

Na introdução do primeiro volume da *The Norton Anthology of Drama*, escrita a seis mãos por J. Ellen Gainor, Stanton B. Garner Jr e Martin Puchner, é lembrado ao interlocutor que o teatro é arte em movimento e sua habilidade de cativar com ilusão está ligada à sua mágica, mas sempre precários truques. O teatro é um dos veículos mais efêmeros – uma performance, quando acabada, fica perdida no tempo – e a não repetitividade de suas realizações é a maior fonte de seu poder. O teatro acontece na realidade, no aqui e no agora, na divisão equânime com seus espectadores, mesmo assim suas ilusões são inseparáveis de sua precariedade (Gainor et all, 2009, p. 1-3). Somos todos humanos, precários, impermanentes. Humanos, através dos tempos, sempre compartilharam histórias. O poder dessas histórias reside na imediaticidade dos atores e de suas interações com o ambiente teatral, que obviamente inclui a plateia.

Em *Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (1997), Marita Sturken nos lembra que a memória forma a estrutura da vida humana, afetando tudo, desde a "capacidade" de realizar tarefas simples e cotidianas até o reconhecimento de si mesmo. A "memória", segundo a pesquisadora, estabelece a "continuidade da vida"; ela dá sentido ao presente, pois cada momento é constituído pelo passado. Como o meio pelo qual nos lembramos de quem somos, a "memória" proporciona o próprio núcleo da identidade. Dos tempos mais remotos de que se há registros representamos histórias uns para os outros e estão nessas histórias o poder de relembrar o passado. Este texto pretende contar uma história de repetição que novamente remete a Jacques Derrida e sua necessidade de aprender espíritos, mesmo e especificamente se o espectro não é. Mesmo e especialmente se ele, que não é substância, não é essência, nem existência, nunca está presente como tal. Mas há a necessidade de viver com fantasmas, com o vazio e com a ausência.

Originalmente encomendada por Joe Dowling, diretor artístico do Teatro Guthrie, *Tiny Kushner* (2009) compreende cinco peças que pretendem dialogar entre si, dentre elas, “Terminating or Sonnet LXXV ou "Lass Meine Schmerzen Nicht Verloren Sein" ou Ambivalence”. Inspirada no "Soneto 75" de William Shakespeare, esta peça de 30 minutos, com suas tiradas robustas contra tudo, desde a ambivalência humana e paradoxos existenciais até cortinas para janelas e o cheiro do sexo anal, apresenta Esther, uma psicóloga, e seu antigo

paciente, Hendryk, sentados em seu consultório junto com seus amantes, Dymphna e Billygoat, respectivamente. No entanto, Dymphna e Billygoat são espectros de seus próprios presentes (aqui chamados por mim de intrusos imaginários) que contracenam não só com seus pares, mas também com a impermanência de suas vidas. Nenhum dos dois está de fato lá.

Ler Tony Kushner é, em grande parte, um exercício desafiador. Kushner revisita *Angels in America* (1985) e a capacidade do ser humano de ser tão ambivalente em relação ao outro. Talvez possamos dizer que a ambivalência em *Angels* assombra *Terminating*. Marvin Carlson em *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine* (2003) lembra que todo o teatro é assombrado por excelência e reafirma a máxima de Derrida quando esse afirma que depois do fim da história o espírito volta como uma assombração (*revenant* em francês significa regressar). Para o pensador francês o espectro é uma questão de repetição, pois esse é sempre um *revenant*, não se pode controlar as suas aparições pois ele começa retornando, logo, pode-se dizer que *Terminating* não é só assombrada pela memória de Shakespeare, mas também pelo próprio Tony Kushner.

Para Anna Uhlig em *Theatrical Reenactment in Pindar and Aeschylus* (2019)

O teatro não é inocente. É cúmplice. Não pode estar livre da política, assim como não pode estar livre da paixão. O que ele faz, creio eu, é testemunhar - uma palavra-chave. Ele testemunha o presente, testemunha os eventos do presente. Mas se você estiver apresentando uma peça grega, ela testemunha o presente à luz do passado ou respondendo ao passado (Uhlig, 2019, p. 224).ⁱ

Aqui não estamos apresentando uma peça grega, mas uma peça que da mesma forma testemunha o presente à luz do passado e, no caso de *Terminating*, também respondendo ao passado. Nesta peça não encontramos fantasmas “reais” (mas o que são fantasmas “reais” de qualquer forma?), mas figuras fantasmagóricas intrusas com a necessidade de trazer algo que se diz traumático a fim de perturbar seus pares. David Coughlan, em *Ghost Writing in Contemporary American Fiction* (2016), afirma que ao considerar a relação entre a casa aprazível e a casa mal-assombrada, é importante perguntar a quem ou o quê se dá boas-vindas. Quem convida quem para entrar? Ele nos lembra de quando Derrida debruçou-se sobre o tema da hospitalidade, o filósofo francês o fez sob o título “hostilidade e hospitalidade” (1995-97), pois, como o próprio explica, hospitalidade é uma palavra de origem latina, uma palavra latina que se deixa ser parasitada por seu oposto, ‘hostilidade’, o hóspede não desejado; dessa forma temos “o

estrangeiro acolhido como hóspede ou inimigo. Hospitalidade, hostilidade, hospitilidade: esse neologismo (traduzido do inglês “hostpitality”) é largamente explorado em *Aporias*, de Derrida, em que ele liga “Refém, anfitrião, hóspede, fantasma, espírito santo (vale lembrar que a palavra em inglês para espírito santo é holy ghost, e Geist (espírito)” (Derrida, 1993, pp. 61-63). Derrida considera que não há política sem abrir-se as portas para um convidado fantasma. A relação entre hostilidade, hospitalidade e o fantasma ou entre o convidado que chega de forma inesperada e o que retorna e, talvez, o possua novamente é o que Coughlan chama de Ghostpitality (acolhimento do fantasma). Além disso, ainda em *Aporias*, Derrida lembra que em francês a palavra *hôte* significa anfitrião e hóspede ao mesmo tempo, no entanto, a expansão e a aceitação do convite coloca o hóspede e o anfitrião em lados opostos de um limiar que determina quem é o chefe da casa. Logo, *ghostpitality* nomeia a assombração de todo anfitrião pelo visitante, de todo o lado de dentro (todo ser, corpo, casa, nação, tempo presente) pelo que vem de fora, de todo o interior pelo anterior e exterior.

Os fantasmas, portanto, representam algumas das manifestações mais densas e evidentes de forças e paradoxos que estão sempre presentes na performance - forças e paradoxos que, como Anna Uhlig habilmente elucida,

A evidente teatralidade dos fantasmas, como figuras que nos convidam a interrogar as circunstâncias da encenação mimética, permite uma certa transparência paradoxal em relação às confusões fundamentais - de tempo e espaço, de voz e corpo - que regem a poesia de Píndaro e Ésquilo (Uhlig, 2019, p. 224).ⁱⁱ

São esses mesmos fantasmas que permitem a tal transparência paradoxal em relação às confusões fundamentais de tempo e espaço e, principalmente, a de voz e corpo, que aparecem em *Terminating*. A partir do diálogo entre os personagens que de fato são corpóreos na peça, percebe-se que Kushner, mais uma vez, brinca com a ideia da transposição entre o passado, o presente e o futuro através da sobreposição de personagens não corpóreos no palco. Para Hendryk “todo o amor é transferência. Peito, mãe, toda a porra toda” (Kushner, 2009, p. 19).ⁱⁱⁱ Para Sigmund Freud, a transferência ocorre quando se projeta em pessoas do convívio presente, figuras importantes do passado. Afeições emergem como uma exigência intensa de amor, de atenção, de reconhecimento. Mas transferir também significa, segundo o Dicionário Houaiss, “mudar-se de um lugar para outro; remover”. Dymphna e Billygoat assombram a sessão entre Esther e Hendryk trazendo para o palco questões como amor, fraternidade, presença e funções

biológicas. Billygoat, entre as lamentações de Hendryk declama o Soneto 75 de Shakespeare. Billygoat é o que de certa forma mantém Hendryk “vivo”, é quem o nutre, quem o valoriza.

As sobreposições são rapidamente percebidas à medida que esses quatro personagens trocam ideias sobre amor e/ou fazer amor. Na verdade, os intrusos imaginários falam de fato sobre o amor, enquanto a analista e seu paciente sobre o sexo. Parece que há um constante duelo entre o terreno e o transcendental.

HENDRYK - (...) Acho que você pode dormir comigo, fazer sexo comigo, porque, ao contrário dos grandes analistas do passado, que tinham uma fé inabalável nos princípios básicos de sua disciplina, você e todos os praticantes modernos de... bem, de qualquer coisa, da psicanálise, neste caso, em nosso... hum, apuro, dilema, como se chama, têm, bem, mas nenhuma fé inabalável, ninguém tem fé em nada hoje em dia, temos... ambivalência, é por isso que nos tatuamos. (...)

ESTHER - Acho que o salto associativo para as tatuagens é interessante.

HENDRYK - As tatuagens duram (Kushner, 2009, p. 22, 23).^{iv}

Tatuar é transformar dor em arte. As tatuagens são perenes. Diferente dos seres que são extracorporais, logo, não duráveis, ambivalentes, fluidos (até mesmo etéreos), os desenhos na pele são para sempre, um objeto de memória do passado (um passado que provavelmente vale a pena ser lembrado), um objeto que insiste em revisitar o presente. Talvez a ambivalência maior esteja aqui. Enquanto as figuras que vêm para nos assombrar e nos lembrar de um passado que não é para ser lembrado, as tatuagens existem para nos lembrar de um passado que vale a pena ser lembrado.

Freud em *Civilization and its discontents* (2002) soa a sentença de morte para as visões otimistas sobre o progresso da humanidade por meio da civilização. O livro começa com uma recapitulação das visões desdenhosas do psicanalista sobre a religião como um remédio psicológico e, em seguida, desafia os chavões duradouros sobre a sociedade humana: que a civilização surgiu como um simples marcador do progresso da humanidade sobre a natureza, que nos protege contra o sofrimento e que guarda nossas liberdades e felicidades. Comparando o desenvolvimento da civilização com o desenvolvimento das psicologias individuais, ele vê em ambos um conflito essencial entre eros e thanatos, entre o desejo de estar com outras pessoas e a violência cometida (ou desejada) contra outras pessoas. Como a civilização é um processo de negociação e estruturação de comunidades, ela também deve ser uma forma de controlar e reprimir os instintos violentos e libidinosos; ela faz isso não apenas por meio de suas leis, mas também se infiltrando em nossas próprias psicologias, que Freud discute por meio do filtro de

sua teoria estrutural (em que os impulsos instintivos e inconscientes do id são controlados pelo ego sob a feroz supervisão do superego agressivo interiormente).

O mundo surge como um "outro", em suma, apenas como uma experiência negativa: como a impossibilidade de satisfação, uma interrupção da demanda por prazer, como uma ameaça e como algo doloroso. Para Freud, o mundo objetivo é sempre nada mais do que o objeto do desejo e torna sua presença conhecida pelo fato de que o ego não pode satisfazer seu próprio desejo, mas que essa satisfação deve vir de outro lugar, de um outro que o ego não pode controlar.

A dor de tatuar o corpo, a dor do amar o outro, a dor de todas as agressões, a dor de estar aqui, de existir, de permanecer. Como Hendryk nos lembra, a dor de tatuar o corpo serve como um marcador de toda a nossa ambivalência e impermanência no mundo, algo que foge ao nosso controle e nos soa como uma experiência negativa de viver.

HENDRYK - (...) Ontem vi um homem com tatuagens por todo o corpo, cobrindo quase toda a carne, como em uma crise epidermatológica. Isso é assustador. E pensei: "Uau, ahn. Aposto que sua pele sempre terá cheiro de tinta barata. Pensei: "Nossa, a dor, ele deve ter gostado muito desse sofrimento, mas ele se lembra de cada picada de agulha com tinta. Isso mostra que ele sabe que esteve aqui. Porque doeu estar. Ele inscreveu a prova de sua, bem, não existência, mas... OK, claro, existência, claro, existência em, inscrita em sua própria, em sua, na única arena disponível para o cidadão do final do século XX que busca efetividade, agência histórica: sua pele. Não posso mudar nenhum mundo, exceto este pequeno mundo que é delimitado por minha pele. Não posso mudar nada (...) Tenho medo do mundo. (...) A ambivalência expande nossas opções. Ela aumenta nossa liberdade para... tatuar. Nosso eu. Se quisermos. Ter um conceito como "nosso eu" ou "meu eu". O que nos torna mais ambivalentes e mais livres. O que nos enlouquece e nos deixa desesperados para encontrar coisas não ambivalentes como tatuagens que, apesar de toda a sua permanência e dor, servem principalmente como marcadores de quão ambivalentes e impermanentes somos. Ou sentimos que somos (Kushner, 2009, p. 23, 24).^v

A ideia de ambivalência assombra *Terminating* através de Belize, o enfermeiro afrodescendente de *Angels in America* (1985), que lembra a Louis da sua posição política ao ajudar a financiar o *Rainbow Coalition*^{vi}. Louis argumenta ser ambivalente sim, pois seus cheques voltaram. A cena traz Louis e Belize conversando sobre política e racismo nos EUA. “Todos os seus cheques voltam, Louis; você é ambivalente a respeito de tudo.” (Kushner, mimeo, p. 165)^{vii} A ambivalência em Louis não é somente política, mas nas relações com o outro. O outro fantasmagórico que o assombra: a morte, a finitude da vida.

Ambivalentes, homossexuais, amantes. Tatuagem e tabu. Freud em *Totem e Tabu* (2012) tenta desenvolver o significado de tabu. Em suma “tabu”

é igualmente tudo, tanto as pessoas como os lugares, objetos e estados passageiros, que são depositários ou fonte dessa misteriosa característica. Também se chama tabu a proibição que deriva dessa característica; é denominado tabu, enfim, conforme seu sentido literal, algo simultaneamente sagrado, acima do habitual, e perigoso, impuro, inquietante (Freud, 2012, p. 30).

No entanto, é no mesmo texto no qual o psicanalista explica como é difícil desvelar o que essa palavra realmente carrega por trás dela. O proibido quando coibido parece ser ainda mais premente. Freud chama de ambivalente a ação do indivíduo quando essa precisa, de forma inconsciente, fazer o que lhe é proibido, o que é tabu. Tatuagens são desde sempre carregadas de significado, mas também alvo de preconceito, principalmente religioso. Tatuagem e tabu; homossexualidade e tabu. Kushner, mais uma vez brinca com conceitos freudianos em *Terminating*.

ESTHER - Mas ela o chamou de Schmendrik, Hendryk.

HENDRYK - E daí?

ESTHER - Ela o chamava assim o tempo todo. É holandês, mas você nasceu em Massapequa. Schemendrick, Hendryk. As palavras são praticamente homônimas.

HENDRYK - Homófona, na verdade, é o que você -

ESTHER - Homônimo e homófono são... homólogos. Eles são homólogos.

HENDRYK - Na verdade, são homônimos, não homólogos, embora homofonia seja o termo exato -

ESTHER - Mas se eles são homônimos, então eles são precisamente -

HENDRYK - Embora haja uma palavra mais precisa que conota proximidade, mas imprecisão. Mas não me lembro qual é. Homófonos são, como -

ESTHER - Tatuagem e tabu.

HENDRYK - Não, essas não são, elas são, oh ha ha. (...) O subtexto do último minuto é "homossexual". Aí eu me antecipei a você. Chateado? (...) Tatuagens são tabu para judeus. Tabu. É... TABUUUUUUUU. Como sexo anal. Eu não sou homossexual. Não posso ser. Não tenho talento para ser. E, de qualquer forma, o, uh. O sexo anal me dá nojo. Ugh. Sexo anal. Ugh. Estou cheio de horror. Bem, isso é muito forte. Nojo (Kushner, 2009, p. 25, 26).^{viii}

Tragédia, do grego *Tragoidia*, o gênero trágico, peça teatral do gênero trágico derivado de (o) tragos no sentido de ‘bode’ e *oidé* no sentido de ‘ode, canção’ (no ritual dedicado a Dionísio, o canto se fazia acompanhar do sacrifício de um bode). Isso viria do drama satírico, onde os atores se vestiam de sátiros^{ix}, com suas pernas cabeludas e chifres de bode. Aristóteles na *Poética* ao discorrer sobre o caráter na tragédia, demonstra como

esta é a imitação de seres melhores do que nós, é necessário copiar os bons retratistas; estes, ao reproduzir o original, a um só tempo respeitam-lhe a semelhança e o tornam mais belo. Assim também devem agir os poetas; ao imitar personagens fracos ou de

temperamento forte, ou providos de outros defeitos de caráter, devem elevá-los, mas sem permitir que sejam o que não são (Aristóteles, 1999, p. 55).

Hendryk traz justamente uma das questões mais prementes da tragédia grega e como o fantasma de Aristóteles, assim como o de Shakespeare, assombram *Terminating*. O sátiro, ou o “outro”, o diferente, o ambivalente sexual, deveria entender a ambivalência, no entanto, nas palavras do personagem, a ambivalência é a alma e não um ser sexualizado como o sátiro. A permanente sexualidade dos sátiros, ou esse “outro” ser ambivalente (dito meio homem e meio cabra), nas palavras de Freud, surge apenas como uma experiência negativa: como a impossibilidade de satisfação. Kushner brinca com a palavra trágico em dois níveis diferentes. A origem histórica do conceito de tragédia para Aristóteles (mesmo levando em consideração a possibilidade da tragédia do homem comum, usando um conceito de Arthur Miller) e a acepção da mesma em Nietzsche, em seu livro seminal *O nascimento da tragédia* (2001), com o seu caráter dionisíaco e apolíneo, assombram a peça nos seus pormenores. Segundo Nietzsche, a essência de tal estado é trazida a nós “pela analogia da embriaguez” (Nietzsche, 2001, p. 30), um estado proporcionado pelo deus do vinho e, ao mesmo tempo, marcadamente presente em suas passagens pelo mundo dos homens. O sátiro, mencionado por Hendryk, é, segundo a mitologia, filho de Dionísio. Tornar manifesta a coexistência dessa realidade dicotômica fundamental de dor e excesso, em dilacerante contradição consigo mesma e que revela a parte obscura e absurda da existência, é um dos grandes méritos de Nietzsche. Descobrir o dionisíaco – afirmação desse mundo de emoções contraditórias, terrível e sedutor – no âmago da civilização grega, dá ao filósofo alemão a chave para chegar ao coração da tragédia. E em Kushner, a chave para as emoções contraditórias de seus personagens a divagarem sobre o amor. Nas palavras de Hendryk:

HENDRYK - Você é robusto. Você realmente não percebe a ambivalência. O sátiro, que é metade homem e metade cabra, deveria entender a ambivalência, mas os animais não entendem, por isso dizemos que eles não têm alma, a ambivalência é a alma, é o ser da nossa espécie, e contra a certeza animal, a ambivalência humana é ambivalente demais para se defender, eu acho, e então, voilà. Você. Vou me deitar (Kushner, 2009, p. 30).^x

Freud, ainda em *Civilization and its Discontents* (2002), coloca a civilização como a razão de toda a frustração e tristeza do ser-humano. Ao renunciar o instinto; a coisa mais difícil para os seres humanos fazerem, por sermos inerentemente egocêntricos e levados à satisfação constante de nossos instintos, essas renúncias podem voltar para nos assombrar; elas podem se

repetir em formas patológicas como o "retorno do reprimido". A civilização impõe limitações à sexualidade; ela não apenas dita quais formas de expressão sexual são "permissíveis", mas também determina o que é "normal". A civilização amputa a ambivalência do ser que não se conforma com ele próprio. E o amor, também impermanente, na voz de Dymphna:

DYMPHNA - Nossa incapacidade de amar uns aos outros é a maior tragédia da humanidade. Por que as pessoas não conseguem viver de acordo com sua bondade moral? É melhor compartilhar. É mais agradável ser gentil. Talvez não no momento, mas imediatamente depois. É exaustivo se desesperar. O amor se reabastece, dia após dia. É fácil amar, é difícil recusar. As surpresas estão sempre chegando. A adversidade é melhor enfrentada com bom ânimo e um espírito tranquilo. A generosidade nos torna livres. O sacrifício eleva a alma. Para a mulher feliz, não há terror na noite. *Lass meine Schmerzen nicht verloren sein.* Que minha tristeza e minha dor não sejam em vão. Não se mate. Trabalhe. Todas as noites volte para casa para mim. Certamente, a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias de minha vida. Eu adoro isso. Com certeza, seguirão. Com certeza. Com certeza (Kushner, 2009, p. 31).^{xi}

Para concluir, especula-se que é através do ser fantasmagórico, assim como do coro no teatro grego, que as verdades são trazidas ao palco. Dymphna, o ser intruso imaginário é quem inteligentemente coloca o significado do amor não ambivalente no palco da vida. O amor que se abastece, que se renova diariamente. Sua inabilidade de compreender a dificuldade do ser humano de amar, para ela, é a maior tragédia do homem comum. “A generosidade nos torna livres. (...) Que a minha tristeza e a minha dor não sejam em vão. (...) Todas as noites volte para casa para mim.” (Kushner, 2009, p. 31)^{xii}, ela considera. A dor da perda do ser amado ou da possibilidade dessa perda, assim como para o amante do Soneto 75, é a possibilidade da morte, da aniquilação. Ao final dessa peça curta, Kushner, paradoxalmente, nutre a efemeridade do teatro – apesar de a performance ficar perdida no tempo quando essa chega ao fim – a não repetitividade de suas realizações que deveria ser a maior fonte de seu poder acaba por se repetir com a figura desse ser que volta, que chega novamente. O *revenant*, nas palavras de Derrida, ou o ser que retorna, acontece na realidade, no aqui e no agora, na tal divisão equânime com seus espectadores de seu conhecimento da realidade, mas, mesmo assim, suas ilusões são inseparáveis de sua precariedade. E, ao fim, reafirmando a representatividade mimética desse ser fantasmagórico: que todo o amor ainda seja permanente.

REFERENCIAS:

ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999

BOOTH, Michael R. **Theater in the Victorian Age**. London: Cambridge University Press, 1995

_____. “Nineteenth Century Theater” *IN*: BROWN, John Russell. **The Oxford Illustrated History of the Theater**. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2001.

CARLSON, Marvin. **The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine**. Michigan: The University of Michigan Press, 2003

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx**. New York: Routledge Classics, 2006

FREUD, Sigmund. **Civilization and its Discontents**. London: Penguin Books, 2002

_____. **Totem e tabu, contribuição `a história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das letras, 2012

GAINOR et all. **The Norton Anthology of Drama: Antiquity through the Eighteenth Century**. Vol. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2009

HULIG, Anna. **Theatrical Reenactment in Pindar and Aeschylus**. London: Cambridge University Press, 2019

KUSHNER, Tony. **Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes: Millennium Approaches/Perestroika**. New York: Theatre Communications Group, 2003

_____. **Tiny Kushner**. New York: Broadway Play Publishing Inc, 2009

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

RAINBOW COALITION. Online em: <<https://www.rainbowpush.org>> Acesso em: 06 julho 2023.

SANTOS, Manoel Antônio. “A transferência na clínica psicanalítica: a abordagem freudiana”. *In*: **Temas em Psicologia**. Online em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1994000200003#:~:text=A%20transfer%C3%Aancia%2C%20segundo%20Freud%2C%20pode,\(necessidade%20libidinal%20sublimada\)%20etc.](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-389X1994000200003#:~:text=A%20transfer%C3%Aancia%2C%20segundo%20Freud%2C%20pode,(necessidade%20libidinal%20sublimada)%20etc.)> Acesso em: 03 julho 2023.

STURKEN, Marita. **Tangled Memories: The Vietnam Wars, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering**. Los Angeles: University of California Press, 1997

ⁱ Theater is not innocent. It's complicit. It cannot be free of politics, just as it cannot be free from passion. What it does, I think, is witness – a key word. It witness to the present, it witnesses to the events of the present. But if you are putting on a Greek play, it witnesses to the present in the light of the past or by responding to the past.

ⁱⁱ The overt theatricality of ghosts, as figures who invite us to interrogate the circumstances of mimetic reenactment, enables a certain paradoxical transparency regarding the fundamental confusions – of time and space, of voice and body – that govern the poetry of Pindar and Aeschylus.

ⁱⁱⁱ HENDRYK – All love is transference. Breast, mom, Every fucking Other fucking –

^{iv} HENDRYK – (...) I think you can sleep with me, uh, have sex with me because unlike the truly great analysts of the past who had unshakeable faith in the Stern tenets of their discipline you and all modern practitioners of ... well, of anything, of psychoanalysis in this instance, in our... um, pickle, conundrum, whatchamacallit, have, well, but no unshakeable faith, no one does in anything these days, we have... ambivalence, it's why we tattoo ourselves./ESTHER – I think the associative leap to tattoos is interesting./HENDRYK – Tattoos last.

^v HENDRYK – (...) I saw a man with tattoos all over his body yesterday covering almost all his flesh like an epidermatological crisis. Now that's frightening. And I thought wow, the uh. Bet his skin will always smell cheap ink. I thought, wow, the pain, he must've really enjoyed that suffering, but he remembers Every inky little needle stick. This is how he knows he's been here. Because it hurt to be. He has inscribed proof of his, well, not existence but...OK, sure, existence, sure, existence in, inscribed on his own, on his, in the only arena available to the late 20th Century Citizen seeking effectivity, historical agency: his or her skin. I cannot change any world except this small world which is bounded by my skin. I can change nothing (...) I'm scared of the world. (...)

Ambivalence expands our options. It increases our freedom to, to... tattoo. Our selves. If we wish to. To have a concept like "our selves" or "my self". Which makes us more ambivalent and more free. Which drives us crazy, and makes us desperate to find non-ambivalent things like tattoos which for all their permanence and pain serve mainly as markers of how ambivalent and impermanent we are. Or feel we are.

^{vi} A RPC foi formada em dezembro de 1996 pelo Reverendo Jesse L. Jackson, Sr., por meio da fusão de duas organizações que ele fundou anteriormente, a *People United to Serve Humanity* (PUSH, 1971) e a *Rainbow Coalition* (1984). Com sede em Chicago e escritórios em Washington, D.C., Atlanta, Detroit, Houston, Los Angeles, Nova York e Oakland, a Rainbow trabalha para tornar o sonho americano uma realidade para todos os cidadãos estudindenses e defende a paz e a justiça em todo o mundo. A organização se dedica a melhorar a vida de todas as pessoas, servindo como uma voz para os que não têm voz.

^{vii} All your checks bounce, Louis; you're ambivalent about everything.

^{viii} ESTHER – But she did call you Schmendrik, Hendryk./HENDRYK – So?/ESTHER – She called you that all the time. It's Dutch but you were born in Massapequa. Schemendrick, Hendryk. The words are practically homonymic./HENDRYK – Homophonous, actually, is what you –/ESTHER – Homonym and homophone are... homologues. They're homologous./HENDRYK – They're homonyms, actually, not homologues, though homophony is the precise –/ESTHER – But if they're homonymous then they're precisely – /HENDRYK – Though there is a word more precisely connoting closeness but imprecision. But I can't remember what it is. Homophones are, like – /ESTHER – Tattoo and taboo./HENDRYK – No, those aren't, they're, oh ha ha. (...) The subtext of the last minute is "homosexual". There I beat you to it. Pissed? (...) Tattoos are taboo for Jews. Taboo. It's... TABOOOOOOOooooooooo. Like anal sex. I'm not a homosexual. I can't be. I have no talent to be. And anyway, the, uh. Anal sex disgusts me. Ugh. Anal sex. Ugh. I am filled with horror. Well that's too Strong. Disgust.

^{ix} Os Sátiros têm a sua origem em duas versões mitológicas: a primeira é que seriam filhos de Hermes (Mercúrio) e de Ifiméia, outros autores atribuem a paternidade ao deus do vinho, Dioniso, com a ninfa Nicéia. São seres que trazem traços de homem e de bode. São caracterizados com uma bestialidade arrebatadora, como gênios preguiçosos, covardes e movidos por uma sensualidade que lhes dão uma sexualidade sempre em ebulição, à flor da pele. Gostam de aterrorizar os pastores e os viajantes, mas, ao mesmo tempo, protege-os das feras dos bosques, assim como protegem os seus rebanhos. A permanente sensualidade dos Sátiros revela-lhes uma vigorosa forma física. Seu apetite sexual é insaciável, assim como a voracidade que sentem em relação ao vinho e à embriaguez.

^x HENDRYK – You're *robust*. You don't really get ambivalence. The satyr which is Half man goat should get ambivalence, but animals don't, that's why we say They have no souls, ambivalence is the soul, it is our species being, and Against animal certitude human ambivalence is too ambivalent to stand up for itself I guess and so, voila. You. I'm going to lie down.

^{xi} DYMPHNA – Our inability to love one another is humankind's greatest tragedy. Why can't people live up to their moral goodness? It's better to share. It's more pleasant to be kind. Maybe not in the moment, but immediately after. It's exhausting to despair. Love replenishes itself, day after day. It's easy to love, it's hard to refuse. Surprises are always coming. Adversity is better met by good cheer and a placid spirit. Generosity makes us free. Sacrifice lifts the soul. For the happy Woman there is no terror in the night. *Lass meine Schmerzen nicht verloren sein*. Let my sorrow and my pain not be

in vain. Don't kill yourself. Work. Each evening come home to me. Surely goodness and mercy will follow me all the days of my life. I love that. Surely they shall. Surely. Surely.

^{xii} DYMPHNA –Generosity makes us free. (...) Let my sorrow and my pain not be in vain. (...) Each evening come home to me.