EUGENE O'NEILL E O LUTO DE ELECTRA NA AMÉRICA

Rubelise da Cunha

Choro na solidão do palácio paterno
 enquanto a festa impiedosa realiza-se,
 mas o meu pranto não me traz alívio algum.
 Sófocles, *Electra*

A fronteira que separa a tragédia clássica do drama moderno já é ponto de grande consenso no estudo do drama. De um mundo grego que visava o equilíbrio cósmico e onde havia uma relação direta entre homens e deuses, passamos a um mundo centrado na solidão do sujeito moderno, um mundo abandonado por Deus, portanto encontramos um drama centrado nos problemas do indivíduo. Apesar de tanto a tragédia clássica quanto o trágico dentro do drama moderno surgirem em períodos que são marcados por ambigüidade e paradoxo, já que, de acordo com Lúcia Helena, a tragédia surge para os gregos na tensão entre um mundo mítico que agoniza e um mundo racionalizante que emana da *pólis* (1983, p. 22), de acordo com Arnold Hauser, o surgimento do trágico na modernidade se diferencia da tragédia clássica pois surge em um mundo alienado, cético e espiritual, dividido pelo relativismo filosófico e pela dualidade moral (1976, p. 107).

Desde o período elizabetano até o drama contemporâneo, a presença constante de rescritas dos mitos gregos e das tragédias que os abordavam confirmam possibilidades de adaptação do trágico dentro do drama moderno. Mais do que isso, evidenciam a importância do legado grego para a compreensão do ser humano dentro do mundo ocidental. Nos Estados Unidos, Eugene O'Neill se destacou não só como um dos grandes nomes do gênero dramático em seu país, chegando a ser chamado o "fundador do drama americano" por Frederick I. Carpenter em *Eugene O'Neill* (1966, p. 153), mas também por sua ousadia e sucesso ao recuperar as tragédias gregas em seus dramas psicológicos que retratam a história e a sociedade norte-americanas na modernidade.

Juntamente com seus companheiros do grupo "Provincetown Players", do qual ele foi autor e diretor, O'Neill revolucionou o teatro norte-americano. Filho do ator e diretor de teatro James O'Neill e de uma mãe oriunda de uma família tradicional católica, viajou pelo mundo, rejeitou totalmente o catolicismo e se revoltou contra a tradição romântica. De acordo com John Gassner,

Juntando-se a esse grupo de revoltados que se tinham reunido para lutar contra a materialização da sociedade americana e a comercialização do teatro profissional, ele encontrou uma válvula de escape natural para sua própria revolta contra os valores convencionais e as idéias antiquadas de seu pai sobre o teatro. (1964, p. 33)

John Gassner também afirma que o autor nascera numa família tragicamente desunida, sendo que sua mãe se tornou dependente de morfina e o irmão, um ébrio. Também teve uma infância instável, "percorrendo os Estados Unidos ao acaso das *tournées* teatrais de seus pais, indo à escola irregularmente e freqüentando pensões" (p. 31). Acompanhando o irmão, foi boêmio, e casou três vezes. As problemáticas relações familiares de O'Neill se revelam perfeito motor para a temática evocada em sua obra. Assim, ao lado de sua crítica ao materialismo, vemos uma crítica acirrada à moral e aos valores cristãos característicos do puritanismo do norte dos Estados Unidos,

mas também a constatação dos conflitos psicológicos envolvidos na vida em família. Sem dúvida, as descobertas de Freud sobre o inconsciente e suas teorizações sobre os complexos de Édipo e Electra, que evidentemente recuperam nossa herança dos mitos gregos, são importantes para a abordagem dos conflitos familiares na obra do autor. Apesar de dizer que se interessava ainda mais pelas idéias de Young, e que as pessoas possuem a tendência de relacionar suas peças às teorias freudianas pelo contato natural que possuem com o assunto, sendo que se Shakespeare escrevesse hoje *Hamlet* também o ligariam ao complexo de Édipo (SHEAFFER, 1973, p. 382), é inquestionável a influência dos complexos freudianos em sua obra.

Desire under the elms (1924) e *Mourning Becomes Electra: A Trilogy* (1931)⁴⁴ são duas peças que, ao focalizarem os conflitos nas relações familiares, recuperam as tragédias e mitos gregos. Entretanto, foi a trilogia *Mourning Becomes Electra* que se tornou sua obra prima e lhe proporcionou o Prêmio Nobel de 1936. Tendo como pano de fundo os anos de 1865 e 1866 na Nova Inglaterra, portanto a Guerra Civil dos Estados Unidos, uma verdadeira *Íliada* norte-americana, O'Neill recupera a *Oréstia* de Ésquilo para narrar os conflitos psicológicos e a decadência da família puritana tradicional dos Mannon. Mais ainda, o autor rescreve totalmente a terceira peça, *As Eumênides*, que é intitulada *The haunted*, para dar relevo especial à personagem feminina de Electra – Lavinia, que não somente intitula a trilogia, mas tem presença forte, ativa e constante ao longo de toda a obra, caracterizando-se ao final como uma heroína trágica moderna.

A *Oréstia* de Ésquilo, dividida nas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, recupera o mito da maldição dos Átridas. Segundo o mito, Tiestes e Atreu matam seu meio irmão, Crísipo, a mando da mãe. Tiestes se torna amante de Aérope, mulher de Atreu, o qual resolve vingar-se matando os sobrinhos e os servindo como comida ao irmão. Agamêmnon, que intitula a primeira peça, é filho de Atreu e não só carrega em si a *hamartia*, culpa genética da Casa de Atreu, mas também o erro de ter sacrificado sua filha, Ifigênia, sendo que também já havia matado o outro marido de Clitemnestra e seus filhos com ele. A primeira peça aborda a trama de morte feita por Clitemnestra e Egisto, filho de Tiestes e seu amante, a fim de matar Agamêmnon e assumir o poder. Em *Coéforas*, Electra, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, é escrava no palácio agora governado por sua mãe e Egisto, e aguarda a vinda de seu irmão Orestes, que havia sido enviado em exílio para poder um dia vingar a morte do pai. Orestes retorna e, com o apoio de Electra e os conselhos e a ajuda de Apolo, mata sua mãe e Egisto. Finalmente, *Eumênides* relata a perseguição de Orestes pelas Fúrias, que querem atormentá-lo por ter cometido matricídio. Buscando a ajuda de Palas Atena e com a defesa de Apolo, Orestes é julgado por um tribunal e absolvido.

Sem dúvida, o projeto de transportar uma tragédia grega deste porte ao drama moderno norte-americano foi o trabalho de maior fôlego de Eugene O'Neill. De acordo com Louis Sheaffer, o objetivo do autor era obter uma interpretação trágico-moderna da noção de destino clássico, agora sem o benefício dos deuses (1973, p. 356). Seu problema básico era que a inevitável ação melodramática deveria ser sentida como proveniente de um destino psíquico do passado, assim obtendo significado trágico, pois deveria, antes de mais nada, permanecer como uma peça psicológica moderna, e a noção de destino deveria emergir da família. Enquanto para os gregos o desequilíbrio cósmico era a força desencadeadora do trágico, que se repetia de geração em geração através do *ghenos*, no drama moderno de O'Neill são as forças psicológicas inconscientes e os problemas do passado que desencadeiam o destino trágico dos puritanos Mannon.

⁴⁴ *Desire under the elms* foi traduzido como *Desejo sob os olmos* e *Mourning Becomes Electra* como *O Luto Assenta Bem a Electra* por Luiz Drummond Navarro em *Eugene O'Neill: Quatro Peças*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964. O título da famosa trilogia de O'Neill ainda foi traduzido como *Electra Toma Luto* por Raquel Gutierrez na edição brasileira da obra de Frederic I. Carpenter intitulada *Eugene O'Neill*, de 1966, pela Editora Lidador do Rio de Janeiro.

O drama familiar começa com a história dos irmãos Abe e David Mannon, ambos apaixonados pela enfermeira francesa Marie Brantôme, que cuidava da pequena filha de Abe, que acaba falecendo. Marie engravida de David e ambos são expulsos de casa por Abe Mannon, o qual trapaceia o irmão nos negócios, deixando-o na miséria. Passando muitas dificuldades em Nova York, Marie ganha um filho chamado Adam Brant e David torna-se alcoólatra, finalmente se enforcando. Adam Brant foge e começa a trabalhar em navios, viajando para o Oriente. Quando retorna a Nova York, sua mãe está à beira da morte. Ela morre em seus braços, e o filho jura vingá-la.

A primeira peça da trilogia, *Homecoming*⁴⁵, centraliza no retorno do General Ezra Mannon (Agamêmnon), filho de Abe Mannon, da Guerra Civil. Christine (Clitemnestra), esposa de Ezra, possui um caso amoroso com Adam Brant (Egisto), fato descoberto por sua filha Lavinia (Electra). Christine planeja com o amante o envenenamento do marido, mas é em *The hunted* que o crime é consumado. Ao invés de dar um medicamento ao marido, a esposa lhe oferece o veneno e o mata. Lavinia consegue ver o frasco e tem certeza do ato criminoso da mãe. No próximo ato, Orin (Orestes) retorna da Guerra para o funeral de seu pai. Lavinia revela ao irmão o crime de sua mãe e o prova através do flagrante de um encontro amoroso entre Christine e Adam. Orin assassina o amante da mãe, e Christine, ao ser torturada psicologicamente quando o filho lhe revela o crime, se suicida. A terceira peça, *The haunted*, focaliza o drama de consciência vivido por Orin e o domínio de Lavinia sobre ele a fim de que não revele o crime. Não conseguindo conviver com a culpa, Orin resolve matar-se com um tiro, como sua mãe já havia feito. No final da peça, Lavinia decide isolar-se dentro do casarão dos Mannon e viver sozinha com os mortos para que os crimes da família sejam punidos.

O trabalho cuidadoso de Eugene O'Neill ao transportar o mito grego para o mundo moderno e a relação de sua trilogia com a obra grega de Ésquilo é evidente desde a descrição da cena geral no início da peça. A própria residência dos Mannon é descrita como “uma grande construção de um tipo de templo grego que estava em moda na primeira metade do século dezenove” (O'NEILL, 1988, p. 890)⁴⁶. O coro, que tem papel fundamental nas tragédias gregas, é substituído por uma espécie de coro dos habitantes da cidade, que, de acordo com Carpenter, funcionam “como um fundo humano para o drama dos Mannon” (1966, p. 122). A utilização desses personagens típicos da sociedade da época no início de cada uma das peças da trilogia e a presença dos irmãos Peter e Hazel Niles, pretendentes respectivamente de Lavinia e Orin, funcionam como um contraste aos desumanos Mannon, já que a psicologia clínica e o puritanismo funcionam na peça como forte abstração. Mais ainda, ao coincidir com os velórios de Ezra e Christine Mannon, a participação dos habitantes é também fundamental para a adaptação da tragédia de Ésquilo dentro do contexto estadunidense do período, envolto em todas as falsas morais da sociedade puritana, das quais esses ritos fazem parte. Sem nenhuma intenção de igualar a estatura de personagens como Ezra, Christine, Orin ou Lavinia à grandeza dos heróis gregos, O'Neill consegue ao menos, através da voz desse coro de habitantes, revelar a importância e a posição de destaque da família Mannon na sociedade materialista da época. Adaptando o conceito de tragédia como uma grande queda para o contexto norte-americano, os protagonistas não são pessoas provenientes de uma família nobre no sentido grego clássico, e sim de uma família rica, a qual possui poder na sociedade capitalista.

Apesar da correlação entre o enredo das duas trilogias ser evidente, a figura de Electra é retratada de forma bem diferente por Ésquilo e Eugene O'Neill. Dentre os tantos elementos

⁴⁵ Raquel Gutierrez traduz os títulos das três peças que compõem a trilogia respectivamente como: *Volta ao lar* (*Homecoming*), *A caçada* (*The hunted*) e *A visitação* (*The haunted*).

⁴⁶ As citações são todas traduções minhas do original em inglês da seguinte edição: O'NEILL, Eugene. *Mourning Becomes Electra. Complete Plays: 1920-1931*. V. II. New York: Literary Classics of the United States, 1988.

estruturais e temáticos possíveis de interessante análise comparativa, este ensaio focaliza as modificações na abordagem de Electra e, principalmente, a importância da mesma na terceira peça, *The haunted*, a qual tem sido bastante comentada pela crítica por se distanciar das duas outras peças da trilogia e das *Eumênides* de Ésquilo, conferindo à Electra o papel de heroína moderna e concedendo um novo significado à obra de O'Neill.

Apesar de a mulher não ocupar lugar de evidência na sociedade grega clássica, encontramos nas tragédias importantes personagens femininas recuperadas dos próprios mitos. Na *Oréstia*, Clitemnestra é a primeira a apresentar-se como forte personagem feminina não só pelo papel de mãe vingativa, mas também por sua inteligente trama e dissimulação. É na segunda parte da trilogia, em *Coéforas*, que encontramos Electra, peça fundamental e articuladora do exílio para que Orestes pudesse retornar e vingar a morte de seu pai.

É inegável a importância de Electra na trilogia de Ésquilo, assim como a importância de seu mito, tanto que Sófocles lhe dedica uma peça com seu próprio nome. No entanto, a *Oréstia* apresenta a personagem apenas em sua segunda peça, sendo que o final da trilogia, com as *Eumênides*, concede lugar de destaque a Orestes, que aparece como o homem da família, portanto o herói vingador, que precisa ser julgado. Ao ser recuperada por Sartre em *As Moscas*, Electra é mais evidente, mas assume um papel passivo, sendo que Orestes novamente alcança relevo ao constituir-se enquanto herói existencialista. Dentre os autores que abordam seu mito e rescrevem a peça de Ésquilo, é Eugene O'Neill que consegue fazer de Electra uma heroína trágica moderna, sendo Lavinia aquela que tece a trama de vingança durante toda a trilogia e a única representante da família Mannon que sobrevive. Partindo da definição de Hauser sobre o herói trágico moderno (1976, p. 108), constatamos que é Lavinia quem aceita seu destino e o encara como necessário, expiando sua culpa através do luto.

O'Neill consegue transpor a idéia de destino grego e o aspecto da violência física do mito para o ambiente de violência irrestrita, física e psicológica das relações familiares dos Mannon no mundo moderno e para o clima obscuro dos membros da família que retornam da Guerra Civil, especialmente Orin. Carpenter enfatiza a importância desse personagem que, a partir de seu ferimento de batalha, passa a apresentar a consciência torturada do homem moderno em sua realização do mal da guerra (1966, p. 121). Apesar de Orin encarar o conflito do homem moderno diante da guerra e do sentimento de desolação que isso lhe traz, ele não chega a configurar-se enquanto herói na peça, já que sucumbe à perseguição das Fúrias, aqui representadas por sua própria consciência e seu sentimento de culpa. Além de não obter a absolvição da peça de Ésquilo, ele é levado ao desespero e à fuga da culpa através do suicídio. Diferentemente da *Oréstia*, a trilogia de O'Neill apresenta Lavinia (Electra) como figura principal e, de acordo com Carpenter, a ela é atribuído o único heroísmo e a única tragédia verdadeira das três peças (1966, p. 121). A intenção de dar à moderna figura de Electra um final trágico digno da personagem aparece nas notas de O'Neill, que afirma Electra ter sido banalizada na história grega casando-se com um camponês e continuando subordinada ao irmão.

Ao abordar Electra através da personagem Lavinia, O'Neill focaliza duas forças que impulsionam o destino trágico da heroína. Primeiramente, os conflitos psicológicos e o complexo freudiano de Electra, que a levam a ter uma afeição especial pelo pai, que será transposta também a Adam Brant, e um ódio e uma competição latentes em relação à mãe. O outro fator diz respeito à sua condição social por fazer parte da família Mannon, comprometida com uma história de vingança entre os irmãos Abe e David, e também com o contexto histórico da Guerra Civil, já que Ezra e Orin participam da mesma.

Na primeira parte da trilogia, *Homecoming*, os conflitos psicológicos de Lavinia e a constatação da traição que Christine realiza a seu pai são pouco a pouco desvendados com a ajuda de um personagem especial, Seth Beckwith. O papel de Seth se assemelha ao papel da ama, pois já trabalha com a família Mannon há sessenta anos. É interessante a marcação do dialeto do personagem, que revela sua condição social e seu papel de subordinado na família. Além disso, Seth é aquele que parece saber a dimensão dos segredos contidos no casarão e ter consciência de sua função enquanto observador silencioso, afirmando a Lavinia que acredita em qualquer coisa que ela lhe disser para acreditar, porque “Eu não estaria com os Mannon há sessenta anos se não soubesse disso” (p. 905). Além disso, é Seth quem começa a revelar ao consciente de Lavinia a semelhança entre Adam Brant, pelo qual ela começa a se apaixonar, e seu pai, lhe contando o passado de sua família.

O conflito de Lavinia com a mãe chega ao extremo, já que, além de estar traindo seu pai, ela é amante daquele que começa a substituir a figura paterna em seu inconsciente. A revelação de que Adam pertence à sua família só vem enfatizar aquilo que já está claramente exemplificado no âmbito psicológico, já que tanto Adam quanto Ezra são objetos de amor que não podem ser seus. No final da primeira parte, a disputa entre mãe e filha fica evidente quando Lavinia tenta disputar a atenção do pai, que retorna da guerra, e enfatiza sua devoção total a ele, seu único amor, ao ser acusada pela mãe de estar sendo cortejada por Adam: “Oh, eu estou tão feliz que você esteja aqui! Não deixe mamãe fazer você acreditar que eu – Você é o único homem que eu sempre amarei! Eu vou permanecer com você!” (O’NEILL, 1988, p. 935).

Lavinia começa a travar uma batalha com sua mãe enquanto rival a partir do final da primeira peça, quando flagra o crime da mãe e promete que a fará pagar por isso: “Eu encontrarei um modo de puni-la” (O’NEILL, 1988, p. 947). A vingança empreendida por Lavinia contra Christine é mais contundente na peça de O’Neill pelo envolvimento de Orin, que é adorado pela mãe e possui forte relação edipiana com ela, o que o impulsiona a assassinar Adam Brant e sentir raiva por Christine estar lhe trocando por outro homem. *The hunted* compreende a real caçada empreendida por Lavinia e Orin para flagrar e matar Adam Brant. O sofrimento de Orin aqui, diferente daquele de Orestes na *Oréstia*, não é apenas devido à morte do pai, e sim pela perda do amor da mãe, tanto que a acusa de planejar uma viagem com o amante para as mesmas ilhas que havia combinado com ele: “E ouvi você planejando ir com ele àquela ilha que eu tinha comentado com você – nossa ilha – era você e eu!” (O’NEILL, 1988, p. 1001). Em *Mourning Becomes Electra*, Orin não mata a mãe com suas próprias mãos, mas através da tortura psicológica que lhe ocasiona ao relatar a morte do amante e fazê-la sentir-se odiada pelo filho, levando-a ao suicídio.

Em *The haunted*, enquanto Orin é perseguido pela culpa da morte de sua mãe, achando a todo o momento que ele e a irmã precisam ser punidos, Lavinia encarna abertamente seu papel como manipuladora e controladora do irmão fraco a fim de que ele não delate o crime. Primeiramente, assume o papel maternal de dar força ao irmão após retornarem de uma viagem ao Oriente, afirmando que ele precisa ser corajoso e conseguir finalmente reentrar na casa: “Este é o teste! Você tem que encará-lo!” (O’NEILL, 1988, p. 1015). Os fantasmas da culpa passam a atormentar Orin, que resolve escrever a história da família revelando tudo. A partir desse momento, Lavinia passa a agir ameaçadoramente, e o conflito entre os dois irmãos é instalado.

É interessante notar como O’Neill repete os conflitos inconscientes da relação mãe/filho e pai/filha através dos dois irmãos, que pouco a pouco se assemelham ainda mais a Ezra e Christine Mannon. Quanto Lavinia se aproxima do casarão ao retornar da viagem, sua modificação é descrita na peça: “*Seu corpo, antes tão magro e pouco desenvolvido, tomou proporções. Seus movimentos perderam a dureza tensa. Ela agora possui uma forte semelhança à sua mãe em todo respeito, até ao estar vestindo o verde que sua mãe gostava*” [sic] (O’NEILL, 1988, p. 1014).

Essa transposição de papéis, através dos quais Orin e Lavinia parecem encarnar os fantasmas de Ezra/Christine e Adam/Christine, chega a seu ponto culminante no final da peça, quando uma relação incestuosa é insinuado por Orin. Carpenter e outros críticos da obra de O'Neill, no entanto, têm reconhecido um certo exagero e obviedade na incorporação dos complexos de Édipo e Electra, o que faria com que a questão do incesto já não causasse impacto algum ao leitor. Mesmo assim, a importância desta cena se deve à contínua evocação dos fantasmas feita por Orin, ou seja, a ênfase na culpa e no passado obscuro que marca o destino da família:

Há momentos agora em que você não parece ser minha irmã, nem mamãe, mas alguma estranha com o mesmo lindo cabelo – *(Ele toca seu cabelo cuidadosamente. Ela se afasta violentamente. Ele ri excessivamente.)* Talvez você seja Marie Brantôme, eh? E você diz que não há fantasmas nesta casa? (O'NEILL, 1988, p. 1041)

Os fantasmas que assombram a consciência de Orin e, ao final, são os únicos companheiros de Lavinia no casarão, são peças-chaves para representar o que em Ésquilo consiste na culpa trágica, ou seja, as Fúrias que perseguem Orestes. Ainda no início da terceira peça, que é intitulada *The haunted* a partir das assombrações que insistem em visitar a mente dos personagens, o coro dos habitantes conversa sobre a presença dos fantasmas dos Mannon. Apesar de no início ser uma brincadeira de Seth, ele afirma: “Há o mal nessa casa desde que ela foi primeiramente construída no ódio – e ele continua crescendo desde então, como o que tem acontecido lá provou” (O'NEILL, 1988, p. 1013).

O'Neill chega a conceder um caráter alegórico ao aproximar o horror dos conflitos obscuros do inconsciente à perseguição dos fantasmas da culpa dos Mannon, associados à sociedade materialista e ao terror da Guerra tão criticados pelo autor. Assim, o luto desta Electra moderna está associado ao luto de uma sociedade que se encontra sem saída diante de uma realidade de guerra e destruição.

A presença do navio “Flying Trades”, que evoca o desejo de viajar para um mundo distante, e o fato de Adam trabalhar nele não é mera coincidência. Tampouco a constante canção “Shenandoah” entoada por Seth no início de cada peça, que evoca o desejo de chegar a um paraíso navegando pelo rio Missouri, e o sonho de Adam, Orin e Christine de uma viagem à China, ao Oriente, e no retorno parar nas Ilhas do Sul do Pacífico. Esse sonho com um paraíso é o sonho da salvação diante de um contexto de opressão e culpa, é a busca de um mundo melhor. O Oriente, que sempre povoou o imaginário dos colonizadores com idéias paradisíacas, aparece na peça tanto como o desejo de saída da violência da guerra, como de libertação da opressão proveniente da moral puritana. No momento em que a relação entre Orin e Lavinia se torna mais tensa e cheia de acusações, Orin evoca as atitudes de Lavinia nas Ilhas do Oriente, envolvida pelo paganismo daquele paraíso. A fim de desmoralizá-la diante de Peter, seu pretendente, ele afirma que se considera “Mannon demais para se tornar um pagão”, mas que a irmã parece ser diferente:

Oh, ela estava um pouco chocada com as danças deles no início, mas depois se apaixonou pelos ilhéus. Se tivéssemos ficado outro mês, sei que a teria encontrado em alguma noite de lua cheia dançando sob as palmeiras – tão nua quanto o resto! (O'NEILL, 1988, p. 1021)

Apesar das evocações paradisíacas e de Seth continuar entoando a sua “Shenandoah”, o final da peça é sombrio e Lavinia enfatiza que não há salvação, e sim a necessidade de aceitar seu destino trágico como a última Mannon. A frase final tão evocada pelos críticos, em que a personagem ordena a empregada a “jogar todas as flores fora” (O'NEILL, 1988, p. 1054), enfatiza o desejo de

que o último símbolo de vida seja eliminado. Isolada dentro da casa com os mortos, as janelas trancadas, Lavinia diz a Seth que não seguirá o destino de Christine e Orin com o suicídio. Apesar de, de acordo com Hauser (1976, p. 104), a autodestruição, que está relacionada à morte, ser um fator importante dentro do conceito do herói trágico moderno, Lavinia acaba se mostrando a heroína maior ao viver no luto, sozinha, expiando a culpa de sua descendência. Assim, a personagem fortalece a característica do herói moderno enquanto um ser só:

Não tenha medo. Eu não vou seguir o caminho de mamãe e Orin. Isso é escapar à punição. E não restou ninguém para punir-me. Eu sou a última Mannon. Eu tenho de punir a mim mesma! Viver aqui sozinha com os mortos é um ato de justiça pior do que a morte ou a prisão! Nunca mais sairei ou verei alguém! Fecharei as venezianas a pregos para que nenhuma luz do sol possa jamais entrar. Viverei sozinha com os mortos, e mantereí os seus segredos, e deixarei que eles me persigam, até a maldição ser paga e o último Mannon estar morto! (O'NEILL, 1988, p. 1053)

De acordo com Lúcia Helena, a *hybris* consiste numa desmedida inconsciente, num desequilíbrio interno ao caráter do herói, que vai ocasionar a falha trágica (1983, p. 26- 27). Esse conceito, que na *Oréstia* estava associado ao desígnio do *dáimon*, uma determinação divina (como a incitação de Apolo à vingança de Orestes, ou o pedido de Ártemis para que Agamêmnon sacrificasse Ifigênia), aparece em *Mourning Becomes Electra* associado ao conceito freudiano de inconsciente, ou seja, à força que impulsiona os conflitos e os crimes cometidos. Na peça de O'Neill, Lavinia incorre em uma espécie de *hybris* ao vingar a morte do pai e continuar a seqüência de crimes da família, culminando com o suicídio de Christine e Orin.

Diferente do final da *Oréstia*, no qual a razão do julgamento de Palas Atena prevalece no mundo grego, justificando a necessidade do crime de Orestes e apontando para o início de uma nova ordem, O'Neill finaliza sua peça em um clima sombrio. A razão, que parece ser o elemento que explica a mente humana, não consegue conter a morte e a destruição dos Mannon e da guerra. Assim, um ambiente doentio e de descrença é o que prevalece, sendo Lavinia o perfeito protótipo da heroína moderna através de sua solidão completa, abandonada por todas as promessas da sociedade norte-americana, e apenas acompanhada pela visitaçãõ de seus fantasmas. Como a Electra dos gregos, Lavinia sofre na casa paterna, mas na peça de O'Neill a casa do pai representa a Pátria norte-americana, cujas ordens e promessas já não lhe trazem consolo algum.

Exageros ou não na adaptação psicanalítica, o certo é que O'Neill conseguiu em sua obra não apenas recuperar a trilogia de Ésquilo na modernidade, mas encontrar correspondentes para as tensões características da tragédia grega nos conflitos familiares inconscientes e ainda desenvolver uma forte crítica à sociedade materialista e puritana de seu país e ao horror da guerra. *Mourning Becomes Electra* se consagra enquanto obra prima e sua crítica à sociedade norte-americana significativa ao observarmos o quanto as cíclicas participações dos Estados Unidos da América nas guerras refletem valores básicos da sociedade estadunidense, o que se confirma no que podemos denominar patriotismo messiânico. Ao incorporarem os valores e aspirações dos cidadãos estadunidenses, os soldados assumem a missão de conquistar a eterna Shenandoah da paz nunca alcançada, impulsionados pelo chamado religioso do presidente: "Deus abençoe a América".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARPENTER, Frederic I. *Eugene O'Neill*. Coleção Clássicos do Nosso Tempo. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1966.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. Tradução do grego, introdução e notas: Mário da Gama Kury.
- GASSNER, John. "Vida e obra de Eugene O'Neill". In: *Eugene O'Neill: Quatro Peças*. Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 103-111.
- LESKY, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1966. 17-72.
- LÚCIA HELENA. "A tragédia grega". TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, n. 72, jan.-mar., 1983. P. 20-35.
- O'NEILL, Eugene. *Mourning Becomes Electra*. In: *Complete Plays: 1920-1931*. V. II. New York: Literary Classics of the United States, 1988.
- *Desire Under the Elms*. In: *Complete Plays: 1920-1931*. V. II. New York: Literary Classics of the United States, 1988.
- SHEAFFER, Louis. *O'Neill: son and artist*. New York: Paragon House, 1973.
- SÓFOCLES. *Electra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. Tradução do grego, introdução e notas: Mário da Gama Kury. vol 4.