

O EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE O'NEILL

Luiz Carlos Fernandes*

O expressionismo na Literatura Anglo-Americana

Movimento de vanguarda tipicamente alemão, o expressionismo literário deriva da pintura, sob influência do abstracionismo, e aparece nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. O surgimento da imagem poética abstrata, produto da manipulação das palavras, da imagem que não fosse projeção da realidade e também do surgimento da metáfora absoluta são comuns à poesia alemã e anglo-americana, especialmente na poesia de T.S. Eliot e Ezra Pound. Se fossem escritos na Alemanha, poemas como *Preludes*, *Rhapsody on a Windy Night* e, particularmente, *Sweeney Agonistes*, da primeira fase de Eliot, seriam, certamente, taxados de expressionistas. O próprio Eliot reconhece, no ensaio *Three Voices of Poetry*, a influência que deve a Gottfried Benn. Observan-se ainda semelhanças entre o trabalho poliglota de cunhagem de palavras por James Joyce e as experiências de August Stramm, na poesia; *Revolution*, de J.D. Beresford, parece uma versão inglesa de *Gas*, de George Kaiser; o poema *The Landscape near an Aerodrome*, de Stephen Spender, com suas descrições quase históricas, seu sentido de distorção, aproxima-se das imagens que Georg Heym costumava utilizar. Mas, talvez, a maior aproximação entre as situações literárias germânica e inglesa esteja no vorticismismo, movimento de curta duração surgido em 1914 na revista *Blast*, de Wyndham Lewis, que conta com Ezra Pound, Gaudier-Brzeska, David

*Aluno do Programa de Pós Graduação

Bomberg e T.E. Hulme entre seus colaboradores. Representa uma espécie de "expressionismo inglês", que, segundo R.S. Furness (2,p.62), volta-se contra o romantismo, o cubismo eo futurismo, com apelo direto ao individualismo, energia e visão criativa. Seu líder, Whyndham Lewis, enfatiza o misticismo e certa fúria e delicadeza peculiares ao norte da Europa, bem como a necessidade de auto-expressão e os ataques ao impressionismo e naturalismo. O vorticismismo está comprometido com as posições de Ezra Pound, pela primazia da imagem em poesia. É no segundo e último número de *Blast*, em 1915, que aparecem publicados *Preludes* e *Rhapsody on a Windy Night*.

Além disso, certos aspectos da obra de James Joyce revelam inegável influência expressionista. No episódio *Nighttown*, de *Ulysses*, algumas seqüências parecem pertencer a uma peça expressionista, onde, segundo Walter Sokel(7), "Joyce abandona o fluxo da consciência verbalizado, por uma técnica de simbolismo similar à do expressionismo". Acredita que, nesse trecho, os medos e os desejos subconscientes de Bloom e Stephen se tornam aparições e alucinações, como as que Strindberg utiliza em *No Caminho de Damasco*. As cenas de alucinações que projetam preocupações e tensões interiores dos personagens, e os elementos de pesadelo e grotesco de que se constituem assemelham-se às dos filmes alemães dos anos 20. De fato, Joyce, que vive na Europa Central durante a Primeira Guerra Mundial, é sensível às novas experiências artísticas, tendo assistido a representações de trabalhos de Wedekind (*Francisca*), de Büchner (*Dantons Tod*) e de Strindberg (*A Dança da Morte*). Sabemos também que apenas alguns anos separam as produções de *Nighttown* e de *Caligari*.

O expressionismo no teatro Anglo-americana

É através de peças teatrais que o expressionismo germânico ganha força em sua expansão até a Inglaterra e aos Estados Unidos. Sua divulgação é animada por um importante intermediário: Ashley Dukes, oficial sediado em Colônia que, dominando o idioma nacional, pôde ter contato com as novas experiências artísticas do país. Na volta à Inglaterra, resolve fazer a tradução de *Von Morgens bis Mitternachts* (*From Morn till Midnight*), e promover a introdução do expressionismo teatral no país. Depois de ver em Berlim, em 1921, a montagem de *Maschinenstuerner* (*Mass Man*), levada pelo Gate Theatre, com Claude Rains no papel do Caixa, em 1925, que o movimento teatral inglês sente a vitalidade do expressionismo.

A repercussão do expressionismo no teatro inglês, porém, não é imediata: apenas em 1929, no segundo ato da peça *The Silver Tassie*, de Sean O'Casey, registram-se componentes expressionistas. O autor, familiarizado com obras de Strindberg, Kaiser, Toller e do americano Eugene O'Neill, utiliza-se deles para projetar em cena os horrores da guerra. O palco é ocupado por um enorme canhão e são utilizadas antífonas interpretadas por um coro e diálogos curtos próprios de técnicas anti-naturalistas.

A expansão maior do expressionismo alemão vai dar-se nos palcos de Nova Iorque, sobretudo nos anos posteriores à Primeira Guerra. Com ele, o movimento teatral americano ganha força ao adotar muitas de suas características. Os atos tornam-se muito extensos, os diálogos são em tom breve e seco, os personagens caracteristicamente naturalísticos dão lugar aos de perfil mais simbolista. A representação teatral apresenta-se quase inteiramente abstrata, com

a utilização de efeitos de luz que criam ambientes irreais no palco, de recursos corais e cânticos alegóricos em grupos.

A primeira manifestação importante de tendência expressionista nos Estados Unidos é a peça *The Scarecrow*, de Pierce Mackaye, de 1914, inspirada num conto de Hawthorne. Foi representada por Max Reinhardt, em Berlim, no mesmo ano. Trata do drama de um espantalho que se apaixona, e que começa sentir a eterna distância humana que separa os meios dos fins. *The Adding Machine*, de Elmer Rice, de 1923, influenciada pelo teatro "de estações" de Kaiser, apresenta um herói inspirado no Caixa, de *Vons Morgens bis Mitternachts*, Mr Zero, sob cujo ponto de vista se constrói uma imagem estilizada da época moderna. Seus personagens, protagonistas de massificação capitalista, vão se convertendo em peças de uma imensa engrenagem: um deles, o tenente Carlos, uma espécie de relator oficial da escravidão do homem moderno, diz que nada mudou em relação aos que transportavam pedras na construção das pirâmides do Egito e aos que manejam máquinas de calcular suaves e automáticas. Os cenários são giratórios e conversíveis, decorados com números e uma grande máquina de somar, sobre os quais os personagens se movimentam. Tendências expressionistas aparecem também na primeira produção do Teatro Guild, na temporada de 1922/23: trata-se de *R.U.R.*, peça de Carel Capek, que simboliza o bizarro relacionamento entre homens e máquinas. Na temporada seguinte, é montada *Sonatan Fantasmagórica*, de Strindberg, e, em abril de 1924, dá-se a apresentação de *Mass Man*, a qual não obtém muito sucesso. Em 1924/25, são encenadas *Espírito da Terra*, de Frank Wedekind, e *Ao Longe*, de Walter Hasenclever, empreendimentos ambiciosos de teatro com tema metafísico. Em *Ao Longe*, há dois personagens simbólicos que

se comunicam com falas curtas, num clima passional, envoltos por efeitos alucinantes (paredes que se dissolvem, árvores que crescem através das janelas, sombras gigantescas), numa representação mística e nebulosa da vida e da morte.

Essas são as peças que representam o peso mais significativo das tendências expressionistas nos Estados Unidos. Mas há ainda, na temporada nova-iorquina de 1925/26, a produção de uma peça de John dos Passos, *The Moon is a Gong*, em que a dança de um charleston em redor de um cadáver faz lembrar o foxtrot que se dança na encenação de *Mass Man*; enquanto que as casas, grotescamente estilizadas, parecem sair diretamente de *Caligari*.

O expressionismo no teatro de Eugene O'Neill

É na obra de Eugene O'Neill que se apresenta com maior força de impacto o expressionismo no teatro norte-americano. O autor, porém, embora admita sua admiração pelo trabalho de August Strindberg, procura negar qualquer envolvimento com as posturas inovadoras da dramaturgia alemã. Num de seus depoimentos sobre a presença de recursos expressionistas em algumas de suas peças, diz: "a primeira peça expressionista que eu vi foi *From Morn till Midnight*, de Kaiser, produzida em Nova Iorque em 1922, depois que já escrevera tanto *The Emperor Jones*, como *The Hairy Ape*. Tinha lido *From Morn till Midnight* antes que *The Hairy Ape* fosse escrita, mas não antes que a idéia para ela tivesse aparecido. Na realidade, *The Hairy Ape* é uma consequência direta de *Jones*, escrita bem antes de eu sequer ter ouvido falar de expressionismo; logo, sua forma não precisa de outra explicação a não ser esta.

Para dizer a verdade, nem pensei muito sobre *From Morn till Midnight*, nem o faço agora. Ela é muito simples: não teria me influenciado" (1, p. 83). Seja como for, o abstracionismo e a visão trágica de que estão impregnadas peças como *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape* e *The Great God Brown* denunciam, inegavelmente, posturas tomadas da arte expressionista.

Antes de escrever *The Emperor Jones* em 1920, que o coloca na posição de inovador da cena teatral americana, O'Neill, desde sua estréia com o grupo nova-iorquino *The Provincetown Players*, já produzira inúmeros textos teatrais, especialmente peças curtas, de um ato. E, ao menos uma delas, *Beyond the Horizon*, de 1918, tivera grande repercussão até fora do país, proporcionando-lhe o prêmio Pulitzer. Mas, é *The Emperor Jones*, sem dúvida, que revela a mais abrupta mudança em seu estilo teatral de até então. Ainda que optando por ser um criador independente, evitando identificar-se permanentemente com qualquer motivo artístico, é claro aí o papel importante dos elementos inovadores do expressionismo alemão. Uma de suas peças experimentais mais surpreendentes constituiu-se num drama retilíneo, brutal, sem retórica, cuja opção é, na realidade, puramente interior. Desafia as regras teatrais contrárias ao monólogo, distribuindo em oito cenas o ciclo das alucinações e dos medos, para revelar sua origem rude e primitiva na consciência de Jones, um negro meio selvagem. A batida rítmica e monótona de tambores, ainda que não fosse novidade no teatro, é utilizada aqui com eficiência capaz de arranjar com perfeição o clima exigido pela peça, que sugere a expressão de emoções primitivas, rudimentares, auxiliando uma firme progressão dramática que culmina num final patético. Numa avaliação crítica,

Jordan Y. Miller diz que a peça, quanto ao verdadeiro expressionismo, contém falhas, e como peça literária dramática, grandes efeitos. Segundo ele, salvo um certo caráter grotesco que cerca a situação de Jones como 'imperador', (a peça) faz pouco uso das técnicas do verdadeiro expressionismo. Mas, na projeção episódica da mente de Jones em desintegração é, certamente, altamente inventiva e de terror imediato, lançando mão de engenhos mecânicos teatrais para expressar o pânico e agitação de uma criatura condenada. Os efeitos expressionistas, ainda que existam, estão pouco desenvolvidos, pois esses flashbacks, arrepiantes como são, não possuem o exagero e a distorção em palavras, ação e forma geralmente associados ao teatro expressionista" (3,p.52).).

Muito superior a *The Emperor Jones*, como expressionismo teatral, será *The Hairy Ape*, escrita em 1921, que "viria a tirar O'Neill do lamaçal da fanfarronice realística, numa arremetida que o levou, mais uma vez, para o primeiro plano como proeminente teatral dos Estados Unidos" (2,65). O impacto da cena de abertura de *Hairy Ape* é superior à cena inicial de *The Emperor Jones* com seu diálogo expositivo: na casa de máquinas de um navio transoceânico, foguistas que se parecem com macacos soltam cavernosas gargalhadas. Os espectadores identificam-se mais facilmente com os exageros e distorções causados pelo desespero de Yank, do que com a astúcia e calamidade que cercam Jones. Embora inofensivo ao gosto público de nossos dias, o gigantesco foguista Yank, com seus gritos e gosto pelas ofensas com palavrões, provocou fúria entre os moralistas da época. Na opinião de R.S. Furness, *The Emperor Jones* parece mais próxima de Strindberg, embora registre tal tendência em personagens de *From Morn till Midnight* também. Já *The Hairy Ape*

ele situa entre *The Emperor Jones* e as peças de Toller e Kaiser, quanto à mistura de realismo e elementos estilizados. O coro dos foguistas, a iluminação e o cenário seriam reminiscências de *Die Koralle*, de George Kaiser, e a cena na 5ª Avenida, com personagens comportando-se como robôs, tem o chocante irrealismo dos filmes alemães dos anos 20.

Em anotação da cena inicial de *The Hairy Ape*, há a recomendação do autor: "O tratamento a esta cena, ou a qualquer cena desta peça, não deve, de forma alguma, ser naturalístico. O efeito buscado é o de um lugar espremido nas entranhas de um navio, envolto pela frieza do aço. As filas de beliches, as colunas que as sustentam, cruzam-se como armações de uma gaiola. O teto pressiona do alto em direção às cabeças dos homens. Quanto a estes, "devem lembrar aquelas gravuras que imitam o homem de Neanderthal. Todos têm peitos peludos, com braços compridos de muita força e sobranceiras grossas e espessas sobre seus olhos pequenos, furiosos, esquivos. Todas as raças brancas estão representadas, mas, se não fosse pela ligeira diferença na cor dos cabelos, pele, olhos, todos eles seriam iguais. O protagonista Yank, representa a auto-expressão de cada um deles, a última palavra do que eles são, sua individualidade mais bem acabada. *Yank* não é um indivíduo em particular cujas qualidades tenham sido acentuadas, mas, como observa Barret H. Clark, é símbolo do homem do mundo moderno. O próprio autor o reconhece, em artigo para o *Herald Tribune*: *The Hairy Ape* era um símbolo do homem que perdeu sua antiga harmonia com a natureza, a harmonia que possuía quando era animal e que espiritualmente ainda não adquiriu" (1,p.84).

A peça compõe-se de oito cenas. Na casa de máquinas de um grande navio, Yank, preto

de carvão, de fumaça e suor, monstruoso e ofegante, tem idéia de sua força. Advinha a injustiça social, sem mesmo conhecer as pessoas que viajam na cobertura do navio: basta saber que estão fora de sua órbita de vida para compreender que são parasitas sociais. A filha do milionário que surge à sua frente é uma representação de decadência que se opõe à antiga pureza da força de Yank. Seu grito de espanto ao vê-lo é a bofetada, o insulto que faltava para fazê-lo comçar a pensar. Como só sabe usar o instinto para pensar, prefere a negação da lógica, torna-se vítima do pensamento que o escraviza. E Yank começa a pensar, pois vai se afastar de seu âmbito vital e de seus companheiros: começa a ver os perfis deles através de uma névoa estranha, onde os homens são hostis; com seus rostos enigmáticos, não podem compreendê-lo. Neste episódio da cena 4, o autor sugere o uso de máscaras: em volta de seus olhos empoeirados, o carvão fica como uma maquiagem negra, dando-lhes uma expressão estranha, sinistra, que é como o protagonista os enxerga. A partir daí, Yank vai se firmando como símbolo dramático. É curioso que, nessa cena, e mais vezes nas cenas 6 e 8, há anotações do autor para que o personagem fique na atitude do "Pensador" de Rodin. Na 6ª cena, quando se vê na prisão, Yank vai definir seu sentimento pessimista do mundo e, ao sair, fica nele uma vaga necessidade de destruição. Como não encontra aliados que o ajudem a resolver suas dúvidas, detém-se a meio caminho entre o homem e a besta. Levado pela curiosidade ao zoológico, trata o gorila com veemente cordialidade, por uma necessidade íntima de companhia. Percebe a felicidade do gorila, integrado em seu próprio mundo, sentindo de vez que pertence àqueles que não conseguem encontrar-se nunca. Flutua entre dois mundos, sem pertencer a

nenhum. Resolve, então, voltar ao mundo do gorila, identificar-se com ele e, envolvido pela confusão de seus pensamentos, sem avançar nem retroceder, suicida-se entregando-se aos braços do animal.

Retomemos as palavras de O'Neil, no artigo citado anteriormente, para entendermos o caráter tipicamente expressionista de seu personagem: "o público só viu o foguista, não o símbolo que dá importância à peça, ou mesmo transforma-se em outra. Yank não consegue ir à frente, então ele tenta voltar. É isso que significava o aperto de mão com o gorila. Mas ele não consegue também voltar, para "fazer parte". O gorila o mata. É aquele mesmo velho tema que sempre e sempre será tema para dramatização, que é o da luta do homem contra destino. A luta antes era contra os deuses, mas agora é com ele próprio, com seu passado, na tentativa de "fazer parte das coisas" (1,p.87)) Para Barret H. Clark, o caráter simbólico do protagonista é revelador da influência do pensamento de Nietzsche e Strindberg no jovem O'Neil.

Sobre *The Hair Ape*, convém ainda observar dois pontos complementares. O primeiro é referente à linguagem que contrasta com as preocupações de afastamento do realismo. São diálogos radicalmente naturalísticos, rudes e vigorosos, sem dúvida resultado das vivências de juventude do autor, que empregou-se em navios para à Argentina e à África do Sul, e também dos períodos em que morou na região portuária de Nova Iorque. Ele mesmo relata como surgiu a idéia de escrever: "Não teria conhecido os foguistas se não tivesse tido contato com um dos operários trabalhadores em fornalhas que iam ao Jimmy, the Priest" (pensão do cais onde O'Neill morou), "... seu nome era Driscoll, e era irlandês de Liverpool... suicidou-se atirando-se ao mar, em meio a uma

viagem...Por quê? Foi a razão para o suicídio de Driscoll que me deu o germén para a idéia..." (1,p.76). O segundo ponto é que O'Neill, em que pesem as evidências, e até suas próprias anotações sobre Yank como "símbolo", diz rejeitar componentes fundamentais do personagem de teatro expressionista: "Pessoalmente não creio que uma idéia possa ser captada convenientemente por uma platéia, se não for através de personagens humanizados. Quando ela vê "um homem" e "uma mulher", meras anotações, perde o contato humano pelo qual se identifica com o protagonista da peça... o personagem Yank permanece um homem e todos reconhecem isso nele" (6). De qualquer modo, porém, *The Hairy Ape* consegue juntar equilibradamente um material simbólico com elementos humanos crus e primitivos, para expressar com vigor o tema favorito do autor: o da relação do homem com Deus.

Novamente, em 1926, com *The Great God Brown*, O'Neill revelará a opção por componentes dramáticos bastante expressionistas. Para enfocar com espírito moderno o problema da personalidade, a dúvida de sempre - "quem somos?" - o autor utiliza um personagem duplo: Dion Anthony - William Brown, cada um a personificação do homem como um todo, enverso da mesma personalidade. Brown é mediocre, de existência vegetativa, o homem padronizado, escravo de seus pequenos apetites e hábitos, de cuja incapacidade de criar deriva sua incapacidade de amar. Em troca disso, tem uma compensação duvidosa: é arquiteto brilhante, bem sucedido no meio em que vive. Contrastando com ele, Dion Anthony é um artista, um homem de personalidade, fecundo, que vive plenamente a vida. Brown é o princípio dinâmico, o homem de ação; Dion é lírico, o princípio estático, apesar de ativo como a própria vida. O que torna Dion

impotente para realizar-se é sua lúcida sensibilidade que o condena ao fracasso, apesar de sua capacidade criadora. Busca, então, na embriaguês e na vida irregular, a anulação de sua personalidade de artista, derivando para o misticismo. O mecanismo da tragédia completa-se com mais dois personagens: Cybele e Margaret. Esta última, apenas esposa e mãe devotada e abnegada, personagem de pequeno interesse dramático. Cybele, a prostituta, tem, no entanto, uma certa grandeza simbólica: é a espectadora imutável de todas as tragédias, "com a serenidade de ídolo, de vaca sagrada", na indicação do dramaturgo. E, em sua fala no final da peça, diz: "Always spring comes again bearing life! Always again! Always, always forever again! - Spring again - life again! - summer and fall and death and peace again! - but always, always, love and conception and birth and pain again ..." (6,p.375,ato IV, cena 2)*, fazendo lembrar o eterno retorno nietzscheano. Com vidências proféticas, consola Dion, o débil, o perseguido da vida, ajuda-o a encontrar sua ligação com a Mãe-Terra que ela simboliza; esquiva-se, porém, de Brown, a quem deprecia.

Como recurso técnico para sublinhar o isolamento dos homens, separados por muralhas de incompreensão e hostilidade, O'Neill escolhe a utilização de máscaras. Conforme percebe Léon Mirlas (4, p. 129)), porém, não é como a máscara da tragédia grega, onde representa personagens sem características particulares, apenas perfis como o demaggo, o guerreiro, o sábio, etc. Em O'Neill, a máscara tem um sentido biográfico, evolutivo:

*"Sempre a primavera volta para confirmar a vida! Sempre volta! Sempre, e sempre, de volta! - De novo a primavera! - A vida de novo! - Verão e Outono e a morte e a paz de novo! - mas sempre, sempre, o amor e a geração e o nascimento e a dor de novo..."

as máscaras de Dion, por exemplo, assinalam diferentes ciclos de sua vida; só excepcionalmente representam um tipo, como o do homem medíocre ou da prostituta. Enquanto que no teatro grego a máscara serve para provocar sentimentos como repulsa, piedade e, principalmente, terror para chegar à catarse purificadora, no teatro de O'Neill ela perde o seu caráter material para converter-se num símbolo, n abismo que se interpõe entre os homens.

Dion Anthony (Dion, abreviação de Dionisius), pelo nome já mostra a luta entre o paganismo e o ascetismo religioso, leva uma máscara de Pan, que tem duplo significado: a máscara social (sua persona) e também, mais sutilmente, o outro aspecto de seu temperamento de criador. Assim que percebe que Margaret teme sua verdadeira identidade, Dion coloca a máscara para não tirá-la até sua morte. Brown passa a usar uma máscara quando comea o seu sofrimento; Margaret se vê obrigada a pôr uma máscara para se proteger dos perigos do mundo; Cybele muda o rosto quando deixa de ser um símbolo para converter-se em mulher. Os comentários de O'Neill, publicados em 1926, sobre o uso de máscaras em suas peas, não são muit esclarecedoras, mas bastante similares às considerações do expressionista Iwan Goll sobre o assunto, incluídas no prefácio de sua peça *The Immortal Ones*. Para Goll, uma realidade interior podia se tornar mais acessível pela distorção deliberada irreal; e recursos como a estilização, as máscaras, a fragmentação das falas são mais eficientes do que as experimentações dos naturalistas para comunicar esteticamente idéias essenciais, elementares. A utilização da máscara, numa peça posterior de O'Neill, *All God's Chillun Got Wings*, terá função bastante diversa: uma máscara africana, que não é vestida pelos

personagens, mas pendurada numa parede, assume a importância de personagem autônomo. Representa o inconsciente coletivo para o negro Jim Harris. Através da mulher branca de Jim, Ella Downey, é que ela assume o valor de personagem: o que Ella não se atreve a dizer ao marido, diz à máscara, símbolo da raça negra.

Certas passagens de *The Great God Brown* parecem provir diretamente do expressionismo alemão, como esta explosão esconexa e altamente sugestiva, numa das falas do personagem Dion: "I love, you love, we love!... Come! Rest! Relax! Let go your clutch on the world! Dim and dimmer! Fading out in the past behind! Gone! Death! Now! Be born! Awake! Live! Dissolve into dew - into silence - into night - into earth - into space - into peace - into meaning - into joy - into God - into the Great God Pan!" (6,p.318)*. A recorrer ao discurso deliberadamente irrealístico, declamatório, O'Neill faz lembrar um depoimento em que dizia ter sido *Thus Spake Zarathustra* o livro que mais o teria influenciado dentre os que já lera. Por outro lado, quando Brown assume a identidade do amigo, depois de sua morte, na esperança de adquirir o talento e a disposição dele, parece idéia inspirada em *Die Koralle*, de Georg Kaiser, quando o Milionário pega o coral de seu secretário e pensa estar assim roubando sua personalidade. Esse jogo de aparência e realidade, constante em O'Neill, lembra ainda *O homem-espelho*, de Franz Werfel, onde Thamaí e sua imagem não se

*"Eu amo, tu amas, nós amamos!...Vem! Sossega! Descansa! Livra-te de teu apego ao mundo! Cada vez mais nublado! Esvaecendo-se no transcurso do tempo passado! Exaurido!
a morte! Agora! Nasça! Levanta! Viva! Evapora-te no sereno - no silêncio - na noite - na terra - no espaço - na paz - no que faz sentido - na alegria em Deus - no Grande Deus Pan".

encontram senão na hora da morte.

Não resta dúvida de que as técnicas expressionistas ajudaram O'Neill a livrar-se da influência naturalística, mas o mais importante é que, apesar das circunstanciais diferenças político-nacionais, os expressionistas e O'Neill tiveram consciências nítidas de sua época, extremamente próximas. É difícil falar de uma filosofia de O'Neill, mas é clara a angústia existencial que emerge de sua obra. Ele não é crítico social, como escreve em 1921: "cheguei a uma total indiferença no que se refere aos movimentos políticos e sociais. Fui, em certa época, um socialista ativo, depois um anarquista filosófico, mas agora não creio que isso tenha qualquer importância"(5). Acredita, como Nietzsche, que qualquer solução possível reside na lama individual. Catherine Mournier afirma que sua formação intelectual tem muita influência do filósofo alemão, e cita esta passagem de *Thus Spake Zarathustra* para ilustrar a concepção do homem para o dramaturgo: "O macaco, o que é para o homem? Desatino ou dolorosa vergonha. Vós fizestes o caminho que vai do verme ao homem, e vós tendes ainda muito de verme em vós. Outrora vós fostes macacos, e mesmo no presente o homem é mais macaco que qualquer macaco. Mesmo o mais sábio entre vós não é mais que um ser híbrido e desarmônico, meio fantasma" (1,p.25) Isso explicaria a forma de busca, de procura, em que se transformaram peças de O'Neill como *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape* e *The Great God Brown*.

É nessa mesma tradição espiritual para alcançar a libertação que se encontra o herói de *Dynamo*, peça de 1929: o adolescente Reuben Ligth, para preencher o vazio que sente ao perder a fé católica, acredita ter encontrado a solução na sua adoração da ciência,

simbolizada por um dínamo elétrico que tem uma certa aparência divina, assim descrito pelo autor: "é macio e escuro, fazendo lembrar um ídolo negro, faíscas sobressaem de sua estrutura principal como se fosse uma cabeça com lhos alongados e vazios em cima de um busto carnudo e arredondado". O herói acaba sendo destruído por esse dínamo, como ocorre em *Gas*, de Kaiser, onde é a ciência que evita a destruição. Como quase todas as peças de O'Neill, esta também termina em morte: parece que só ele pode fazer cumprir o destino do homem. A obsessão do autor pelo tema, também nietzscheano, segundo o qual, após a morte de Deus, o homem deve passar por uma fase niilista, está numa carta a Barret H. Clark, de 1936: "Observando a maneira como o mundo se desenvolve, estou certo de que o Homem decidiu-se de vez por destruir a si mesmo, e esta parece a mim uma decisão das mais sábias que ele já tomou" (1,p.120).).

Mas, para Mournier, esse pessimismo é apenas provisório em O'Neill; apenas existe até que apareça o super-homem. Dentro do mesmo espírito dos expressionistas, que acreditam que o herói teatral deve ser o homem novo que ajude o espectador - homem antigo - a tornar-se novo, em apenas uma de suas peças O'Neill vai apresentar esse homem novo. *Lazarus Laughed*, de 1926, é uma tentativa ambiciosa no terreno ideológico: seu protagonista ajusta às características serenas do homem antigo o impulso para a realização do homem moderno. Diferente do Lázaro da Bíblia, o Lázaro de O'Neill, ao sair ressuscitado da sepultura, encarna o espírito dionisiaco, volta com a mensagem: "No! There is no death!... There is only life!... Laugh! Laugh with me! Death is dead! Fear is no more! There is only life! There is

only laughter!"(6,p.387, ato I, cena 1)*. Não tem mais medo da morte e, de bem com a vida, volta-se contra os que não a aproveitam por temerem a morte. É martirizado, como herói expressionista é destruído pela sociedade, mas sua vida permanece como exemplo para os demais personagens que entenderam ter falado com um homem de essência superior, cujos passos devem seguir daí por diante. A peça é um hino à vida, que parece ter contagiado o próprio autor, que a considerava "a coisa mais bem feita que já fiz; creio que acertei...É em sete cenas, e todos os personagens usam máscaras; e aqui eu as utilizei bem; em *Brown*, não podia saber antecipadamente como o projeto funcionaria; lá, elas eram muito realísticas... Em *Lazarus*, creio ter trabalhado o problema das grandes multidões melhor do que se faz geralmente em teatro...Tenho também um coro de 7 componentes, que cantam juntos, dando ênfase e 'assinalando' inteiramente a ação (1, p. 116). Porém, mesmo com sua profunda mensagem de solidariedade humana e talvez pelos exageros componentes técnicos que sua apresentação exige, a primeira montagem desse trabalho acaba resultando em malogro como espetáculo e repercussão.

A importância que tem o teatro de O'Neill para a literatura anglo-americana deste século, com as contribuições técnicas e temáticas que sugere, especialmente para o palco, provém em grande parte do expressionismo alemão. Aberto à exploração de experiências inéditas em dramaturgia, O'Neill foi somando à pesquisa da alma humana condicionada pela psicologia moderna (definida em seu primeiro trabalho de maior fôlego, de 1920, *Beyond the Horizon*, que

*"Não! Não existe a morte!...Só existe a vida!...Sorria! Ria comigo! A morte está morta! Não existe mais o medo! Só existe a vida! Há apenas o riso!"

continua com *All God's Chillun got Wings*, de 1924, *Desire under the Elms*, de 1925, *Marco Millions*, de 1928, *Morning becomes Electra*, de 1931), a visão enérgica da arte proporcionada pelas experiências de Frank Wedekind, Carl Sternhiem, Georg Kaiser, Ernst Barlach (em peças como *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape* e *The Great God Brown*). Seus diálogos desesperados parecem renovar-se, apoiando-se na esperança sem harmonia vinda dos expressionistas alemães. Como observa Catherine Mournier, tais contribuições à obra de O'Neill não estão apenas nos recursos formais, mas num profundo envolvimento com aquelas idéias de renovação espiritual, cuja maior meta é a regeneração da espécie humana.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. CLARK, Barret H. *Eugene O'Neill: the man and plays*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1947.
2. FURNES, Ritchie S. *Expressionism*. Londres: Methuen & Co. Ltd. 1973.
3. MILLER, Jordan I. *A Literatura americana e o Prêmio Nobel*. Organização de FRENCH, Warren G. e KIDD, Walter E. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
4. MIRLAS, León *O'Neill y el teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.
5. MOURNIER, Catherine *L'Expressionisme dans le Théâtre Européen*. Organização de BARLET, Denis e JACQUOT, Jean. Paris, 1971.
6. O'NEILL, Eugene *Nine plays*. Nova Iorque: Randon House Inc., 1954.
7. SOKEL, Walter *The Writer in Extremis*. Stanford, 1959.