

O espectáculo aí está, sejam bem-vindos ao nevoeiro!

---

\* Eugene O’Neill.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*



# Autobiografia reconstrutiva

LUÍSA COSTA GOMES

Datam de 1920 as primeiras notas para o que viria a ser, vinte anos depois, o longo texto de *Long Day's Journey into Night*. O'Neill escreveu o argumento, o cenário, desenhou as personagens e trabalhou na peça durante dois anos, com períodos de pausa. Sendo "autobiográfica", consta que a escrita exigiu dele tormentosos golpes de mecânica interna, e os vários esboços mostram que se foi dirigindo para uma versão cada vez mais autocentrada do "drama familiar", ancorada naquela *self-defeating self-obsession* que julgava ter em comum com o modernismo supernaturalista de Strindberg. Sendo, nas primeiras versões, passada em 1907, O'Neill acabou por situar a acção em 1912, o ano em que esteve (ao que parece não muito gravemente) tuberculoso. Foi também o ano em que fez uma tentativa de suicídio no Jimmie The Priest, a hospedaria em que viveu em Nova Iorque, o ano em que consumou o primeiro divórcio e abandonou o primeiro filho, e em que escreveu, no sanatório, as primeiras peças em um acto. Ou seja, é o famigerado *turning point* das narrativas biográficas realistas, o tempo em que o dramaturgo começou a ser quem depois veio a ser. Nas hagiografias medievais representava o capítulo da conversão. E a peça dos seus "demónios familiares", escrita "a sangue e lágrimas", revela o exímio dramaturgo em que O'Neill se transformou ao longo de uma carreira assente, em mais do que um sentido, na vivência do psicodrama familiar.

Na realidade, os filhos do actor James O'Neill (1847-1920) e de Ella O'Neill (1857-1922) são James, Edmund (que morre de varíola com um ano e meio, infectado pelo irmão mais velho) e Eugene, que nasce para "substituir" o bebé morto. Na peça, é Eugene o bebé morto, e a personagem Edmund carrega agora a história do verdadeiro Eugene, a sua culpabilidade pela doença da mãe, as suas aventuras, a sua pulsão poética, a sua cultura literária, as suas viagens, a sua tentativa de suicídio, a sua tuberculose. Por seu lado, o pai não seria tão egoísta, nem tão avarento como o filho o pinta. Comprara os direitos de um sucesso de bilheteira, *O Conde de Monte Cristo*, que representou durante trinta anos. Subira a pulso e sorte, filho de emigrantes irlandeses muito pobres, e tivera uma infância mais que dickensiana. Já homem de sucesso, gostava de presentear a mulher com alguns luxos e pagou caro a educação académica dos filhos, que a desprezaram. A rivalidade de Eugene com o pai agravou-se pela dependência familiar, e era comum ouvi-lo dizer que James O'Neill havia de ficar conhecido na História como o pai de Eugene O'Neill. Mais importante, nesta forma de "autobiografia criativa", é a transformação da mãe numa morfinómana inveterada e sem saída. De facto, Ella O'Neill sobreviveu com muita dificuldade à morte do bebé e não queria mais filhos, tendo acabado por se viciar em morfina – o único opiáceo disponível nas farmácias e que era usado para tudo – a seguir ao parto extremamente difícil de Eugene. Durou vinte e seis anos a dependência. Mas Ella conseguiu libertar-se, vindo a morrer pouco tempo depois de um tumor cerebral. Para O'Neill, no entanto, o mal estava mais que feito e a recuperação da mãe não o libertava da culpabilidade do seu nascimento. O que omite também na peça é o alívio que lhe deu o facto de saber, aos catorze anos, que a mãe não era louca, como ele temia, mas morfinómana. Vivera anos preocupado com a possibilidade de uma doença mental hereditária... O dramaturgo, e é este o privilégio do dramaturgo, é o único que aparece higienizado no texto. Edmund é a vítima, o inocente sacrificado ao egoísmo da mãe, à avareza do pai, à inveja do irmão. Ele é a pilha que atrai as energias venenosas da família, aquele que "somatiza" a disfunção. Não se menciona (nem tem de se mencionar) que na altura já O'Neill tinha no cadastro muita vadia-

gem, uma mulher e um filho abandonados e idiosincrasias mais que suficientes para confirmarem a inquietação e a desconfiança dos pais.

Terminada a peça, Eugene O'Neill depositou-a na Random House com o seu editor, Bennett Cerf, com indicação expressa de não a publicarem antes que passassem vinte e cinco anos sobre a sua morte. Mais radical, decretou que ela nunca deveria ser encenada. A terceira mulher, a atriz Carlotta Monterey, a quem a peça é amorosamente dedicada e oferecida, retirou pouco depois os direitos e o texto à Random House e, passados nem três anos sobre a morte do marido, estava ele a ser publicado na Yale University Press. E, no mesmo mês de Fevereiro de 1956, era encenado, em sueco, pelo Real Teatro Dramático de Estocolmo, ao que parece com um sucesso estrondoso, sendo o elenco aplaudido por uma boa meia hora. Esta meia hora acrescentava-se às quatro e meia que o espectáculo durava e perfazia a sua “maratona emocional”. A crítica americana achou a primeira encenação de José Quintero, em 1956, de três horas e três quartos, “um marco no drama americano”, declarando que com esta peça o teatro americano adquiria “grandeza e estatura”, devolvendo “o drama à literatura e o teatro à arte”. Os públicos ingleses e os seus críticos foram menos entusiásticos em 1958, achando a peça “grande, mas maçadora” e o seu “efeito teatral curiosamente insatisfatório”. No entanto, era evidente para todos que se tratava de um texto inovador, uma experiência dramática de peso, como se revelou depois pela enorme influência que teve na definição do que viria a ser o teatro realista.

## Tragédia, drama, melodrama

Harold Bloom escreve, na introdução à colectânea de ensaios sobre *Longa Jornada Para a Noite* (Yale, 1999), que não havia nada no drama americano que pudesse preparar o aparecimento de um texto assim. O próprio O'Neill contribuiu para este desenraizamento declarando-se herdeiro de Strindberg, “o mais moderno dos modernos”, “levando o naturalismo a atingir o cume lógico de uma tal intensidade pungente” que mais propriamente se chamaria “supernaturalismo”. Mas na *Longa Jornada* também se ouvem Tchekhov e Ibsen, ou os ecos românticos do rebelde Shelley e a imensa tarimba do espectador de teatro da Broadway. É preciso lembrar ainda que, em 1940, O'Neill tinha quase trinta anos de experiência dramática, cadinho das obras-primas.

Sendo iniludíveis os elementos de melodrama – quer nos temas “sensacionalistas”, quer nas personagens traumatizadas e de psique exacerbada, em estado agudo de conflito interno e externo, quer nos diálogos assanhados de toca-e-foge –, a *Longa Jornada* tem outras ambições literárias e desafia as categorizações. O'Neill considera-a uma obra narrativa. Vemo-lo, por exemplo, na sua profusa e precisa didascália. Jean-Pierre Sarrazac, nos seus *Théâtres intimes*, chamou-lhe “romance dramático familiar”, acentuando a semelhança da narrativa com o romance naturalista do século XIX, e sê-lo-ia, sem dúvida, se nos atívéssemos apenas ao texto e não à sua vocação óbvia para o espectáculo. A ideia clássica da unidade de espaço e de tempo é aqui guindada a um lugar psíquico claustrofóbico de que não se consegue escapar.

A unidade fusional da família é um ringue de pugilato, mas o chão é viscoso e as cordas são elásticas. A atribuição dos quatro actos a quatro momentos do dia, dando à peça unidade e clareza, permite a recorrência meticulosa dos temas noutra clave, e a rede simbólica estabelecida não é, por isso, narrativa, mas essencialmente dialógica.

Ou seja, não é o narrador onisciente que impulsiona a acção, ela faz-se organicamente pela posição das falas, formando a espiral agónica da espera pelo inevitável; e a partição das cenas em duetos e trios sucessivos permite um melhor foco da contracena e uma dinâmica rápida de deixa e contradeixa, atingindo depressa o que se pretende, o limiar da troca violenta, depois o recuo, a pausa e o início de novo confronto. O conflito é mãe do drama, mas a banalização da escaramuça já é um pouco a massa da telenovela, herdeira do melodrama. A família disfuncional, com a sua mãe morfinómana, o seu pai avarento de tragicomédia e os dois filhos alcoólicos e sem rumo estabelecido, sendo que o mais novo ainda traz às costas uma tuberculose, é comum no melodrama. Acresce o longo braço de um passado traumático: um bebé morto pelo irmão, criança inocente, e daí a culpa da mãe pela desprotecção do filho morto, a culpa da mãe pelo ressentimento contra o filho que matou o bebé, sem querer, mas por querer, mas sem querer, a culpa do filho pela morte do irmão, a culpa do outro filho por ter nascido e causado a doença da mãe, tudo embebido na incompetência afectiva do pai. A maldição da droga, a maldição da avareza, a maldição da condenação paterna e materna, as mentiras e os segredos que se vão revelando, tudo cria a um tempo a empatia pelo terrível predicamento em que as personagens se encontram presas, a compaixão pelos seus erros humanos, sem iludir uma certa exasperação pela rotina de sofrimento em que se comprazem. A forma quase sempre intensa e extrema como conduzem as cenas faz lembrar um certo “sensacionalismo”, e não a trágica aflicção solene dos joguetes dos deuses. O'Neill pretendeu escrever uma tragédia contemporânea, mas onde a esperança abunda, a tragédia não pega. E onde não há fé, a esperança é, no melhor dos casos, ridícula, no pior, onnipotente e fátua. Sarrazac considera que “o fracasso de O'Neill na busca de uma forma trágica adaptada à sua época está certamente ligado a essa visão cristã, afinal de contas optimista, do destino humano”. Pode parecer cómico chamar optimista à *Longa Jornada*, mas tal optimismo, sendo neste texto uma forma iludida de reviver uma história traumática, é contributo fundamental para o seu *pathos*. A esperança na cura da mãe, e a sua recorrente recaída, pintam o ambiente paradoxal em que se espera pelo que é certo, na esperança de que não se produza e, com essa esperança, por natureza vigilante e obtusa, contribuir para produzir o que se esperava. E, no entanto, algum dos quatro Tyrones tinha escolha? Poderia alterar o rumo das coisas? Sim e não, e essa dúvida sobre a sua responsabilidade não a teve seguramente Édipo. Foi-lhe profetizado matar o pai, como poderia esquivar-se ao que o oráculo dissera? Não há psiquismo na tragédia. Incluir psiquismo individual é destinar o texto ao drama burguês. O suplício de Tântalo é cíclico, é igual, não tem história, não provoca protestos ou sentimentos de injustiça. Nem os deuses gregos são conhecidos pela sua capacidade de compaixão e perdão. Neste drama não há nenhum destino fechado excepto o da recorrência, não há imposição exterior, nenhuma fatalidade; o que é realmente dramático é ninguém morrer de vez, a não ser no passado, e a recorrência do passado, em todas as suas quatro versões narcísicas em igual medida culpabilizantes e desculpabilizadas, cria o mundo de espelhos deformantes que é o “romance familiar” freudiano, ou seja, o conjunto de fantasias que permite continuar a viver e a reviver. O que salva este drama do melodrama, para além da citada complexidade psicológica das personagens, é afinal o rigor das falas, a coreografia das cenas, ou seja, o *métier* dramático que desenha o sistema, o método e a estrutura da peça, em espiral ascendente, numa espera agónica preditiva e antecipatória de uma realidade de cuja recorrência está a um tempo fechada e aberta na sua reconfirmação histórica.





## Quem eles são

Trata-se, então, de uma família de origem católica irlandesa, de férias na sua casa de New London no Connecticut, a Cottage Monte Cristo; a peça descreve em quatro actos a longa e penosa viagem do dia, desde a hora do pequeno-almoço até à meia-noite. Espera-se a confirmação da recaída da mãe, Mary, na sua dependência da morfina, enquanto se discute por tudo e por nada. Admiramos nesta família a sua enorme capacidade de sofrimento hétero e auto-infligido, a sua força, resiliência e resistência à adversidade, sobretudo a de espécie doméstica. Pondo entre parênteses a dor real do inominável, cujo eixo católico é a *mater dolorosa*, gradualmente se revela que a dor desta mãe não se cinge à morte da criança, ao casamento desigual, à sua queda num meio social inferior, à provável tuberculose do filho preferido, mas abarca tudo o que lhe acontece desde o momento em que sai da casa paterna. Há em Mary a mística do paraíso perdido, a idealização do claustro e da vida de filha, lugar em que não há sexo nem nenhuma das suas consequências desastrosas. O seu pecado original: amar o actor, não o teatro. Quando a virgem Mary vê James Tyrone em palco, acha-o irresistível no seu figurino de fidalgo; ele acha-a lindíssima, e lá se vai o sonho da clausura. Iniciam a vida saltimbanca, por hotéis e pensões reles, de que muito se queixa, na única casa que têm e que releva ainda da essência do hotel de passagem. Mary é uma alma despenteada, desenraizada, fora do sítio. Não consegue habitar o espaço comum da família que é agora, para o bem e para o mal, a sua. É ela quem carrega a maldição da infelicidade amassada num desapontamento da sua própria lavra. Mas essa infelicidade, infelizmente, chega para todos. James Tyrone sempre foi o homem da família, sem ser um homem de família. É um actor rico e famoso, com pavor de cair na miséria. É quem sustenta e apoia, mas com autoridade, um generoso contrariado, pedindo contas. É, por isso, menosprezado e, menosprezado, vive ressentido. Os dois filhos, James e Edmund, são figuras do folclore bíblico, sendo Edmund o cordeiro sacrificado a Mamon, o Deus Dinheiro, e James a personagem cada vez mais abertamente diabólica. Edmund, nome de ressonância shakespeariana, é ainda o sensível Poeta Rebelde (em remissão), presente também noutras peças de O'Neill. James, o filho mais velho, arca com um fado luciferino, ele que foi a estrela da manhã, vivendo agora precipitado nas profundezas, castigado pela sua húbri, inveja do bem. Mas todas as personagens partilham uma mesma autocomplacência católica no pecado, na confissão do pecado e na reincidência.

## Como eles falam

Bloom, na já citada introdução, confessa que não lhe ficou na memória nenhuma das falas trocadas em cenas cruciais mas, indelével, a imagem do gesto dramático. Não é, por isso, um texto que valha pelo sublime da linguagem, pela singularidade das ideias literárias, pelo brilhantismo dos diálogos. Vale, entre outros aspectos, pela maestria dramaturgica com que faz surgir, do que é dito, calado ou encenado na didascália, a mecânica da cena. A linguagem das personagens não tem especificidade, fora talvez a de Cathleen, um pouco mais “popular”. O'Neill não caracterizou as personagens através da forma como falam, mas ancorou-as no seu ego de todos os dias, no que dizem, ou seja, no que fazem.

Estes Tyrone vivem em permanente estado de tangência. Os diálogos são de passagem, a caminho de outra parte da casa, ou a subir escadas, ou acabando de as descer, antes de irem para o jardim aparar as sebes, antes de saírem para o médico. À noite é que estão juntos sem apelo nem agravo, espiando pela calada os movimentos uns dos outros. Sentar-se para dois dedos de conversa acaba sempre mal. Espécie de cometas que, passando em alta velocidade uns pelos outros, cada um na sua rota específica, raspam, dizem umas coisas, escapam e refugiam-se no quarto vago ou na rua. Esta é tanto espectáculo para quem está em casa, vendo passar os Mercedes, como refúgio para quem não aguenta estar em casa, com os seus lugares para a reunião impossível e os refúgios para a solidão vigiada. A “conversa familiar” centra-se no eixo maligno da esperança-decepção, reconfirmação da esperança-reconfirmação da decepção, que, em crescendo, agudizando-se, entra nos carris da culpabilização-acusação-desculpabilização. A recorrência de temas e debates segue sempre, sobretudo em Mary, o mesmo caminho passivo-agressivo, que provoca na família o padrão defensivo-ofensivo, dançando as personagens à volta umas das outras na permanente busca de aconchego, emanando reiterados pedidos de amor e reconhecimento do sofrimento próprio, repetidamente rejeitados. Quem considerar que a peça é sobre toxicod dependência não anda longe da verdade, sendo que a droga comum é a codependência emocional de todos os membros da família. O fantasma da mãe assombra a casa a partir do *spare room*, o quarto vago, recusando-se a habitar de pleno direito a casa, a tomar o seu lugar como mãe daquela família. Mary vive presa numa espécie de literalidade doentia, uma teologia negativa da casa e da família – um hotel de passagem não é uma casa, uma casa de férias não é uma casa, uma cozinha de férias não é uma cozinha, uma mulher casada com um actor não é uma esposa, uma mãe que não protege não é uma mãe, um filho tuberculoso não é um filho. Presa na ideologia da mulher e do que ela deve ser, Mary idealiza a casa e a mulher dentro da casa. Uma casa a sério alberga uma família a sério. Esta família que ela tem e ama não pode ser senão fonte da mais profunda decepção.

## As drogas que eles tomam

É importante notar que, estando os três Tyrone, a cozinheira Bridget e a criada Cathleen em maior ou menor grau de alcoolémia, a droga verdadeira é a de Mary. Enquanto o álcool pede medição tentativa e calçada na experiência individual, ele oferece, no drama realista, a desinibição para aceder à “verdade”, que serve o conflito e permite o descontrolo emocional que exacerba a fala. As personagens que bebem fazem cálculos e especulam sobre os efeitos da droga: toma mais um copo, esse é grande demais, um pequenino não faz mal, com água, uma colherzinha de *whiskey* para os pequerruchos, dormem melhor, faz passar a birra, já estás bêbedo, ainda não estás bêbedo – esta dose ideal é a medida de cada personagem e que a própria Mary, na retoma do vício, persegue: a dose que tire as *dores todas*, as das mãos e as outras. Do primogénito que parece estar sempre alcoolizado ao pai que nunca se embebeda, passando pela Bridget que “gosta da sua pinguita” e pela Cathleen que depressa fica alegre, o álcool é uma droga psicologicamente idiossincrática, que pede experiência e cálculo; e produz, para além de indivíduos, personagens. No caso de Edmund, por exemplo, faz emergir do tuberculoso O Poeta, recitando Swinburne e Baudelaire.

E enquanto abstrai cada vez mais o velho Averno, torna o filho Jamie brutalmente sincero, embora ele já seja brutalmente sincero sem álcool.

A morfina, por seu lado, é uma droga limpa como uma hóstia, que se toma e salva e redime. Leva Mary de uma penada à anestesia. Digamos que o álcool é um meio de comunicação, enquanto a morfina é um meio de salvação. Os Tyrone também anseiam pelo oblívio, mas querem ir para o oblívio todos juntos, levados no ressentimento pela mãe, que se furta à formação cerrada. Para eles, o oblívio não é isolamento, mas acolhimento do outro sem juízo de valor, acolhimento que é aceitação que não passa pelo humilhante processo de contração e absolvição. Como se costuma dizer da azia, a solução é a dissolução. O álcool não é um crime, nem um pecado, é um facilitador da brutalidade emocional. “Tu agora não estás bêbedo”, diz o pai a Jamie em certo momento. “Não tens desculpa.” É para isso mesmo que os Tyrone bebem que se desunham, para terem desculpa, ainda por cima com *whiskey* temperado com muita água. Para Mary, eles passaram a ser uma família de acolhimento. Ela é uma mãe adoptada e tem, uma vez “agarrada”, o estatuto de assombração, de visitação. O quarto vago, o espaço transaccional lá em cima, no alto da sua ascense, é o lugar para onde ela se muda, sinalizando assim quer o seu afastamento, quer a única independência que lhe é possível, a de não vigiar quem a vigia, não sofrer por antecipação, não ter de se legitimar, de se justificar, não ter de fingir de mãe, não ter de sentir nada, sobretudo o ódio. Enfim livre da teia flutuante de recriminação e ressentimento em que pai e filhos se enredaram.

## A tradução

As traduções portuguesas existentes, de Jorge de Sena (Teatro Experimental do Porto, 1958) e de Helena Barbas (Companhia de Teatro de Almada, 2009), continuando excelentes, não excluíam a possibilidade de uma nova abordagem. Ricardo Pais propôs-me traduzir a peça, que ficou pronta em Fevereiro de 2007 e foi agora revista para esta encenação. A tradução do texto não pôs problemas de maior, excepto o insolúvel da sua “irlandidade”, entidade vaga do foro sociocultural que não parecia ter consequências lexicais ou idiomáticas, usada explicitamente um par de vezes no texto como arma de arremesso do pai emigrante de segunda geração ao primogénito de terceira; a mesma “irlandidade” gerava, mas em abstracto, alguma estereotipificação, sobretudo numa “identidade religiosa” que deixa muito a desejar em todos os quatro Tyrone, quer como identidade, quer como religiosa. Feita a opção óbvia pela “coloquialidade”, punha-se algumas vezes a questão de decidir “que coloquialidade” podia melhor servir a personagem e a situação. A maior parte dessas decisões, como qualquer tradutor sabe, são fruto do momento, do que se sabe do texto em certa fase do trabalho, da especulação e do capricho. Procurei sempre que o texto português nunca distraísse do essencial, ou travasse a acção, nunca fosse opaco, mas se apresentasse como uma demão homogénea de linguagem que não está acima do idioma, nem do calão, e que, sobretudo nas falas de Cathleen, sofresse até de uma certa indulgência folclorista. *Mais il faut bien s’amuser un peu.*

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*





“Olha-me na cara.  
O meu nome é  
Podia-Ter-Sido.”

HAROLD BLOOM\*

É uma singularidade inevitável que o principal dramaturgo americano até à data não tenha percursores americanos. A arte de Eugene O'Neill enquanto autor dramático é, sobretudo, devedora de Strindberg e, em menor grau, mas de modo crucial, de Ibsen. Também intelectualmente, a linhagem de O'Neill pouco tem que ver com a tradição americana, com Emerson, William James, ou qualquer outro dos nossos pensadores culturais. Foram Schopenhauer, Nietzsche e Freud que formaram o sentido de O'Neill do quão pouco cada um de nós pode alcançar. Nem mesmo os géneros mais vigorosos da tradição literária americana, o romance e a poesia, parecem ter afetado grandemente o trabalho do dramaturgo. Os seus romancistas eram Zola e Conrad; os seus poetas, Dante Gabriel Rossetti e Swinburne. Sendo, acima de tudo, um irlandês-americano, cujo catolicismo jansenista se transformara em raiva contra Deus, O'Neill tinha pouco interesse genuíno pelo maior vulto das letras americanas, Whitman, embora o seu pessimismo espiritual apresente uma curiosa relação antitética com o aparente retrato que Whitman traça do nosso carácter nacional.

Contudo, não obstante as suas muitas limitações, O'Neill é o mais americano dos nossos poucos dramaturgos de primeira importância: Williams, Miller, Wilder, Albee, e talvez Mamet e Shepard. Uma certa qualidade nacional que é literária, mas que não tem qualquer relação óbvia com as tradições da nossa literatura, está quase sempre presente nas principais obras de O'Neill. Podemos reconhecer Hawthorne em Henry James, e Whitman (ainda que reprimido) em T.S. Eliot, enquanto a relação de Hemingway e Faulkner com Mark Twain é tão evidente quanto a dívida desses autores para com Conrad. Para além da questão do género (já que, antes de O'Neill, não havia teatro americano de primeira água), dir-se-ia existir um qualquer fator oculto na ambígua relação do dramaturgo com o nosso passado literário. Não se tratava certamente de uma falta de discernimento crítico por parte de O'Neill. A sua admiração pela poesia de Hart Crane, nos seus momentos mais difíceis, foi só por si responsável pela publicação do livro de estreia do poeta, *White Buildings*, que inicialmente O'Neill se ofereceu para prefaciar, acabando por desistir da função em favor de Allen Tate, quando se lhe tornou evidente a impossibilidade de escrever um ensaio crítico sobre as complexidades de Crane. Mas o simples facto de ter reconhecido o génio de Hart Crane, tão precocemente e de modo tão útil, atesta a acuidade das intuições de O'Neill sobre a imaginação literária americana no seu melhor.

O dramaturgo cujas obras-primas são *The Iceman Cometh* e *Longa Jornada Para a Noite*, e, de nível apenas ligeiramente inferior, *A Moon for the Misbegotten* e *A Touch of the Poet*, não é propriamente um apologista das possibilidades da vida americana. A estirpe principal da nossa literatura retém o seu carácter emersoniano, de Whitman a autores nossos contemporâneos como Saul Bellow e John Ashbery. Mesmo a tradição que reagiu contra Emerson – de Poe, Hawthorne e Melville a gnósticos do abismo como Nathanael West e Thomas Pynchon – não deixa de permanecer sensível às transcendentais e extraordinárias possibilidades americanas. O ilustre Robert Penn Warren terá sido o autor mais abertamente anti-emersoniano da nossa história literária – não obstante, também Warren procurava, na sua poesia, um Sublime Americano. Entre os nomes de vulto da nossa literatura, Eugene O'Neill dir-se-ia o mais distante de Emerson. Irlandês-americano até à medula, com um heroico ressentimento contra a tradição “ianque” da Nova Inglaterra, O'Neill parece ter tido consciência, desde o início da sua carreira, de que a sua missão espiritual era a de minar a religião americana da “confiança em si” de Emerson.



Se o jansenismo irlandês de O'Neill é curiosamente similar ao puritanismo da Nova Inglaterra ao qual se opunha, tal facto serve apenas para intensificar o rancor da poderosa controvérsia que desenvolve em *Desejo Sob os Ulmeiros*, *O Luto Vai Bem com Electra* e *More Stately Mansions*. A "Vontade de Viver" é contraposta ao puritanismo da Nova Inglaterra para produzir, citando o próprio O'Neill, "a batalha de forças morais no ambiente da Nova Inglaterra" da qual afirmava sentir-se mais próximo enquanto artista. No entanto, uma vez que se trata aqui da rapace "Vontade de Viver" de Schopenhauer, e não da genial revisão de Bernard Shaw que a converte na Força Vital de uma Evolução Criativa benigna, O'Neill encontra-se na terrível posição de opor uma pulsão de morte a outra. Só o inescapável Strindberg nos acode ao pensamento como exemplo de um visionário tão negativo quanto O'Neill, de tal forma que *The Iceman Cometh* e *Longa Jornada Para a Noite* bem poderiam intitular-se, respetivamente, *A Dança da Morte* e *A Sonata dos Espectros*. As mais poderosas autorrepresentações de O'Neill – como "Edmund" em *Longa Jornada* e "Larry Slade" em *Iceman* – são identificações espantosamente negativas, sobretudo num contexto americano.

Edmund e Larry não anseiam pela morte do mesmo modo que Whitman e os seus descendentes – Wallace Stevens, T.S. Eliot, Hart Crane e Theodore Roethke –, os quais tendem a incorporar a imagem de uma morte desejada nesse grande tropo tríplice constituído pela noite, a mãe e o mar. Edmund Tyrone e Larry Slade desejam morrer porque a vida sem transcendência é impossível – e, contudo, a transcendência permanece absolutamente inacessível. A verdadeira contestação de O'Neill ao seu país e à tradição espiritual deste não assenta, como ele próprio insistia, numa oposição à "sua ideia fundamental", designadamente, "esse jogo interminável de tentar possuir a própria alma mediante a posse de qualquer coisa que lhe é exterior". Embora pronunciada em 1946, em comentários que antecederam a primeira encenação de *The Iceman Cometh*, tal reflexão é banal e constitui uma fraca interpretação da peça. O verdadeiro argumento de *Iceman* é que a nossa alma não pode ser possuída, seja através de algo ou alguém exterior a ela, seja por adesão a uma possibilidade transcendental, a qualquer versão predileta de uma "Alma Universal" emersoniana. Na sombria perspetiva de O'Neill, os Estados Unidos eram, de modo único, o país que tinha rejeitado as verdades do espírito, segundo as quais o bem e os meios do bem, assim como o amor e os meios do amor, são inconciliáveis.

Tal formulação é shelleiana e recorda-nos a herança pleno-romântica de O'Neill, que o alcançou por via da poesia pré-rafaelita e da teorização literária. O'Neill dir-se-ia um estranho discípulo do Esteticismo de Rossetti e Pater, mas o seu niilismo metafísico, a sua crença desesperada na arte e o seu naturalismo fantasmagórico derivam diretamente desses autores. Ao citar os sonetos do ciclo "Willowwood" de Rossetti, Jamie Tyrone oferece-nos a epígrafe não apenas de *Longa Jornada Para a Noite*, mas de toda a obra o'neilliana: "Olha-me na cara. O meu nome é Podia-Ter-Sido;/ Também me chamo Já Não, Tarde Demais, Adeus." Na mais profunda controvérsia de O'Neill, esses versos são citados por – e para – todos os americanos dotados de imaginação.



## “Só o mais doloroso é verdadeiramente memorável”

*Longa Jornada Para a Noite* é unanimemente considerada a obra-prima de Eugene O’Neill. O livro de bolso da Yale University Press em que acabo de a rler apresenta-se como a 56.ª edição. Uma vez que O’Neill – e não Williams ou Miller, Wilder ou Albee – é reconhecido como o nosso principal dramaturgo, *Longa Jornada Para a Noite* deverá ser, portanto, o melhor texto dramático jamais escrito nos nossos mais de dois séculos enquanto nação. Relemo-lo, pois, com assombro e uma certa apreensão, mas também com um considerável sentimento de perplexidade. É certamente uma obra forte, e por duas vezes me comovi ao vê-la bem encenada e interpretada. Contudo, como pode ser esta a melhor peça de teatro jamais produzida por um povo exuberantemente dramático? Será comparável à nossa melhor ficção? Podemos lê-la na companhia de *A Letra Escarlata* [de Nathaniel Hawthorne] e *Moby Dick* [de Herman Melville], *As Aventuras de Huckleberry Finn* [de Mark Twain] e *Retrato de uma Senhora* [de Henry James], *Na Minha Morte* [de William Faulkner] e *Arco-Íris da Gravidade* [de Thomas Pynchon]? Possui a distinção estética dos nossos maiores poetas, de Whitman, Dickinson, Frost, Stevens, Eliot, Hart Crane, Elizabeth Bishop e John Ashbery? Poderá igualar intelectualmente os principais ensaios de Emerson e de William James?

Estas perguntas, infelizmente, já contêm em si a resposta. As limitações de O’Neill são óbvias e não carecem de uma análise mais profunda. Não há talvez outro dramaturgo de monta que apresente uma tão flagrante ausência de exuberância retórica, esse “belo, jubiloso discurso” que Yeats louvava em Blake. As convicções de O’Neill eram firmes e profundas, mas de modo nenhum extraordinárias, exceto no seu obstinado azedume. É embaraçoso assistir às tentativas dos exegetas de O’Neill de interpretar as suas ideias, sejam estas sobre o seu país, o seu próprio trabalho, ou a condição humana. Quando um deles fala de “dois tipos de poesia não-verbal, tangencial, em *Longa Jornada Para a Noite*” a propósito do anseio das personagens por “uma espécie de união mística” e da influência do meio, sinto-me tentado a concluir que essa suposta arte de O’Neill, na medida em que é “não-verbal”, deverá ser também inexistente.

Tal reflexão, porém, é errônea, e a arte dramática de O’Neill é considerável, embora nos obrigue a rever as nossas noções sobre o quão estritamente literário um texto dramático deverá ser. Sófocles, Shakespeare e Molière dominam magistralmente tanto a linguagem como essa força mimética manifestada nos gestos que complementam as palavras – já O’Neill é dominado pela linguagem, privilegiando em vez disso o horizonte da encenação, aparentemente por influência de Strindberg. Considere-se o final de *Longa Jornada Para a Noite*. De onde provém, maioritariamente, o poder dessa cena: das palavras de Tyrone e Mary ou das didascálias excepcionalmente eficazes?

TYRONE: (*Tentando sacudir o seu torpor desesperado.*) Oh, somos mesmo idiotas em ligar. É o raio do veneno. Mas não me lembro de ela mergulhar tão fundo assim. (*Rude.*) Passa-me a garrafa, Jamie. E pára de recitar essa porcaria desse poema doentio! Não quero cá disso em minha casa!

(JAMIE empurra a garrafa na direção dele. Ele serve-se de um copo sem descompor o vestido de casamento que ampara cuidadosamente no colo com o outro braço, e empurra a garrafa de volta. JAMIE serve-se e passa a garrafa a EDMUND que, por sua vez, se serve. TYRONE ergue o copo e os filhos fazem como ele mecanicamente mas, antes de beberem, MARY fala e eles baixam lentamente os copos e pousam-nos na mesa, esquecendo-os.)

MARY: (*Olhando sonhadamente em frente. A cara dela tem um aspeto extraordinariamente jovem e inocente. Tem um sorriso timidamente ansioso e confiante nos lábios enquanto fala alto sozinha.*) Tive uma conversa com a Madre Elizabeth. É tão meiga e boa. Uma santa na terra. Gosto muito dela. Pode ser que seja pecado, mas gosto mais dela do que da minha própria mãe. Porque ela compreende sempre, mesmo antes de se dizer uma palavra. Os seus olhos azuis, tão bondosos, leem-nos diretamente no coração. Não se consegue ter segredos para ela. Não conseguiríamos enganá-la, mesmo que fôssemos tão más que o quiséssemos. (*Faz um pequeno trejeito rebelde com a cabeça – com despeito juvenil.*) Mesmo assim, acho que desta vez ela não foi assim tão compreensiva. Disse-lhe que queria ser freira. Expliquei-lhe que estava completamente segura da minha vocação, que tinha rezado à Virgem Santíssima para me dar a certeza e achar-me merecedora. Disse à Madre que tinha tido uma visão verdadeira enquanto rezava no santuário de Nossa Senhora de Lourdes, no ilhéu sobre o lago. Disse que sabia, tão certo como estar ali ajoelhada, que a Virgem Santíssima me sorrisse e me abençoara com o seu consentimento. Mas a Madre Elizabeth disse-me que eu tinha de estar mais segura ainda, e até que devia provar que não era simplesmente a minha imaginação. Disse, já que eu estava tão certa, se então não me importaria de me pôr à prova, indo para casa depois de me formar e vivendo como vivem as outras raparigas, saindo para festas e bailes e divertindo-me; e depois, se passado um ano ou dois, ainda tivesse a mesma certeza, podia voltar a vê-la e conversaríamos de novo. (*Trejeito de cabeça – com indignação.*) Nunca sonhei que a Santa Madre me fosse dar um tal conselho! Fiquei mesmo escandalizada. Disse-lhe, claro, farei tudo o que me sugeriu, mas sabia que era simplesmente uma perda de tempo. Depois de a deixar, senti-me completamente confusa, e fui ao santuário e rezei à Virgem Santíssima e encontrei de novo a paz porque sabia que ela ouvira a minha prece e haveria sempre de amar-me e livrar-me do mal desde que nunca perdesse a fé nela. (*Faz uma pausa e surge-lhe na face um desconforto crescente. Passa a mão pela testa como se afastasse teias de aranha do cérebro – vagamente.*) Foi no inverno do meu ano de finalista. Depois, na primavera, aconteceu-me uma coisa. Sim, lembro-me. Apaixonei-me por James Tyrone e fui tão feliz por uns tempos.

(*Olha fixamente em frente num sonho triste.* TYRONE mexe-se na cadeira. EDMUND e JAMIE permanecem imóveis.)

Os críticos têm assinalado esse momento extraordinário em que os três homens alcoolizados pousam lentamente as bebidas na mesa, esquecendo-as, quando a esposa e mãe, sob a névoa da morfina, começa a falar. Podemos até ir mais longe: o banal, embora comovente, solilóquio de Mary e as impacientes explosões de Tyrone são bastante menos eloquentes do que as didascálias da cena. Eu próprio, ao regressar ao texto uma década mais tarde, nada recordava das falas das personagens, mas retivera esse sombrio *tableau* familiar em que os três Tyrones pousam lentamente os copos. Do mesmo modo, não me lembrava do diálogo entre Edmund e a mãe no final do primeiro ato, mas os seus gestos e olhares tinham permanecido comigo, e as reações de Mary quando fica sozinha em cena compelem-me à nietzschiana conclusão de que só o mais doloroso é verdadeiramente memorável.



(*Põe os braços à volta dele e abraça-o com uma ternura assustada e protetora.*)  
EDMUND: (*Tranquilizador.*) Que disparate. Sabes muito bem que é só uma constipação difícil.

MARY: Claro que sei!

EDMUND: Mas ouve, mãe. Tens de me prometer que, mesmo que se descubra ser uma coisa pior, tu vais saber que eu de qualquer maneira depressa me curo, e que não tens de ficar preocupada e vais continuar a tratar bem de ti...

MARY: (*Assustada.*) Se te pões com disparates, nem te oiço! Não há razão absolutamente nenhuma para falares como se estivesses à espera de uma coisa horrível! É claro que te juro! Dou-te a minha sagrada palavra de honra! (*Depois, com amargura triste.*) Mas acho que te estás a lembrar de que já antes jurei sob a minha palavra de honra.

EDMUND: Não!

MARY: (*A amargura recua – indefesa e resignada.*) Não te censuro, querido. Como não pensar nisso? Como é que algum de nós pode esquecer? (*Estranhamente.*) É isso que torna tudo tão difícil... para todos. Não conseguimos esquecer.

EDMUND: (*Agarra-a pelo ombro.*) Mãe! Pára!

MARY: (*Forçando um sorriso.*) Está bem, querido. Não queria ser tão soturna. Não me ligues. Anda cá. Deixa-me ver a testa. Olha, está fresquinha. Agora não estás de certeza com febre nenhuma.

EDMUND: Esquecer! És tu...

MARY: Mas eu estou muito bem, querido. (*Olha-o com um olhar rápido, calculista, quase dissimulado.*) Só que hoje sinto-me naturalmente cansada e nervosa, depois de uma noite tão má. Devia mesmo ir para cima e deitar-me um bocadinho até à hora de almoço, dormir uma sesta. (*Ele deita-lhe um olhar instintivo de suspeita – depois, envergonhado, desvia os olhos. Ela continua apressadamente, nervosa.*) E tu, o que vais fazer? Ficas aqui a ler? Seria muito melhor ires lá para fora, apanhar sol e ar fresco. Mas, vê lá, não apanhes muito calor. Não te esqueças de pôr o chapéu. (*Pára, olhando-o agora a direito. Ele evita o olhar dela. Há uma pausa tensa. Depois ela fala, troçando.*) Ou tens medo de me deixar sozinha?

EDMUND: (*Atormentado.*) Não! Não consegues parar de falar assim? Acho que devias ir fazer uma sesta. (*Vai para a porta de rede – forçando um tom brincalhão.*) Eu vou até lá abaixo ajudar o Jamie a aguentar aquilo. Adoro deitar-me à sombra a vê-lo trabalhar.

(*Ele força o riso e ela força-se a juntar-se-lhe. Depois ele sai para o alpendre e desaparece pelas escadas. A primeira reação dela é de alívio. Parece descontrair. Deixa-se cair num dos cadeirões de verga atrás da mesa e deita a cabeça para trás, fechando os olhos. Mas de repente fica de novo terrivelmente tensa. Abre os olhos e retesa o corpo, endireitando-se, tomada de um ataque de pânico nervoso. Enceta uma batalha desesperada consigo mesma. Os dedos compridos, torcidos e inchados do reumatismo tamborilam nos braços do cadeirão, impelidos por uma insistente vida própria, sem o seu consentimento.*)

Esta triste coreografia de olhares entre mãe e filho, seguida pelo terrível, compulsivo tamborilar dos longos dedos de Mary, possui uma força lírica apenas igualada pelos versos de Baudelaire ou Swinburne, entre outros, citados no texto da peça. As didascálias de O'Neill refletem, sem dúvida, um singular génio dramático, o qual se manifesta também, com grande felicidade, naquilo que os quatro Tyrones intensamente reprimem e calam.

Parece-me prodigioso que este aspeto possa bastar, e só por si, estou em crer, não bastaria. Mas há também o maior dom de O'Neill, mais fortemente presente em *Longa Jornada Para a Noite* do que até em *The Iceman Cometh*. Lionel Trilling, de modo subtil e menos equívoco do que parece, louvou celebradamente os melhores romances de Theodore Dreiser – *Sister Carrie* e *An American Tragedy* – pela sua desigual, mas imponente representação da “realidade americana”. O poder da arte mimética de *Longa Jornada Para a Noite* é inegável. Entre nós, até ao momento, nenhum outro dramaturgo logrou igualar O'Neill na representação das tormentosas realidades que podem afligir a vida familiar americana, ou, de facto, a vida familiar no mundo ocidental do século xx. E, contudo, é esse o verdadeiro tema dos nossos mais importantes autores dramáticos a seguir a O'Neill: Williams, Miller e Albee, com o genial Thornton Wilder como grande exceção. Tal é a terrível distinção que Eugene O'Neill merece, e de modo mais decisivo em *Longa Jornada Para a Noite* do que em qualquer outra das suas peças. O'Neill é o elegiógrafo do “romance familiar” freudiano, da tragédia doméstica da qual todos nós morremos quotidianamente, pouco a pouco. A incapacidade do amor familiar para suportar, e muito menos sanar, as feridas do casamento, e das relações entre pais e filhos, jamais foi retratada de modo tão impiedoso e pungente, ou com uma força mimética tão dolorosa quanto inesquecível.

---

\* Excerto de “Introduction”. In Harold Bloom, ed. – *Eugene O'Neill*. New York: Chelsea House, 1987. p. 1-8.

Trad. Rui Pires Cabral.



# “Prisioneiros da tragédia do tempo”

EDWARD L. SHAUGHNESSY\*

A tragédia, cujo tema principal é a perda, condensa o terrível custo da experiência humana. Esta forma clássica veicula a mensagem da fatalidade: seremos derrotados, no *devido tempo*. Tudo o que amamos torna-se tanto mais precioso quanto mais nos apercebemos da sua vulnerabilidade. Com o tempo, as nossas vidas tornar-se-ão peças de museu. Assim, a própria memória constitui simultaneamente uma bênção e uma maldição, já que nos permite manter vivas certas essências ao mesmo tempo que nos atormenta com a consciência da morte. Estas certezas castigam os fortes assim como os fracos, os sábios assim como os tolos. Mesmo quando nos recriminamos por termos desperdiçado oportunidades, reconhecemos que nem todo o zelo do mundo poderia ter salvo o que estava destinado a perder-se. Admitimos a inevitabilidade desta lei sem chegarmos a abarcá-la por completo. Estas lições assombram-nos. No entanto, sabemos que a tragédia também celebra o privilégio da experiência humana. Alguns, como possivelmente os O’Neills e os Quinlans [as famílias paterna e materna de Eugene O’Neill], viam-se como membros de uma igreja peregrina. Para um peregrino, o fim da viagem significa porto de abrigo, salvação. Outros, menos seguros em relação ao fim, viam-se talvez como vagabundos à deriva no cosmos. Em todo o caso, a ninguém é perguntado se deseja empreender a viagem. Condenado a isso, o viandante embarca com os recursos de que dispõe – fé e esperança, um corajoso brinde a “dias soalheiros e noites estreladas”, ou até com o duvidoso apoio da crença no futuro.<sup>1</sup>

*Longa Jornada Para a Noite* confirma o mistério intemporal da perda. Como é perfeita a imagem fundamental da peça: o definhar da luz. É comparável ao Soneto 73 de Shakespeare (“Essa época do ano em mim podes ver”) ou ao soneto de Milton sobre a cegueira. A própria metáfora sugere o tema da perda: perda de energia, luminosidade, criatividade, calor, afeto. Uma vez que a peça de O’Neill começa com a luz e a promessa de um novo dia, é compreensível que a audiência alimente boas expectativas. As didascálias indicam o dia e a estação do ano, *uma manhã de agosto*, logo após o pequeno-almoço. Pensamos na manhã de 4 de julho em casa dos Miller de *Ah, Wilderness!* [comédia de 1933]. Na tragédia, porém, a esperança desse novo dia depressa se dissipa, e o progressivo declínio da luz sugere a aproximação da morte.

Este meio familiar é também clássico na sua simplicidade. Mas, uma vez mais, a promessa inicial é aniquilada. Os Tyrones afundam-se no mal-estar, numa moléstia que é tanto física quanto espiritual: cada um dos membros da família é vítima das suas próprias oportunidades perdidas, um juguete de poderes impiedosos que destroem as suas justas expectativas. A graciosidade natural da família é duramente posta à prova a cada passo, a sua vitalidade constantemente ameaçada por tensões antagónicas. “Esta família vive em estreita relação simbiótica, é um único organismo com quatro ramos, e qualquer golpe desferido sobre um deles provoca um espasmo noutro. [Estão] acorrentados uns aos outros por sentimentos de rancor, culpa e recriminação; porém, as correntes que [os] aprisionam são as do amor, tanto quanto as do ódio.”<sup>2</sup> Se bem que, em grande medida, as personagens não sejam responsáveis pela sua condição (*destino*), não deixam de cumprir, enquanto parceiros de uma relação, os outros requisitos da tragédia (*cumplicidade*). Cada um deles falha para com os outros, assim como falhou para consigo mesmo. Suportam, pois, o fardo da culpa, que é parte do preço a pagar pelos erros cometidos. Mas, como sempre, o paradoxo vem turvar as águas. Porque, ao ferirem-se mutuamente, todos eles se tornam candidatos à redenção.

O’Neill não pudera reconciliar-se com os pais e o irmão antes da morte deles. O pai sucumbiu em 1920, a mãe menos de dois anos depois, e o irmão Jamie em 1923. Com



esta peça inegavelmente autobiográfica, Eugene procurava saldar a sua dívida de amor para com “*todos os quatro atormentados Tyrones*”, exprimindo “piedade e compreensão” pelo que lhes fizera e pelo que eles lhe tinham feito. Encontrava-se na situação de muitos daqueles que, sobrevivendo a pais e irmãos, compreendem que o necessário desfecho não chegara a acontecer. O dilema é bastante comum, como se sabe, e pode ser tratado de variadas maneiras. Alguns procuram a ajuda de um psicanalista para superarem os seus sentimentos de culpa; outros recorrem à Igreja, ou a um especialista em terapia do luto. Mais difíceis são os casos daqueles homens e mulheres que se limitam a prosseguir o seu caminho, embora torturados pela consciência de que as coisas jamais poderão ser resolvidas.<sup>3</sup>

Como qualquer outra família, os Tyrones eram em grande medida o produto de forças e acontecimentos históricos. No seu caso particular, os fatores determinantes tinham sido a Irlanda, a Grande Fome e a concomitante nostalgia do lar perdido: catolicismo, ambições, amor e casamento.<sup>4</sup> Estas condições, tendo produzido a família, explicam as lealdades e os conflitos comuns no seio do grupo. As diferenças de personalidade tanto fortalecem como minam a interdependência dos seus membros. Assim, os pecados do pai, e da mãe, são expiados pelos filhos. E, por força de uma qualquer lei de reciprocidade, os filhos constituem, pela sua própria existência, tanto a recompensa como o castigo que os pais mereceram. As condições são clássicas na sua ubiquidade. Porque, se James e Mary evocam os seus próprios pais com um misto de afeição e ressentimento, também os seus filhos alternam entre a generosidade e o rancor nas suas interações com eles. Em *Longa Jornada Para a Noite* estamos, pois, perante a velha história do grupo familiar que é ao mesmo tempo salvador e algoz de si mesmo. O organismo tem um notável potencial para sarar as próprias feridas. No seu melhor, esta autogestão chega a funcionar tal como a descreve um filósofo:

[...] é da natureza das coisas que a vitalidade e as virtudes do amor se desenvolvam primeiro no seio da família. Não apenas os exemplos dos pais, e as regras de conduta que inculcam, e os hábitos religiosos que inspiram e acalentam, e as memórias que transmitem das suas próprias linhagens, em suma, todo o trabalho educativo que realizam diretamente, mas também, de modo mais geral, as experiências partilhadas e os problemas, esforços, sofrimentos e esperanças comuns, e as tarefas diárias da vida familiar, e o amor quotidiano que vai crescendo entre tabefes e beijos, constituem a estrutura regular na qual os sentimentos e a vontade da criança se formam naturalmente.<sup>5</sup>

É igualmente possível, claro está, que a família soçobre sob o peso destas mesmas dinâmicas. Ainda que o seu destino pudesse evoluir auspiciosamente, o grupo permanece refém dos destinos individuais dos seus membros (o argumento de Brustein). Tudo é orgânico. A saúde ou a doença do grupo afeta todos os seus membros; a saúde ou a doença de cada membro afeta o grupo inteiro. Não nos fica mal admitir um tal grau de determinismo.

*Longa Jornada Para a Noite* constitui um magnífico veículo para pôr à prova estes pressupostos. O seu enredo simples assenta em duas ameaças à saúde individual, logo, de toda a família: a reincidência de Mary na morfina e a tuberculose em fase inicial de Edmund. Antes do pungente final do dia, cada um dos quatro membros da família ver-se-á desmascarado e duramente posto à prova nas suas ligações aos restantes.

\* \* \*

[...] Há quatro relações em jogo no seio da família Tyrone. Evidentemente, isolar qualquer uma delas para análise constituiu um expediente um tanto artificial. Como bem assinalou Brustein, as ações e reações de cada um dos membros da família dependem da sua ligação aos outros três. Tudo é orgânico. Ainda assim, pode revelar-se útil determo-nos por momentos em cada uma dessas relações, seguindo uma sequência arbitrária: mãe-filhos, pai-filhos, irmão-irmão, marido-mulher.

O amor de Mary Tyrone pelos seus dois filhos é incontestável. Mas esse amor não está isento de elementos contraditórios de ambivalência e culpa. Do mesmo modo, o amor que os filhos lhe dedicam não é um sentimento sem mácula. De facto, este tipo de relações complexas é com frequência mais intenso entre as famílias irlandesas católicas, nas quais, por tradição e educação, os filhos associam a mãe à própria Virgem Maria, o supremo ideal de pureza. O homem de letras irlandês Noel O'Hara ofereceu-nos um comentário excepcionalmente elucidativo sobre este fenómeno.

O retrato de Ella [O'Neill], bem como as atitudes dos filhos para com ela, recordaram-me de certa forma a minha infância na Irlanda. Desde então tem-me ocorrido com frequência que, tecnicamente, na sua atitude para com a Virgem Maria, a Igreja irlandesa era idolátrica. Estávamos muito mais próximos da Virgem, e ela era muito mais importante nas nossas vidas do que o próprio Grande Homem. Não havia devoção mais generalizada e fervorosa do que a do rosário. As novenas eram uma excelente oportunidade para as raparigas pedirem à Virgem que as ajudasse a arranjar marido, enquanto os rapazes lhe imploravam um bom emprego na função pública... Em todo o caso, muitas vezes pensei que, durante aqueles anos sombrios na Irlanda, em famílias muito grandes e de escassos recursos, sem que se pusesse sequer a hipótese de a mulher sair de casa para trabalhar, a Virgem Maria era como que uma mãe adotiva romântica para os incontáveis milhares de miúdos cujas mães estavam demasiado asoberbadas para poderem oferecer-lhes a mais pequena réstia de ternura. Assim, talvez houvesse um profundo fator psicológico nessa devoção dos irlandeses pela Virgem, a qual sem dúvida transportaram consigo para a América. E era também, certamente, um fator na sexualidade irlandesa, em gerações de esposas educadas em conventos, como ainda hoje acontece, já para não falar desses pais e maridos educados por padres ou frades, com inibições que se manifestam das mais variadas maneiras. Ella O'Neill é, em parte, um produto dessa mesma influência. E a atitude dicotómica do próprio Eugene em relação às mulheres está inegavelmente associada ao puritanismo católico irlandês.<sup>6</sup>

O facto de Mary Tyrone não ser virginal complica grandemente a perceção que os filhos têm do pai, claro está. Se o complexo de Édipo opera de modo mais ou menos universal, neste meio cultural específico tudo o que por norma é difícil pode tornar-se decididamente barroco. Não nos surpreende, pois, que O'Neill tenha escolhido o nome Mary para a personagem da mãe, tanto mais que a sua própria mãe fora profundamente devota da Virgem. Por sentir que traiu a Senhora das Dores, Mary Tyrone também se sente culpada de ter traído os filhos. (Não parece considerar-se responsável

por uma similar traição para com James. Porque será?) Contudo, não considera Jamie e Edmund igualmente merecedores da sua afeição.

Quando fala com ou sobre a mãe, as palavras de Jamie são mais duras e mais cínicas do que as de Edmund. Os conflitos do irmão mais velho sugerem um primeiro conjunto de complicações. Jamie soube da toxicomania da mãe dez anos mais cedo do que Edmund. Alimenta um ressentimento contra o irmão mais novo, por este ser “O menino da mamã e o favorito do papá”. Além disso, por escandaloso que pareça, Jamie vê o pai como um “concorrente” pelo afeto de Mary. Está convencido – e, aparentemente, com razão – de que ele próprio foi há muito declarado culpado por ter contagiado fatalmente com sarampo o bebé Eugene. Como diz Mary ao marido: “(A cara endurece.) Sempre acreditei que o Jamie fez de propósito. Tinha ciúmes do bebé. Odiava-o. [...] Ele sabia. Nunca consegui perdoar-lho.” Ao mesmo tempo, Mary reconhece que não devia ter entregado Jamie e Eugene aos cuidados da avó para poder acompanhar James numa das suas digressões. O arguto e viperino Jamie, pressentindo os sentimentos de culpa da mãe, rejeita cruelmente os seus argumentos assim que ela se retira para o quarto: “Mais uma dose na veia!” Os pecados da ira, do ataque às fraquezas dos outros, são sempre terríveis nos seus efeitos. O veneno que ele segrega abre feridas mais profundas na alma da víbora do que na da sua vítima. A sua máscara mefistofélica esconde uma vulnerabilidade de outro modo desprotegida e aterradora.

O ácido que lhe corre nas veias corroeu-lhe o coração. As ofensas de Jamie contra aqueles que mais ama, os seus pecados de crueldade (*palavras, palavras, palavras*), intensificaram o seu próprio sofrimento quase para além do suportável. Convive com o medo e a culpa desde o início da infância, e agora precisa da mãe mais do que nunca, pois não chegou a amadurecer. Uma das grandes questões de *Longa Jornada Para a Noite* é esta: quem poderá redimir Jamie? É muito possível que, nesta peça, ele não seja – não possa ser – salvo pelo amor. É muito possível que Jamie, ainda que seja objeto de amor, não chegue a reunir coragem para aceitar essa dádiva.

Mary procura confortar Edmund com carícias. Fala com ele a sós, como outrora terá feito com Jamie. Mostra-se solícita e preocupada com o seu “resfriado de verão”. Porém, como é frequente na obra de O’Neill, as aparências são enganadoras. Mary também tem um ressentimento contra o filho mais novo, assim como contra James e Jamie. Confessa ao marido que vê o nascimento de Edmund como uma espécie de exprobração, um castigo: “Andei com medo, todo o tempo em que estive grávida do Edmund. Sabia que havia de acontecer uma coisa horrível. Sabia que já tinha dado provas, pela maneira como deixei o Eugene, que não era digna de ter outro bebé, e que Deus me havia de castigar se o tivesse. Nunca devia ter tido o Edmund.” Ocorre-nos perguntar se alguma criança poderá passar incólume pelo sombrio dédalo da infância.

Contudo, devemos manter-nos sempre recetivos a novas perspetivas. O’Hara vê este pano de fundo de um modo um tanto diferente:

Quando penso nesse jovem de cabeça pousada no regaço da mãe e no modo como ela o consola pelo seu casamento com a pobre Kathleen [Jenkins], percebo que O’Neill [Edmund] tinha, na verdade, muita coisa a seu favor. Os romances que lemos, e as próprias experiências que vivemos na infância, fazem-me crer que muitos dos rapazes que conheci teriam invejado Edmund por esse amor de uma mãe, ausente ou não. E James, o Conde, também não parece ter sido um sujeito assim tão mau.<sup>7</sup>

Os membros da família sofrem duramente com todos os encontrões e conflitos que aí acontecem. Mas os beijos são tão frequentes como os tabefes, uma verdade que torna a memória das agressões deliberadas um fardo tão difícil de suportar posteriormente. O que Edmund mais deseja é que Mary renuncie à morfina nesse dia. E ela deseja desesperadamente fazer-lhe a vontade; quase chega a prometer o impossível, inspirada pela sua visão da Virgem.

Agora tenho de mentir, especialmente a mim própria. Mas como podes compreender, se eu não compreendo. Nunca percebi nada, exceto que um dia, há muito tempo, já não podia chamar minha à minha alma. (*Pára, e depois, baixando a voz para um tom estranho de segredo e confidência.*) Mas um dia, querido, hei de encontrá-la outra vez... um dia, quando vocês estiverem todos bem e eu te vir saudável e feliz e cheio de sucesso, e já não tiver de me sentir culpada... um dia, quando a Santa Virgem Maria me perdoar e me devolver a fé no seu amor e na sua piedade que eu tinha nos meus tempos do convento, e lhe puder rezar outra vez... quando ela vir que já ninguém no mundo acredita em mim, nem por um instante, então ela vai acreditar em mim e, com a ajuda dela, vai ser tão fácil. Hei de ouvir-me gritar, numa agonia, e ao mesmo tempo rir, porque estarei tão segura de mim!

Quando se apercebe de que a mãe reincidiu, Edmund não se coíbe de a reprovar asperamente, dizendo-lhe que, devido ao vício dela, “a vida tornou-se toda horrível”. Por fim, impelido por sentimentos de medo, raiva e frustração, exclama: “Às vezes é realmente difícil ter uma mãe drogada!”

A violência mútua destas relações despedaça a alma. Assim que compreendemos esta situação, deixa de nos surpreender o facto de O’Neill ter levado tantos anos a “perdoar-se” a si próprio, bem como aos outros Tyrone. Sabia da profunda devoção de Ella à fé católica. Agnes Boulton descreve como, depois de se libertar da sua toxicomania, Ella costumava escapular-se de manhã cedo, enquanto James ainda dormia, para assistir à missa na igreja vizinha ao Prince George Hotel, onde viviam durante o inverno. E, ao sabermos disto, intuímos que O’Neill deve ter retido alguma afeição pela Igreja: porque a mãe a amava, assim como o pai. Contudo, se Ella O’Neill pôde curar-se do seu vício, Mary Tyrone está para lá da salvação. *Longa Jornada Para a Noite* não nos permite inferir outro fim. De facto, as quatro personagens permanecem prisioneiras da lógica da peça. O desfecho será sempre o mesmo, tal como em *Antígona*, ou em *Hamlet* e *Lear*. Jamie jamais se corrigirá; não há palavras que possam chamar Mary de volta aos seus.

Os ressentimentos de James Tyrone contra Jamie são de longa data. Muitas vezes se sentiu ofendido pelos ataques do filho às regras do bom gosto e a quase tudo o que ele considera sagrado, pela sua indolência, o seu desperdício de talento, e pelo mau exemplo que dá ao irmão mais novo. Tyrone recorre a Shakespeare para qualificar o principal erro de Jamie: “Ingratidão, a mais mesquinha das ervas daninhas!”, ou “Bem mais afiado que a presa da serpente é ter um filho ingrato”. Sente-se credor do filho por todo o apoio que lhe deu e pelas inúmeras oportunidades que lhe proporcionou (como é difícil erguermos-nos acima das nossas “boas ações”...). Jamie, por seu turno, odeia a sovinice do pai e as suas constantes reivindicações de superioridade moral: “E não me importava, se me desses o mais pequeno sinal de gratidão!” Os dois homens

estão em guerra aberta, cada um deles perfeitamente ciente do modo de pensar do outro. Além disso, conhecem – e, infalivelmente, atingem – os pontos mais vulneráveis um do outro. As suas queixas mútuas são justificáveis, mas não particularmente complexas. Apenas numa certa área Jamie pisa em terreno sagrado: quando acusa o pai de ter mais amor ao dinheiro do que à própria Mary. E a prova que apresenta é que James quase sacrificou a saúde dela para poder poupar um punhado de dólares na conta do médico. Para Jamie, semelhante frugalidade é um escândalo, mais do que um sinal de virtude.

As relações de James com Edmund são mais subtis. Ele reconhece no filho mais novo não apenas as finas sensibilidades de Mary, como também a sua maior suscetibilidade à doença. A família sabe que o seu membro mais jovem vive sob a ameaça da tuberculose. Para os sobreviventes das fomes irlandesas, como James Tyrone, esta doença era aterradora, sendo lembrada como uma quase certa sentença de morte. Uma vez mais, Tyrone sente as ferroadas da culpa, pois fora ele que persuadira Mary a ter um terceiro filho, depois da morte de Eugene. Além disso, Edmund também não o poupa a críticas. Assim como Jamie, está bem ciente de que o pai não o enviará para uma clínica privada: “Não mintas, pai! Sabes muito bem que o Hilltown Sanatorium é uma instituição do Estado! O Jamie bem desconfiou que te ias pôr a choramingar ao Hardy que eras pobrezinho e lá consegui arrancar-lhe a verdade.” Contudo, James e Edmund mantêm laços de profundo afeto, porque, como confessa o segundo, “Sou como a mãe, não posso deixar de gostar de ti, apesar de tudo”.

Um dos grandes momentos de toda a obra dramática de O’Neill ocorre na cena da conversa íntima entre James e Edmund, no quarto ato. Ambos os homens estão ligeiramente embriagados e, portanto, mais desinibidos do que o habitual. Sob a dupla pressão desse dia terrível, pai e filho conseguem de algum modo estabelecer contacto. O momento começa em tom descontraído: Edmund acha graça à convicção de Tyrone de que Shakespeare era irlandês e católico. A esta leveza segue-se a angústia que partilham perante a situação de Mary e o perigo que o próprio Edmund presentemente enfrenta. As máscaras caem e os dois homens conseguem ver-se um ao outro num breve momento de verdade nua. Cada um deles vê o outro como ser humano que é. A longa apologia de James, sobre a extrema pobreza da sua infância, o sofrimento da sua adorada mãe, o abandono do pai, e a confissão de que tinha sacrificado o seu próprio talento à necessidade de segurança – tudo isso comove Edmund: “Foi em casa que primeiro aprendi o valor do dinheiro e o medo do asilo. Desde aí, nunca mais consegui acreditar na minha sorte.” Emocionado, o filho oferece então ao pai o dom da sua poesia.

Começa por agradecer a James o ter dividido com ele as suas mágoas. Vencida a distância que normalmente os separa, Edmund retribui com a partilha da sua mais íntima recordação. Tal gesto implica um sério risco, claro – ele decide expor-se como em circunstâncias normais jamais faria. Contudo, não foi a bebida que lhe soltou a língua, mas sim esse tipo de amor capaz de reparar todos os danos do passado: “Estou contente por me teres contado isso, pai. Agora conheço-te bastante melhor.” Numa linguagem intensamente lírica, O’Neill relata a história das experiências místicas de Edmund no mar. O jovem partilha com o pai esse momento em que, deitado no gurupés do navio, sentiu que se fundia com a espuma e os ritmos do mar, “todas as velas brancas desfraldadas ao luar”. Ali, confessa, experimentou um êxtase como droga alguma pode proporcionar, uma sensação isenta de culpa e, por uma única vez, per-

tencente a algo de exterior ao tempo: “A Deus, se quiseres chamar-lhe assim.” Edmund explica ao pai que, uma vez levantado “o véu das coisas”, é possível a um homem harmonizar-se por momentos com a essência divina no seio da criação. Porém, quando o véu volta a descer e nos tornamos uma vez mais conscientes da nossa própria consciência, compreendemos que somos de novo prisioneiros do tempo e da infelicidade da nossa orfandade cósmica. Ninguém partilha esse tipo de recordações – ou, pelo menos, tenta fazê-lo – a não ser que confie plenamente no seu interlocutor, pois nesse instante está a desvendar ao outro a sua alma, o seu mais verdadeiro eu. James agradece-lhe o gesto com igual generosidade: “Sim, tu tens mesmo *escopo* de poeta.” Nesse milagroso momento de contacto, pai e filho conhecem uma breve redenção, cada um deles abençoado pelo amor do outro.

Não há momento comparável entre James e Jamie; os muros defensivos são agora inultrapassáveis. Perguntamo-nos, uma vez mais, quem poderá redimir Jamie. Não será Mary, como o próprio filho muito bem sabe: “Acho que não consigo perdoar-lhe – por enquanto. [...] Tinha começado a ter esperança de que, se ela conseguisse, então também eu conseguia.” Mary ama-o, sim, mas com uma reserva tão profunda que, mesmo sem o tencionar, confronta constantemente o filho com os seus erros e fracassos. A sua afeição natural por Jamie foi minada pela incorrigível negligência dele, pelos seus inúmeros ataques à sua sensibilidade. A ferida mais profunda: por muitos anos que tenham passado, Mary não consegue esquecer nem perdoar o facto de Jamie ter infetado com sarampo o pequeno Eugene. E todos os seus subsequentes atos irresponsáveis, os seus pecados de omissão e ação, nada mais fazem do que confirmar a seus olhos o egoísmo de Jamie. Na sua atitude para com o filho mais velho, Mary Tyrone revela-se manifestamente incapaz de emular o seu venerado modelo, a Virgem Maria. Jamie, devotado à mãe de um modo potencialmente destrutivo, aprendeu a amarga verdade: os sentimentos de Mary por ele jamais poderão ser de puro afeto. São sentimentos contraditórios: assim, algo lhe será sempre negado.

Se a redenção de Jamie chegar a acontecer, terá de ser através da relação com Edmund. Mas resta pouco tempo. Entre as confidências de Edmund e James e a cena final da peça, em que Mary se reúne aos três homens, Jamie tem apenas alguns minutos a sós com Edmund. Se chegar a reunir coragem para enfrentar a verdade e admitir as suas faltas, terá de ser sob estas limitadas condições: “Isto não é conversa de bêbedo, mas uma coisa mais *in vino veritas*.” Dividido entre a aversão a si próprio e o amor pelo irmão, Jamie confessa a sua inveja e o quanto lhe seria difícil ver Edmund singrar na vida: “Foi de propósito que fiz de ti um inútil. [...] Quis que falhasses. [...] O menino da mamã, o favorito do papá!” Uma tal admissão, mesmo sob a influência do álcool, é para ele um verdadeiro martírio. No alpendre da casa, o velho ator também ouve a confissão de Jamie. “Edmund continua em silêncio.” E James Tyrone, num misto de compaixão e desespero, procura agora fazer cair o pano sobre a farsa trágica da vida do filho. Dirigindo-se a Edmund: “Mas não leves a coisa muito a peito, rapaz. Ele gosta de exagerar o pior que tem dentro, quando está bêbedo. Ele adora-te. É a única coisa boa que resta nele.” E o momento termina. James e Jamie voltam a engalfinhar-se. Edmund tenta em vão moderá-los.

Entra em cena Mary Tyrone.





\* \* \*

Pela própria natureza da sua situação, Mary é, de certa forma, afortunada. Vive com três homens adultos que lhe são fervorosamente dedicados: o marido é um modelo de fidelidade; os filhos orgulham-se da sua frágil beleza, cientes de que, através dela, uma certa medida de doçura se prende às suas vidas de outro modo desprovidas de encanto. Mesmo entre os mais prosaicos grupos humanos, uma mulher em tais circunstâncias pode alcançar a sua plena realização. Numa família católica, contudo, semelhante veneração pela mãe raia a idolatria. Ela é o vaso de honra: no início, a amante virgem e a companheira de vida do marido; mais tarde, para os filhos, o incomparável modelo feminino. Para estes homens, o sacramento do matrimónio selou e santificou a união conjugal. (De todas as farpas lançadas pelos filhos “ingratos”, nenhuma põe em dúvida o amor de Tyrone pela mãe deles.) Na família irlandesa católica, todos os aspetos desta beatificação são intensificados. Trata-se de uma cultura que praticamente divinizou a figura da esposa-mãe, igualando a sua posição à da Virgem Maria. É por isso que as palavras de Edmund ao tomar conhecimento do vício de Mary encerram uma tão terrível ressonância: “A vida tornou-se toda horrível, Deus meu!” Todos os homens da família Tyrone foram educados no culto da Mariolatria. (Vale a pena recordar que a própria mãe de James O’Neill se chamava Mary, um facto do qual o filho dramaturgo estava, sem dúvida, bem ciente.) Nos seus aspetos menos atraentes, tal veneração dava azo ao sentimentalismo de retratos como os de *Mother Machree*. Mas as virtudes exaltadas eram as da constância e da compaixão. Em todo o caso, a maternidade irlandesa tem sido um mito poderoso: a Senhora das Dores torna-se a Mãe Sofredora.

\* \* \*

A união de James e Mary lembra a todos quantos os conheceram que o amor significa fidelidade. James, bem-parecido e popular, terá resistido a muitas tentações no mundo dissoluto dos romances de bastidores. Além disso, num casamento de trinta e cinco anos, seria impossível esconder esse género de indiscrições. Mary ama-o tanto mais por isso, como confidencia à “criada de verão”: “Não deu azo ao mínimo escândalo. Quer dizer, com outra mulher. Desde que me conheceu, nunca. Isso fez-me muito feliz, Cathleen. Fez-me perdoar-lhe tantas outras coisas.” Evidentemente, essas “outras coisas” eram bem reais. Como Mary depressa compreendeu, a vida com um “ídolo das matinés” nada tinha de fascinante. Embora gostasse de estar com ele, mesmo em *tournée*, as intermináveis e extenuantes viagens de comboio, as longas noites em hotéis de segunda e terceira categoria, a comida quase intragável, tudo isso diminuía consideravelmente o prazer da sua companhia. Mary acreditava que, devido às suas origens, James jamais aprendera a construir um verdadeiro lar. Mas recordava com particular amargura o facto de ele ter contratado os serviços de um médico charlatão, cuja incompetência resultara na sua toxicomania. “Odeio médicos! [...] Vendem a alma! E mais, vendem a nossa, e só damos por isso quando um dia descobrimos que estamos no inferno!”

A peça regista um único dia, que representa centenas, talvez milhares, de outros. Dedicado como é à mulher, James ressentia-se, sem dúvida, das suas constantes alu-

sões, muitas vezes na presença dos filhos, à sua falta de requinte e à sua incorrigível avareza. Durante a conversa a sós com Edmund, James diz-lhe que a casa do sogro não era exatamente como Mary gostava de a descrever: “O lar maravilhoso era bastante vulgar. O pai dela não era o grande cavalheiro irlandês, generoso e nobre que ela pinta. [...] Mas lá tinha a sua fraqueza. [...] Tornou-se num desses que só bebem champanhe, que é a pior espécie. Era a grande pose dele, beber só champanhe. Bem, depressa acabou com ele – isso e a tuberculose.”

Ao fim de tantos anos de casamento, ambos têm as suas razões de queixa. Contudo, na fidelidade aos seus votos, Mary e James encontraram conforto. A relação deles foi repetidamente posta à prova por duras adversidades e pelas suas próprias imperfeições, mas, na sua tradição e cultura, puderam encontrar a única coisa capaz de redimir a fragilidade humana: o amor clemente que têm um pelo outro. O poder deste mistério comovia profundamente Eugene O’Neill. Ao criar a história dos Tyrones, pôde levar a melhor sobre os seus velhos ressentimentos, num ato de piedade e perdão. De facto, Eugene e a família pareciam ter-se fundido numa única entidade. Como escreve magnificamente Travis Bogard: “É possível que, no sofrimento dos outros, o dramaturgo tivesse encontrado por fim a sua própria identidade.”<sup>8</sup>

Na devastadora cena final, os três homens estão paralisados por um medo cujo sentido podemos inferir: o medo de que, desta vez, não lhes seja possível recuperar Mary. Ela desceu ao encontro deles e, naquilo que diz e faz, fere-os com a memória de tudo o que tinha sido para eles: noiva e amante, mãe e confidente, presença terna e nostálgica. Tão grande fora o seu amor por James Tyrone, tão profundamente entrara a sua alma na dele, que Mary, apesar da distância a que se encontra, pronuncia o seu nome na última frase da peça. Reavivadas as memórias que dela guardam, cada um dos homens recorda uma Mary que é apenas sua. Contudo, na medida em que ela é a pessoa que todos partilham, a memória de cada um é também coletiva. No final, os três homens compreendem que serão para sempre, com Mary, prisioneiros da tragédia do tempo.

1 Os biógrafos e os críticos literários afirmam prezar acima de tudo a análise isenta e objetiva. Contudo, o crítico não fará mal em renunciar de vez em quando ao papel de comentador imparcial. No caso presente, qualquer reivindicação de neutralidade seria uma hipocrisia.

2 Robert Brustein, *The Theatre of Revolt*, p. 350-351.

3 Enquanto artista, O’Neill tinha uma alternativa que não está ao alcance da maioria dos homens e mulheres: podia incluir-se na dinâmica de reviver um dia com os pais e o irmão. Podia representá-los mediante o poder da escrita e vê-los com maior clareza através da lente da sua imaginação moral. Na peça, à semelhança dos outros Tyrones, ele próprio não seria melhor nem pior do que tinha sido. Mas agora, liberto da ira e do terror do momento, tinha a possibilidade de lhes atribuir uma nova graça. A criação desse *dia* podia ser justificada com base no argumento do “realismo leal”. O dia absorveria a essência destilada de cada um dos atormentados Tyrones: um fenómeno “mais real do que a realidade”.

4 Em *Longa Jornada Para a Noite*, a imersão dos Tyrones no etos católico irlandês é, com toda a evidência, um dado assente. A cada passo surgem indícios dessa presença cultural. James, por exemplo, confessa que é um “mau católico praticante”. As muitas referências de Mary à Virgem Maria refletem também essa ligação à fé tradicional, ainda que só surjam durante os seus solilóquios, ou na cena final da peça, quando ela está já inacessível ao marido e aos filhos. Contudo, tanto quanto sei, jamais algum crítico assinalou a ausência de objetos religiosos entre o mobiliário e os acessórios da casa dos Tyrones: um crucifixo ou uma estampa na parede, a estatueta de um santo, uma bruxuleante chama votiva como as que podemos ver nas peças de O’Casey sobre Dublin. Tal iconografia era ubíqua nos lares católicos do período. Tendo em conta a atenção metódica que O’Neill dedicava aos pormenores, esta omissão é extraordinária. As suas didascálias são muito explícitas – como, por exemplo, quando indica os volumes a serem incluídos na pequena estante (cujos autores James desaprovava) e descreve a “estante grande de portas de vidro com coleções encadernadas de Dumas, Victor Hugo, Charles Lever, três coleções de Shakespeare,

*The World’s Best Literature* em cinquenta grandes volumes, a *History of England* de Hume [...] e várias Histórias da Irlanda”. Há também um retrato de Shakespeare na parede. Resta-nos supor que os Tyrones considerassem de gosto duvidoso exibir a sua fé através de sinais óbvios de devoção. Os objetos desse tipo, a existirem, seriam apenas visíveis no espaço privado dos quartos de dormir.

Ainda assim, um tal comedimento ou discrição não era comum.

5 Jacques Maritain, *Education at the Crossroads*, p. 96-97.

6 Noel O’Hara, carta pessoal ao autor, 14 de outubro de 1993.

7 *Ibid.*

8 Bogard, *Contour in Time*, p. 451.

\* “Long Day’s Journey into Night”. In Harold Bloom, ed. – *Eugene O’Neill*. New York: Chelsea House, 1987. p. 69-81.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

# O testamento de Eugene O'Neill

JORGE DE SENA\*

Não me proponho dissertar sobre quanto deixou o grande dramaturgo norte-americano em testamento à família, com a qual morreu malquistado. Ainda quando, nesta última, se conta, no papel de genro, uma figura tão eminente como Charlot, essas questões notariais não importam aqui. Igualmente me não proponho analisar, nas dimensões de um artigo necessariamente breve e o mais ligeiro possível, fazer o inventário de quanto nos deixou a todos nós, como dramaturgos, como escritores, como público, ou mais genericamente como seres humanos, para cuja cultura e educação ele contribuiu altamente, já que pertenceu àquele reduzido número de homens que contaram e contam de facto alguma coisa. Não. Apenas pretendo referir-me ao significado de uma sua peça, que, não sendo a última que ele escreveu, é por certo a que representa mais pungentemente o seu testamento espiritual. Quero referir-me a *Long Day's Journey into Night*, escrita em 1940 e publicada só em 1956, três anos depois da sua morte ocorrida em Boston, aos sessenta e cinco anos. Com efeito, O'Neill nascera em Nova Iorque, em 1888, o mesmo ano que viu nascer T.S. Eliot e Fernando Pessoa. Autor de mais de trinta peças – desde as curtas num pequeno acto, à trilogia imensa que é *Mourning Becomes Electra*, que Lisboa viu há bastantes anos já –, Eugene O'Neill ocupa na história do teatro e na literatura do seu país um lugar de destaque, e foi sem dúvida um dos grandes dramaturgos do nosso tempo. O Prémio Nobel desta vez não errou, ao galardoá-lo em 1936, como galardoara antes um Hauptmann, um Shaw, um Pirandello. É certo que o dito prémio deixou morrer, sem premiá-los, génios do teatro como Ibsen e como Strindberg, que eram, para mais, escandinavos. Mas, enfim, ao premiar O'Neill, a Academia Sueca terá, com maior ou menor consciência, distinguido aquele dramaturgo da nossa época que deu ao teatro do seu país foros de cidade, logo seguido por um Robert Sherwood, um Elmer Rice, um Thornton Wilder, um Clifford Odets, e nos nossos dias um Tennessee Williams, um Arthur Miller, um William Inge. Mas distinguia também um grande dramaturgo, um homem tão visceralmente de teatro, que as suas dolorosas memórias de família e a sua experiência cristalizaram numa peça terrivelmente autobiográfica, que é ao mesmo tempo uma tragédia prenhe dos mais transcendentais símbolos: esta *Long Day's Journey into Night*, que, a convite de António Pedro, acabo de ter a honra de traduzir para o Teatro Experimental do Porto. *Jornada Para a Noite* é o seu título em português.

Participando igualmente do realismo superior de um Ibsen, pelo qual se reformara o teatro nos fins do século passado, e da vaga de expressionismo que varreu os palcos no primeiro quartel deste século, muito lido na poesia e na filosofia em voga no seu tempo (essas leituras são largamente referidas nesta peça), profundamente marcado pelo seu “background” católico e irlandês e pelas aventuras marítimas da sua mocidade tempestuosa, Eugene O'Neill ergueu uma obra estranha e poderosa – de quem, como ele disse, estava primacialmente interessado nas relações do homem com Deus (Deus que, nele como em tantos outros dos seus contemporâneos, é um anseio vasto e vago, um conceito extremamente elástico, e no entanto uma transcendência bem definida da teatralidade essencial do mundo e da vida). Dessa obra, *Jornada Para a Noite* é, de certo modo, o coroamento, como *A Tempestade* o é para Shakespeare, ou *Quando Acordarmos de Entre os Mortos* para Ibsen, ou para Tchékhov *O Pomar de Cerejeiras*, ou o *Parsifal* para Wagner.

Não sei quem disse que os grandes dramaturgos acabam sempre por escrever a peça essencial das suas vidas, a que representa mais que nenhuma outra o exame de consciência, a confissão, o Juízo Final. Essa peça que, se não é a última, é como se o fosse,



constitui como que um testamento espiritual em forma dramática, uma exposição crítica da vida humana dedicada ao teatro, ou o que é o mesmo, do teatro identificado com a vida. Há muitas formas de chegar-se a isso, que, para eles todos terá constituído o motivo que os levou a ser dramaturgos, a intuição fundamental, a visão do mundo que ao longo de suas vidas os acompanhou e é a própria matéria de que brotaram todas as obras. Muitas vezes o motivo, a motivação, não coincidirá com a intuição fundamental, a relação de um momento que para sempre marca o pensamento que em torno a ela se organiza. Magnificamente, e com uma coragem extraordinária, O'Neill os dissocia na sua vida, como nesta peça se vê, quando ele, apresentando tudo o que hereditariamente e circunstancialmente o preparou, descreve a "visão do véu que se levanta de sobre as coisas momentaneamente". O véu não será o mesmo para todos os poetas, nem as coisas entrevistadas o serão também. Mas este erguer do véu que oferece num instante, e afinal de uma vez para sempre (ainda quando se repita ou nunca mais), o espectáculo da realidade autêntica, eis o que distingue o conhecimento superior reservado aos escritores e aos santos, da ignorância feliz em que vivem e proliferam e se multiplicam e mutuamente se lambem os falsos escritores em prosa ou verso e os falsos santos que exercem burocraticamente uma cómoda e conformista caridade.

Para dizer isto aos outros homens, ou sugerirem o que viram, ou, muito apenas e mais humanamente, que é possível ver, com todos os riscos que a visão comporta ("Quem vê o Deus, morre"...), há de facto muitas maneiras. Shakespeare criou uma fantasia em que a voz do dramaturgo, a voz da personagem demiúrgica e a voz da natureza teatral da vida se fundem nos versos maravilhosos que Próspero diz. Ibsen escreveu um drama terrível em que se ensina o horror de descobrir-se que "quando acordarmos de entre os mortos, saberemos que jamais havíamos vivido". Tchékhov leva o realismo poético ao doloroso "ruído longínquo, como que vindo do céu, de uma corda de violino que rebenta. Ruído sinistro que pouco a pouco se vai extinguindo". Wagner transfigura no mito do Santo Graal a chaga de Amfortas, a maldade castrada de Klingsor, a volúpia de Kundry, a peregrinação do cavaleiro inocente. E, na sua autobiografia, Eugene O'Neill, ao retratar num dia imenso das 8 da manhã à madrugada a viagem de seu pai, de sua mãe, de seu irmão e dele próprio para a solidão inenarrável, desenha afinal, através dos ódios, das mesquinhas, das amarguras e dos vícios de uma família indissoluvelmente ligada pelos laços da mútua justificação de todos existirem, um auto tão sacramental como *La Vida es Sueño* ou *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca. Este carácter sacro de uma peça em que quatro personagens se desmascaram, se devoram e se amam com um exagero asfixiante que só tem paralelo na própria vida, escapou a toda a crítica, que assistiu respeitosa, como o público americano ou parisiense, a um *tour de force* de representação, através da qual um grande dramaturgo recentemente falecido, mas já arrumado nas estantes da História do Teatro, vinha libertar-se das misérias das suas origens. O facto de, por disposição expressa, o drama só poder ser representado e publicado depois da sua morte mais apoiava esta opinião que o carácter directamente realista da peça justifica. O carácter sacro da meditação teatral – sem um único cordelinho, de uma espantosa dignidade de factura – escapou-lhes, e viram autobiografia e melodrama, embora *very fine*, onde havia vida e teatro: sempre autobiográfica a primeira e melodramática a segunda, se nos debruçamos, de olhos abertos, para nós próprios, que de mais não dispomos. Eu não me gabo de ter visto o que é bastante evidente. Não há maior evidência que o teatro. E eu, por meu mal, até já escrevi um poema a dizer que "as evidências" eram comigo.

Já não direi, porém, aqui o muito que entendi e amei na peça, pelo muito que de meu, por estranha coincidência ou paralelismo, O'Neill viveu (o meu "eu" burguês protesta que não tive bêbados ou morfinómanos na família). Mas desejaria ter dito o que há de fundamento religioso, de nobre e de digno nesta sombria peça, em que ao longo de um medonho dia em quatro actos e cinco quadros, acontecendo tudo àquela gente, não acontece nada, senão talvez uma tragédia da graça que se recusou ou perdeu. É curioso: não me ocorrera que esta peça nos fosse, a todos nós, tão simbolicamente destinada.

---

\* Texto originalmente publicado no *Jornal de Notícias*, Porto, a 12 de Janeiro de 1958.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*

# “A vida é uma tragédia, hurra!”

## Eugene O’Neill (1888-1953)

MARIE-CLAIRE PASQUIER\*

Autor dramático norte-americano de origem irlandesa que, pela força criativa da sua obra, pelas incessantes ruminções, pelo sentido da grandeza trágica, dominou os palcos americanos desde a estreia literária, em 1916, com o pequeno grupo dos Provincetown Players, até à sua morte e mesmo depois dela. Por vontade expressa do dramaturgo, a penúltima peça que escreveu, *Longa Jornada Para a Noite*, texto-testamento, peça-exorcismo escrita “a lágrimas e sangue”, só foi conhecida e representada em 1956, três anos após o seu falecimento.

Em 1988, o centenário do seu nascimento foi celebrado com fulgor um pouco por todo o mundo – mesmo na China. Não passa um ano sem que seja representada (tanto na televisão como no teatro) uma das 40 peças que escreveu. Na verdade, pode dizer-se que, sem cedências ao sistema comercial da Broadway, O’Neill é simultaneamente o pioneiro, o pai fundador e o grande clássico do teatro americano.

A sua vida alimentou a obra que produziu, garantindo, no meio da diversidade experimental de estilos, uma unidade reconhecível. Apesar do sucesso fulgurante do jovem autor dramático, desde a estreia literária até bem mais tarde, a glória (Prémio Nobel da Literatura em 1936, quando ainda não tinha 50 anos, vários Prémios Pulitzer) não atenuou os sofrimentos que ensombraram a sua vida: uma família cativante mas destruidora, uma saúde frágil (entre a tuberculose da juventude e a doença de Parkinson sobrevinda aos 60 anos), uma tentativa de suicídio, dois divórcios, as tentações do álcool, um filho que se droga, um outro que vem a suicidar-se. O próprio mundo, por volta dos anos 1940, fornece à sua alma sensível boas razões para alimentar angústias, amarguras, decepções. Cava-se um abismo entre o sonho americano e a realidade (bem como entre os sonhos de juventude e as transformações advindas no adulto). “Ao desejar possuir o mundo, a América perdeu a alma.” O’Neill fará dizer a Mary, a mãe de *Longa Jornada Para a Noite*: “Nenhum de nós tem culpa das coisas que a vida nos fez. Estão feitas antes de darmos por isso, e assim que estão feitas fazem-nos fazer outras coisas até que por fim tudo se mete entre nós e o que gostávamos de ser, e perdemos o nosso verdadeiro eu para sempre.”

### Um irlandês filho de irlandeses

A ascendência irlandesa de O’Neill é capital para compreendermos o seu temperamento – um sentido da infelicidade que não é isento de júbilo: “A vida é uma tragédia, hurra!” – e as relações conflituosas com o pai, o ator James O’Neill, marcaram a personalidade do dramaturgo. James O’Neill ganhara celebridade representando centenas de vezes Edmond Dantès em *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e a pobreza que conhecera no tempo da sua mocidade levava-o a comprar terrenos compulsivamente, em detrimento de despesas que teriam melhorado a vida dos seus. A esposa, submissa e infeliz, encontrará refúgio na morfina e errará no seio da família como uma sombra que nada pode atingir. O’Neill considera que essa atmosfera familiar o destruiu para sempre, e só com a peça autobiográfica *Longa Jornada Para a Noite* encontrará o indispensável perdão.

Mas a sua ascendência também fará com que o mundo do teatro lhe seja familiar, desde a mais tenra infância, tanto no que diz respeito aos seus constrangimentos técnicos como à magia do palco. Durante a sua reclusão forçada, exercita-se a escrever peças em um ato; depois, inscrever-se-á em Harvard, no *atelier* de arte dramática de





George Baker. Em 1916, no Wharf Theatre de Provincetown, *Bound East for Cardiff* e *Thirst* conquistam um sucesso imediato. Esta colaboração vai continuar até à dispersão, dez anos mais tarde, dos Provincetown Players, instalados em Nova Iorque, e é o Theatre Guild, nascido dos Washington Square Players, que produzirá as suas peças daí em diante.

### Um homem assombrado pelo seu destino

É frequente dizer-se que Eugene O'Neill chegou na hora certa para fazer, na América, a revolução teatral que, noutras paragens, estava a ser levada a cabo por gente como Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscovo, Edward Gordon Craig ou Max Reinhardt. Não por acaso, Gaston Baty (*Imperador Jones*, Odéon, 1926) e Georges Pitoëff (*The Hairy Ape*, Théâtre des Arts, 1923) foram os primeiros a revelar O'Neill em França. Também não é por acaso que Vladimir Némirovitch-Dântchenko, de visita a Nova Iorque em 1927 e querendo montar *Lazarus Laughs* em Moscovo, vai abrir os braços a O'Neill, dizendo-lhe: "Você é dos nossos!" É certo que os modelos de O'Neill são os maiores autores russos, mas também Strindberg (considerado o seu "pai espiritual"), Ibsen, o teatro grego (para O'Neill, nada era mais nobre do que o "sonho grego") e o teatro isabelino – teatro da crueldade *avant la lettre*. Outrora, a tragédia mostrava os homens em luta com os deuses. Agora, diz O'Neill, o homem continua a lutar com o seu destino, mas é consigo mesmo e com o seu próprio passado que tem de se confrontar. Com *O Luto Vai Bem com Electra* (1931), lança-se numa audaciosa transposição, sob a forma de trilogia, da tragédia dos Átridas numa América pós-Guerra de Secessão. Para estes "Átridas da Nova Inglaterra", como ele lhes chamou, a implacável luz grega é substituída pelos sentimentos turvos e a ambivalência da paixão. Depois do "regresso do guerreiro", revelam-se os "seres acoissados" e as "almas assombradas".

O'Neill foi um dramaturgo realista, naturalista, expressionista, simbolista? Pouco importam hoje essas querelas de escola. O'Neill experimentou um pouco de tudo na sua incansável busca da verdade humana. Como diz Léonie Villard, o real em O'Neill "é alargado e aprofundado por uma visão poética do que há de trágico na vida e no destino". E como ele faz dizer a uma das personagens de *Longa Jornada Para a Noite*: "Gaguejar é a eloquência nativa da nossa gente, o povo do nevoeiro." Isso é verdade até às suas últimas peças: *The Iceman Cometh* (1946), grande drama lírico em que, numa taberna do porto, os bêbedos, com a cabeça enevoada pelo álcool, falam das suas lembranças, e *A Moon for the Misbegotten* (1947), hino de amor a Jamie, o irmão "maldito".

---

\* "Eugene O'Neill". In Michel Corvin, dir. – *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas, cop. 2008. p. 1009-1010.

produção executiva  
**Inês Sousa**

direção de palco  
**Emanuel Pina**

adjunto do diretor de palco  
**Filipe Silva**

direção de cena  
**Andrea Graf**

luz  
**Filipe Pinheiro**  
coordenação  
**Adão Gonçalves**  
**Alexandre Vieira**  
**José Rodrigues**  
**Marcelo Ribeiro**  
**Nuno Gonçalves**

maquinaria  
**Filipe Silva**  
coordenação  
**António Quaresma**  
**Joel Santos**  
**Jorge Silva**  
**Lídio Pontes**  
**Nuno Guedes**  
**Paulo Ferreira**

som  
**Joel Azevedo**  
**António Bica**  
**Leandro Leitão**

vídeo  
**Fernando Costa**

operação de legendagem  
**José António Cunha**

#### APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



#### AGRADECIMENTOS TNSJ

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

O Ensemble é uma estrutura  
financiada por



REPÚBLICA  
PORTUGUESA  
CULTURA



dgARTES  
DIREÇÃO GERAL  
DAS ARTES

Edição  
**Teatro Nacional São João**

coordenação  
**João Luís Pereira**

fotografia  
**João Tuna**

design gráfico  
**Pedro Nora**

impressão  
**Cenário Ponderado**

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os intérpretes como para os espectadores.





O TNSJ É MEMBRO



PARCEIRO MEDIA



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO







**Nunca  
percebi  
nada,**

**exceto que  
já não podia  
chamar**

**minha**

**à minha  
alma.**