LINGUAGEM DRAMÁTICA: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA PEÇA "*LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT*"

Jhonnys Ferreira do Nascimento [1]

INTRODUÇÃO

Uma história de superfície simples pode ascender à grandeza literária em virtude do modo como é narrada. Em literatura, por vezes, o *como* se sobrepõe ao *o quê*. Na peça teatral de Eugene O'Neill, não se trata apenas de uma história familiar marcada por mágoas, frustrações, doença e vício, mas de uma composição dramatúrgica de alta densidade estética, na qual a construção das personagens sustenta a força do texto. Ainda que a crítica e os leitores reconheçam na família Tyrone um evidente reflexo da família do próprio O'Neill, a obra não se reduz ao dado biográfico. A partir do instante em que essa matéria da vida é reelaborada artisticamente, ela se converte em ficção, submetida à lógica da forma, da linguagem e da cena.

A escolha da peça como *corpus* deste trabalho se justifica por diferentes razões. Em primeiro lugar, trata-se de um texto central na dramaturgia de O'Neill e de uma obra largamente reconhecida como uma das culminâncias do teatro norte-americano do século XX. Estudos de referência sobre o drama nos Estados Unidos (Quinn, 1943; Manheim, 1998; Murphy, 2017) a situam entre os textos mais significativos do período pós-Segunda Guerra, ao lado de obras de Tennessee Williams e Arthur Miller, o que confirma sua permanência no cânone e sua relevância histórica para a literatura norte-americana. Em segundo lugar, a peça oferece um *corpus* particularmente fecundo para o estudo da personagem, pois sua força dramática se concentra menos em ações exteriores grandiosas do que na progressiva exposição verbal, afetiva e comportamental de James, Mary, Jamie e Edmund Tyrone.

Em terceiro lugar, no âmbito de uma especialização em literatura e língua inglesa, o texto se mostra especialmente produtivo. A leitura de uma peça canônica em língua inglesa permite observar a construção do diálogo dramático, da oralidade literariamente trabalhada e da tensão entre linguagem cotidiana e densidade estética. Além disso, o

[1] Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – RN, lord.jhonnys@hotmail.com

estudo do drama favorece uma aproximação entre língua, literatura e cultura, uma vez que a obra mobiliza conflitos familiares, memórias, valores sociais, frustrações individuais e formas específicas de enunciação.

É justamente essa passagem da vida para a arte que confere singularidade ao texto. O'Neill parte de uma experiência íntima, dolorosa e familiar, mas não a apresenta como confissão bruta; ele a transforma em drama. Assim, o que se projeta em cena não é simplesmente a história de uma família, mas um arranjo estético no qual quatro personagens centrais concentram tensões que excedem o plano privado e alcançam dimensões humanas mais amplas: culpa, ressentimento, fracasso, amor, dependência, ciúme, ilusão e fuga da realidade.

A ação dramática se passa ao longo de um único dia, iniciando-se pela manhã e encerrando-se à meia-noite. Contudo, esse recorte temporal não limita a amplitude do drama. Ao contrário, a compressão cronológica intensifica um tempo psicológico mais vasto, pois aquele dia equivale a uma vida inteira revisitada em fragmentos, acusações, lembranças e recaídas. Cada fala, cada silêncio e cada embate familiar reabre feridas antigas. O presente da ação torna-se, assim, o espaço de condensação de uma longa história de perdas.

Nesse sentido, a análise da personagem torna-se decisiva. No teatro, diferentemente do romance, a personagem não aparece mediada por um narrador que a descreve ou comenta; ela comparece diretamente diante do público, corporificada pela presença do ator. A história não é apenas contada: ela é mostrada. Daí a centralidade da personagem na composição dramática, já que quase tudo existe por meio dela – de sua fala, de seus gestos, de suas ações e daquilo que os outros dizem a seu respeito. Em outras palavras, o texto dramático faz do humano o seu próprio meio de manifestação.

Partindo dessa compreensão, este artigo busca analisar a constituição das personagens, observando como O'Neill as constrói por meio do diálogo, do conflito, dos monólogos, das rubricas e da relação entre interioridade e ação dramática. Ao mesmo tempo, incorpora-se uma reflexão sobre humor e ironia, a partir de Duarte (1994), a fim de compreender de que modo certos momentos da peça instauram ambiguidades dolorosas nas quais o eu, ao tentar falar de si, expõe sua própria ruína. A hipótese central é a de que a grandeza da obra reside precisamente na autonomia estética de suas personagens, que, embora nascidas de uma matéria autobiográfica, adquirem densidade

própria e passam a existir como figuras ficcionais complexas, contraditórias e teatralmente soberanas.

Este estudo possui natureza qualitativa, bibliográfica e interpretativista, centrando-se na leitura analítica da peça de O'Neill em articulação com contribuições teóricas sobre a personagem teatral e sobre os procedimentos de humor e ironia na literatura. O *corpus* principal da análise é a própria obra dramática, especialmente suas falas, monólogos, rubricas e indicações de cena, compreendidos como elementos constitutivos da configuração das personagens. Considera-se, portanto, que o *corpus* não é mero suporte ilustrativo do argumento, mas o espaço efetivo a partir do qual a interpretação se constrói.

No campo teórico, toma-se como eixo a reflexão de Décio de Almeida Prado (2005) acerca da personagem no teatro. A partir dessa perspectiva, considera-se que, no texto dramático, as personagens ocupam uma posição de soberania, pois a obra se realiza quase inteiramente por meio delas. Diferentemente do romance, em que o narrador pode mediar percepções, explicar motivações e organizar a consciência das figuras ficcionais, o teatro exige que a personagem se apresente em ato, diante do público, dispensando essa mediação. Por isso, para caracterizá-la, observam-se três vias principais: o que a personagem diz de si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito. Tais eixos orientam a leitura desenvolvida neste artigo.

Também se mobilizam as observações de Prado acerca dos limites e possibilidades da prospecção interior no teatro. Se a cena dramática não permite o mesmo acesso direto à interioridade que o romance possibilita, ela desenvolveu, historicamente, mecanismos próprios para tornar visíveis os movimentos íntimos do ser, como o confidente, o aparte e o monólogo. Em O'Neill, tais recursos assumem especial relevância, uma vez que as personagens vivem num estado de contínua confissão, recuo, explosão e devaneio.

Como apoio complementar, utiliza-se Duarte (1994), especialmente no que se refere à distinção entre ironia e humor. Interessa, aqui, a noção de humor como procedimento que não visa simplesmente afirmar o contrário do que é dito, nem apenas ridicularizar o outro, mas instaurar uma ambiguidade em que o próprio sujeito que enuncia se torna objeto de exposição. Ao valorizar o processo enunciativo e colocar em dúvida certezas estáveis, o humor contribui para pensar momentos do texto em que a fala da personagem oscila entre lucidez e autoengano, ternura e crueldade, verdade e fuga.

Somam-se a esse eixo teórico estudos em língua inglesa sobre O'Neill, sua posição na tradição do teatro americano e a fortuna crítica da peça, de modo a ampliar o diálogo bibliográfico e a situar o *corpus* em uma tradição de leitura mais ampla (Gelb & Gelb, 1962; Sheaffer, 1968; Bloom, 1987; Manheim, 1998; Winchell, 2014).

Do ponto de vista operacional, a análise foi organizada em três movimentos complementares. No primeiro, discute-se o estatuto da personagem teatral e sua centralidade no drama de O'Neill. No segundo, examinam-se passagens específicas do texto, por meio de citações diretas, de modo a fazer aparecer o *corpus* no interior da própria análise, observando-se a relação entre falas, rubricas e conflitos. No terceiro, interpretam-se as personagens da família Tyrone – James, Mary, Jamie e Edmund – observando-se como o texto as constrói em sua espessura psicológica, verbal e dramática. Em todos esses momentos, privilegia-se uma leitura textual atenta à coerência interna da peça, evitando reduzir a obra a um mero reflexo biográfico do autor, embora se reconheça a importância dessa ancoragem para a potência do drama.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

No drama de O'Neill, a força da peça decorre, em grande medida, da centralidade absoluta das personagens. No teatro, quase tudo se efetiva por meio delas: a ação, o conflito, a memória, a revelação e até mesmo a atmosfera emocional. Isso ajuda a compreender por que o texto prende o leitor e o espectador com tamanha intensidade. O enredo, tomado em sua superfície, poderia parecer doméstico e mesmo restrito: uma família atravessa um dia difícil, marcado pela suspeita de tuberculose, pelo alcoolismo, pela dependência de morfina e por recriminações antigas. No entanto, a maneira como essas tensões se encarnam nas personagens faz com que a obra ultrapasse o anedótico e alcance densidade trágica.

A personagem teatral possui uma força específica porque comparece sem o filtro do narrador. Ela fala, age, se contradiz, hesita, se expõe e se esconde diante de nós. Por isso, a ficção dramática pode adquirir uma aparência de realidade imediata: o público vê e ouve a personagem como se estivesse diante de uma presença viva. Em O'Neill, esse efeito se intensifica pela evidente proximidade entre matéria vivida e matéria dramatizada. Contudo, seria insuficiente reduzir essa potência à biografia do autor. O essencial está em como a experiência é formalizada. O dramaturgo não apenas revive sua

história familiar; ele a organiza dramaticamente de modo a fazer com que as personagens pareçam desprender-se de sua origem e ganhem autonomia estética.

Essa autonomia é perceptível porque James, Mary, Jamie e Edmund não funcionam como tipos fixos nem como simples porta-vozes de uma tese. Ao contrário, todos os quatro são contraditórios. James é mesquinho e, ao mesmo tempo, afetivo; Mary é vítima e, simultaneamente, foco de desagregação; Jamie alterna crueldade e sofrimento; Edmund é frágil, mas também profundamente agudo em sua percepção. Tal complexidade confirma que a personagem de ficção só adquire existência artística plena quando deixa de ser tutelada pelo autor e passa a impor sua própria lógica interna. No palco, essa autonomia se radicaliza, pois a personagem rompe, de modo ainda mais decisivo, o fio que a prenderia ao autor.

Outro aspecto relevante é o modo como a peça trabalha a prospecção interior. Frequentemente se afirma que o teatro não é o meio mais adequado para sondar as zonas mais obscuras da consciência, já que lhe falta o acesso direto que o romance possui à interioridade. Ainda assim, a tradição dramática criou instrumentos para esse trabalho, e O'Neill deles se serve com grande habilidade. As personagens tornam-se confidentes umas das outras, dirigem-se a si mesmas em longos desvios monológicos e, por vezes, falam como se estivessem à beira do aparte.

Também as rubricas participam da construção das personagens. Em O'Neill, elas não são simples indicações técnicas para a encenação, mas um componente expressivo importante. A rubrica inicial do primeiro ato descreve o cenário da casa de veraneio dos Tyrone, com destaque para as duas estantes de livros: "Na parede do fundo, à esquerda, uma pequena estante de livros com portas de vidro. [...] À direita, uma estante maior, também com portas de vidro, contendo conjuntos de autores ingleses e americanos consagrados." (O'Neill, 1989, p. 11-12, tradução nossa)

Como observa Törnqvist (1998, p. 18-20), raramente um escritor foi tão explícito quanto às suas preferências literárias em uma obra ficcional. A estante associada a Edmund contém autores como Nietzsche, Marx, Ibsen e Strindberg, enquanto a de James exibe Shakespeare, Dumas e Hume. Mais do que compor o ambiente, esse contraste dramatiza concepções distintas de mundo: de um lado, modernidade, rebeldia e inquietação crítica; de outro, tradição, conservadorismo e apego a um ideal clássico de cultura. O cenário, portanto, já fala pelas personagens antes mesmo de elas se definirem plenamente por suas falas.

James Tyrone é uma das personagens mais fortes da peça justamente porque concentra a contradição entre êxito material e fracasso íntimo. Trata-se de um ator que alcançou sucesso comercial, mas que se sente artisticamente diminuído por ter permanecido preso a um papel de grande repercussão popular (*O Conde de Monte Cristo*), sem realizar plenamente o ideal de tornar-se um grande intérprete shakespeariano. Essa frustração funda parte de sua personalidade. O dinheiro que acumulou não lhe trouxe paz; ao contrário, tornou-se um dos fatores de sua miséria subjetiva, pois a lógica da economia e da contenção passou a reger sua relação com a família e com a própria vida.

Os filhos e Mary o acusam de avareza, de incapacidade de oferecer um lar digno e de fazer escolhas mesquinhas que afetaram a todos. Em uma das cenas em que o passado é evocado, James revela, em tom de amarga resignação, o peso de suas escolhas; JAMES: "Que diabos era aquilo que eu queria comprar, eu me pergunto, que valesse a pena... Bem, não importa. É tarde demais para arrependimentos." (O'Neill, 1989, p. 35, tradução nossa).

Essa fala é exemplar do que Prado (2005) chama de "o que a personagem diz de si mesma": James não se declara diretamente fracassado, mas a hesitação, a interrupção e o gesto de abandonar a pergunta ("não importa") revelam uma autopercepção dilacerada. A referência ao arrependimento tardio perfila-se como um traço constante de um homem que, tendo acumulado bens materiais, não conseguiu construir afetos estáveis.

Sua ação dramática é marcada por um duplo movimento: tentar manter a ordem familiar e, simultaneamente, refugiar-se no álcool quando essa ordem se torna impossível. Em vez de agir com grandeza trágica no sentido clássico, James desaba lentamente. Bebe, queixa-se, recorda o passado e se defende. Seu conflito com os filhos, sobretudo com Jamie, e sua incapacidade de lidar com a recaída de Mary ou com a doença de Edmund fazem dele menos um patriarca sólido do que um homem desiludido.

As rubricas e o cenário ajudam decisivamente nessa caracterização. A presença de livros clássicos, histórias da Inglaterra, Shakespeare e narrativas ligadas à tradição cultural que James admira faz eco ao seu desejo de pertencimento a um mundo mais nobre, mais estável. Em contraste com a biblioteca dos filhos, marcada por autores modernos e críticos, a biblioteca de James sinaliza um apego à ordem e a uma concepção mais conservadora de cultura.

Jamie, o filho mais velho, é talvez a personagem que mais encena o conflito como forma de existência. Se o drama pode ser definido como arte do choque entre

temperamentos, ambições e modos de ver o mundo, Jamie cumpre intensamente a função antagonizadora no interior da peça. Seu comportamento evidencia a dimensão extrospectiva da personagem teatral: muito do que ele é se revela pelo que faz. Frequenta bares e bordéis, bebe excessivamente, provoca o pai, agride verbalmente a mãe e o irmão e transforma a própria ruína em espetáculo amargo.

Entretanto, sua caracterização não se esgota em sua conduta dissoluta. O que os outros dizem dele – que é vagabundo, corruptor do irmão mais novo, responsável indireto por tragédias familiares – compõe uma imagem de degradação moral. Mas Jamie também diz de si coisas decisivas, sobretudo na longa confissão a Edmund no quarto ato:

> JAMIE: "Eu preferiria ser seu amigo a não ser nada, mas não posso deixar de lembrar que toda vez que consegui o que queria, você estava lá para tirar de mim. [...] Eu queria que você morresse, maldito! [...] Oh, Edmund, eu gostaria de ser capaz de não desejar a sua morte. Mas não consigo. Não consigo." (O'Neill, 1989, p. 102-103, tradução nossa)

É um dos momentos mais violentos da peça, não apenas pela dureza do conteúdo, mas pela forma como a personagem rasga as próprias máscaras. Aqui, a introspecção não aparece como delicadeza psicológica, e sim como autodemolição verbal. Jamie não apenas descreve sua inveja; ele a encena diante do irmão, transformando a confissão em um ato de autodegradação performática.

Nesse ponto, a reflexão de Duarte (1994) sobre o humor ajuda a iluminar a personagem. Em Jamie, há momentos em que a fala não funciona apenas como ironia dirigida ao outro, com o objetivo de humilhar ou desautorizar. Em certas passagens, sua enunciação volta-se também contra si mesmo, num movimento em que a zombaria expõe o próprio emissor. Trata-se de um humor sombrio, em que o eu se faz objeto de escárnio e, ao fazê-lo, suspende a possibilidade de um sentido estável e redentor. Jamie ri, mas seu riso não liberta: corrói. Nesse sentido, o humor não produz superioridade, e sim a revelação de uma subjetividade fraturada.

É precisamente essa capacidade de falar contra os outros e contra si que faz de Jamie uma personagem tão potente. Ele não é apenas o rebelde da família; é também seu intérprete cruel. Enxerga o teatro de autoenganos que organiza a casa Tyrone e o denuncia, embora permaneça preso a ele. Sua lucidez não o salva. Ao contrário, torna-o ainda mais trágico.

Edmund, o filho mais novo, é a personagem em torno da qual se organiza boa parte da tensão objetiva da peça, já que sua saúde fragilizada e o temor da tuberculose precipitam conflitos e revelações. Contudo, sua importância ultrapassa a condição de doente. Edmund representa uma sensibilidade distinta no interior da família, voltada para a poesia, para a contemplação e para uma experiência mais aguda da existência.

Se Jamie é o ressentimento tornado verbo e James a frustração tornada amargura, Edmund surge como uma consciência que oscila entre delicadeza e desespero. Sua fala, sobretudo no monólogo final sobre o mar, adensa-se liricamente:

> EDMUND: "Deitei-me no gurupés, de frente para a proa, com os pés no castelo de proa. Senti-me como um fantasma – o último fantasma de um navio assombrado. [...] Eu estava livre! Dissolvi-me no mar, tornei-me velas brancas e spray voador, tornei-me beleza e ritmo, tornei-me luar e o navio e o céu cheio de estrelas pálidas!" (O'Neill, 1989, p. 94, tradução nossa)

Esse monólogo exemplifica o recurso do "confidente" e do desabafo interior, permitindo que a personagem acesse uma dimensão quase onírica. A repetição anafórica ("tornei-me") e a dissolução do eu na natureza contrastam fortemente com o ambiente sufocante da casa. Edmund, ao falar de si, não se apresenta como vítima passiva, mas como um ser capaz de transcender, ainda que momentaneamente, a miséria familiar por meio da imaginação.

Sua relação com os livros, com a escrita e com certa imaginação intelectual o aproxima de um universo moderno que desagrada o pai. Mais uma vez, o espaço cênico contribui para a composição da personagem: os autores presentes na pequena biblioteca associada aos filhos (Nietzsche, Ibsen, Strindberg) sugerem inquietação crítica e abertura a formas não convencionais de compreender o mundo. Ao mesmo tempo, Edmund não está fora da degradação familiar. Bebe, sofre, acusa e é acusado. O que os outros dizem sobre ele – que é o filho preferido, o mais delicado – molda sua posição ambivalente na família.

Sua relação com o pai é especialmente significativa. Quando James lhe confidencia medos, fracassos e arrependimentos, Edmund assume a função de confidente, um dos dispositivos dramáticos tradicionais de revelação interior. Por meio dessa relação, a peça mostra que o conflito não elimina completamente os laços afetivos; antes, os torna

mais contraditórios. Em *Long Day's Journey into Night*, ama-se e fere-se ao mesmo tempo.

Mary Tyrone é, sem dúvida, uma das personagens mais complexas e mais intensas da peça. Nela se condensam o não-estar, a negação, a memória e a fuga. Desde o início paira sobre sua presença a suspeita da recaída no uso de morfina, e o desenvolvimento da ação confirma progressivamente esse retorno ao vício. Contudo, reduzir Mary a uma dependente seria empobrecer sua composição. Ela é uma personagem atravessada por frustrações antigas, sonhos interrompidos e uma profunda sensação de desenraizamento.

Antes do casamento, desejava tornar-se musicista ou freira. Depois, ao unir-se a James, viu-se arrastada por uma vida errante, acompanhando o marido em viagens constantes, sem conseguir construir o lar estável que idealizava. A maternidade também foi atravessada por perdas e culpas, especialmente pela morte do filho Eugene e pela doença de Edmund. A peça faz com que essas dores retornem de forma descontínua e obsessiva, sobretudo à medida que Mary se afasta do presente e mergulha num tempo interior cada vez mais dominante.

É nessa personagem que o monólogo revela toda a sua força. O teatro não dispõe, como o romance, de acesso direto à consciência, mas pode criar situações em que a personagem fala longamente a partir de uma interioridade em fratura. Mary encarna esse procedimento de forma exemplar. No final do terceiro ato, ela entra em cena com as mãos inquietas e fixa o olhar no passado; MARY: "Eu toco mal agora. Sou toda dura. Olhe minhas mãos, James. Estão tão magras e ossudas. Antes eram bonitas. [...] As irmãs costumavam dizer: 'Mary, suas mãos são de pianista.'" (O'Neill, 1989, p. 77, tradução nossa).

A fala, aparentemente anódina, é na verdade uma máquina de regressão. Mary não apenas recorda o convento e a aprovação das freiras; ela também antecipa uma repreensão imaginária ("a Irmã Teresa vai me repreender") e, por fim, fixa-se nas próprias mãos como signo de decadência. As mãos, antes delicadas, agora são "magras e ossudas" – metonímia de uma vida que perdeu a forma. O conteúdo remete à juventude e ao talento, mas a forma da enunciação (fragmentada, associativa, deslocada no tempo) revela uma consciência desorganizada, incapaz de sustentar a diferença entre passado e presente. A memória, aqui, não aparece como reconciliação, mas como fuga.

Também a leitura de Duarte (1994) se mostra produtiva. Em Mary, certos momentos podem ser compreendidos à luz do que a autora chama de humor em sentido

profundo: não a comicidade, mas uma enunciação que mantém a ambiguidade e impede a fixação de um sentido definitivo. Quando Mary fala de si, há passagens em que o discurso parece proteger o eu (ao idealizar o passado), mas simultaneamente o expõe em sua ruína (ao mostrar a impossibilidade de retorno). O discurso de Mary valoriza o processo da fala, seu deslizamento, sua deriva, mais do que a estabilidade de um significado conclusivo.

Além disso, Mary é construída também pelo que os outros dizem dela. James e os filhos comentam seus gestos, observam seus sinais, temem a confirmação da recaída. Em uma das passagens mais incisivas, Jamie fala abertamente sobre o momento em que a encontrou usando a droga, rasgando o véu de silêncio que a família tenta manter. A personagem, portanto, se configura em duplo registro: por sua própria fala fragmentária e pelo olhar angustiado dos demais. Essa duplicidade reforça sua densidade cênica.

A grandeza de *Long Day's Journey into Night* não reside apenas no valor isolado de cada personagem, mas na maneira como elas se confrontam e, nesse confronto, se definem mutuamente. O teatro encontra na ação e no conflito seus meios mais característicos de composição. Ainda que a peça de O'Neill seja marcada por forte interiorização, nada nela prescinde do embate. Ao contrário, a interioridade só se torna visível porque é pressionada por acusações, ressentimentos, confissões e choques sucessivos.

James precisa de Jamie e Edmund para que suas frustrações venham à tona. Jamie se define em confronto com o pai e, sobretudo, com Edmund. Mary se revela tanto por seus monólogos quanto pela reação que provoca nos outros. Edmund, por sua vez, emerge de modo mais completo quando escuta, confronta e acolhe parcialmente os dramas alheios. Cada personagem ilumina a outra por contraste ou antagonismo, num jogo de luz e sombra que a tradição dramática reconhece como fundamental.

Os episódios significativos da peça – a suspeita da tuberculose, o retorno de Mary à morfina, as acusações sobre o passado, as confissões alcoólicas da noite – funcionam como incidentes característicos que objetivam a psicologia das personagens. Não é por acaso que o enredo, embora concentrado num só dia, carrega tamanho peso. Cada acontecimento é menos um evento externo do que uma chave de revelação subjetiva. O drama progride porque cada incidente faz ruir mais um pedaço das defesas familiares.

Há ainda um aspecto importante no modo como O'Neill constrói o diálogo. A tradição do teatro norte-americano valorizou fortemente a verdade da fala, isto é, a

capacidade de reproduzir com exatidão a língua viva, o idioma em movimento, as inflexões sociais e afetivas do discurso cotidiano. Em *Long Day's Journey into Night*, essa qualidade é evidente. As personagens falam de maneira convincente, concreta e singular. Não parecem peças de retórica abstrata; parecem seres em atrito contínuo com a própria vida. Essa vitalidade verbal fortalece a impressão de verdade e dá à peça um alto poder de persuasão estética.

Ao final, o que se impõe é a percepção de que O'Neill construiu personagens de extraordinária densidade dramática. Elas não são meros espelhos de uma realidade biográfica, embora dela se alimentem. São formas artísticas autônomas, capazes de sustentar o drama pela força da linguagem, pela intensidade do conflito e pela verdade dolorosa de sua presença.

CONCLUSÃO

A análise da peça, sistematicamente ancorada em citações diretas do texto, permite afirmar que a personagem constitui o centro vital do drama de Eugene O'Neill. Mais do que simples agentes de um enredo familiar, James, Mary, Jamie e Edmund organizam toda a estrutura dramática da obra. É por meio deles que o passado retorna, que os conflitos se intensificam, que a memória se deforma e que o presente se torna insuportável. O teatro, ao dispensar a mediação do narrador e colocar a personagem diante do público em sua presença viva, confere a essas figuras uma força particular. Em O'Neill, essa força alcança um nível raro de complexidade.

O estudo mostrou que a construção da personagem teatral pode ser observada, com grande clareza, a partir de três eixos fundamentais: aquilo que a personagem diz de si, aquilo que faz e o que os outros dizem a seu respeito. Esses procedimentos aparecem articulados de maneira notável no texto analisado. A eles somam-se os recursos de prospecção interior, especialmente o monólogo e a confidência, além da expressividade das rubricas, que ajudam a converter a interioridade em matéria cênica.

Verificou-se, também, que o conflito desempenha papel decisivo na constituição das personagens. Em vez de figuras lineares, o dramaturgo apresenta seres contraditórios, feridos e densos, que se determinam no choque com o outro. James é o artista frustrado e o pai incapaz de sustentar a própria autoridade; Jamie é a lucidez amarga tornada autodestruição; Edmund é a fragilidade sensível em meio à ruína; Mary é a fuga

convertida em linguagem fragmentada e regressiva. Todos existem em tensão recíproca, e é dessa rede de antagonismos que nasce a potência trágica da obra.

A incorporação de Duarte (1994) permitiu ainda perceber que, em certos momentos, o texto ultrapassa a ironia entendida apenas como instrumento de ataque ou de poder sobre o outro. Em algumas falas, especialmente nas de Jamie e Mary, há um movimento mais próximo do humor em sentido profundo: uma enunciação que expõe o próprio eu, instala a ambiguidade e dissolve a segurança de verdades estáveis. Isso amplia a leitura da peça, mostrando que seu drama não se limita ao confronto explícito, mas inclui zonas discursivas em que o sujeito se desfaz ao falar.

Ao mesmo tempo, a bibliografia em língua inglesa reforça a posição de O'Neill no interior da tradição dramática norte-americana e sustenta a leitura de que a peça ocupa um lugar de altíssima relevância no cânone dos Estados Unidos. Estudos de referência (Bloom, 1987; Manheim, 1998; Winchell, 2014) situam o autor como figura decisiva no desenvolvimento do teatro moderno americano e apontam este texto entre as obras mais significativas do repertório dramático do século XX.

Por fim, pode-se concluir que a grandeza da obra reside na capacidade de transformar uma matéria íntima e familiar em arte de alta elaboração. O'Neill partiu de experiências marcadas pela dor, pelo vício, pela culpa e pela perda, mas as converteu em personagens que escapam ao mero registro autobiográfico. Quando entram no campo da literatura e do teatro, essas figuras já não pertencem apenas ao autor: tornam-se ficção, isto é, presença estética autônoma. É justamente nessa passagem que a obra se torna inesquecível.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold (org.). *Eugene O'Neill's Long Day's Journey into Night*. New York: Chelsea House, 1987.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 1994.

GELB, Arthur; GELB, Barbara. *O'Neill*. New York: Harper & Row, 1962.

MANHEIM, Michael (org.). *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MURPHY, Brenda. Theater in America. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

O'NEILL, Eugene. *Long Day's Journey into Night*. New Haven: Yale University Press, 1989.

PARRY, Philip. O'Neill, Eugene. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUINN, Arthur Hobson. *A History of the American Drama: From the Civil War to the Present Day*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1943.

RIEDEL, James. *American Drama Since 1918*. New York: Twayne, 1992.

SHEAFFER, Louis. *O'Neill: Son and Artist*. Boston: Little, Brown and Company, 1968.

TÖRNQVIST, Egil. O'Neill's philosophical and literary paragons. In: MANHEIM, Michael (org.). *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 18-32.

WINCHELL, Mark Royden. *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*. Wilmington: ISI Books, 2014.