



OS DEMÔNIOS NA AMÉRICA DE TONY KUSHNER: *G. DAVID SCHINE IN HELL (1996)*

Vanessa Cianconi¹

RESUMO: *G. David Schine in Hell* é uma peça curta de um só ato do dramaturgo estadunidense Tony Kushner. Publicada originalmente no *The New York Times Magazine*, em 1996, intitulada *A Backstage Pass to Hell*, e republicada em *Death & Taxes: Hydriotaphia & Other Plays* (2000), *G. David Schine* revisita os personagens fantasmagóricos de *Angels in America* (1991) e apresenta tantos outros que, conjuntamente a Roy Cohn, ajudaram a aterrorizar a política estadunidense na década de 1950 e além. A cena acontece no inferno, em um dia somente, 19 de junho de 1996, o dia da morte de Schine. Ali, personagens contundentes da política estadunidense, vestidos em *drag*, conversam sobre o amor, a política e o porquê de estarem no inferno. Ao questionar a existência do limbo, Schine continua perdido sobre o seu destino e o que está fazendo ali. Como *Angels*, *G. David Schine in Hell* é uma fantasia sobre temas norte-americanos que, ao explorar a espectropolítica demoníaca da política dos EUA, preconiza a possibilidade de um futuro que desembocaria na eleição de Donald Trump à presidência em 2025.

PALAVRAS-CHAVE: espectropolítica; *performance philosophy*; teatro; Tony Kushner.

¹ Professora adjunta de literatura norte-americana, UERJ. E-mail: vcianconi@gmail.com

With apologies to George Bernard Shaw, Philip Roth, God, the Devil and everyone in between.

Tony Kushner

Whether thou art a ghost that hath come from the earth, or a phantom of night that hath no home... or one that lieth dead in the desert...or a ghost unburied... or a demon or a ghoul... Whatever thou be until thou art removed...thou shall find here no water to drink... Thou shall not stretch forth thy hand to our own... Into our house enter thou not. Through our fence, breakthrough shall not... we are protected though we may be frightened. Our life you may not steal, though we may feel scared to death.

Opening Sumerian protection spell
Scared to Death Podcast

Performance Philosophy no inferno platônico

Georges Minois, em seu livro *História do inferno* (2023), aponta para o fato de existirem mudanças constantes na representação do inferno desde as civilizações orais até a sua atual leitura na contemporaneidade. O renomado historiador francês ressalta, em uma breve introdução, que “a ideia de inferno é um traço permanente de todas as civilizações” (Minois, 2023, p. 9). Para o autor, o inferno é o lugar sinistro no além ou uma situação de angústia existencial experimentada. Ele é multiforme e passível de adaptação social. Ligado à condição humana, é nele que se projetam as frustrações, os medos, os sofrimentos, as contradições e as impotências do homem. O inferno reflete os fracassos de cada civilização em resolver seus problemas sociais e políticos e revela o quão ambíguo é o ser humano. O ser humano precisa imaginar um inferno, um lugar onde todos serão julgados e punidos, um lugar ambivalente, ou seja, “a história do inferno

é a história do homem confrontado com sua própria existência” (Minois, 2023, p, 10).

Arthur Miller (1949) em seu ensaio sobre a tragédia do homem comum aproxima a ideia de tragédia e a ideia do confronto humano com a própria existência conforme proposta por Minois. Para o dramaturgo estadunidense, a tragédia é a consequência da compulsão total de o homem avaliar a si mesmo de forma justa², ou seja, é o seu confrontar consigo mesmo.

O inferno, segundo o historiador, aparece para Platão em três diálogos diferentes: na *República*, *Fédon* e *Górgias*. Minois chama a atenção para o fato de a intenção política ser evidente em seus diálogos. Na verdade, os seres incuráveis no *Górgias*, descritos como seres intrinsecamente maus e perigosos, são os políticos, os reis, os tiranos; no *Fédon*, são os responsáveis pelas agitações sociais (Minois, 2023, p. 40-42). Para o historiador, parece que o filósofo grego criou infernos para reforçar, por meio de punições sobrenaturais, suas utopias legislativas. Para ele: “seu inferno deve ser inscrito nas elaborações conscientes de mitos destinados a sustentar um projeto sociopolítico” (Minois, 2023, p. 43).

Levando em consideração a visão filósofo-política de Platão de inferno e seu encontro com a *Performance Philosophy*, na convergência com o teatro fantasmagórico de Tony Kushner, conforme a qual se delineia este artigo, o meu objetivo é tentar demonstrar como a ideia estabelecida de inferno conversa com o pensamento filosófico de Friedrich Nietzsche e seu relacionamento com a performance quando encontram os personagens

2 No original: Sometimes he is one who has been displaced from it, sometimes one who seeks to attain it for the first time, but the fateful wound from which the inevitable events spiral is the wound of indignity and its dominant force is indignation. **Tragedy, then, is the consequence of a man's total compulsion to evaluate himself justly.** (Grifos meus, assim como todos a partir de aqui. Todas as traduções apresentadas são de nossa autoria).

fantasmagóricos de Tony Kushner na peça de um ato só *David G. Schine in Hell* (1996), quando a ideia do super-homem do filósofo alemão assombra *Man and Superman* (1903), de George Bernard Shaw e, em contrapartida, como a peça de Shaw assombra o mundo de Kushner.

Laura Cull Ó Maoilearca, em seu texto “Filosofia-Performance: uma introdução”, para a *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, ao introduzir o conceito de *Performance Philosophy* no Brasil, lembra que Martin Puchner nos alerta para essa falta de atenção à forma que habilitou o estereótipo continuado de Platão como sendo simplesmente uma figura “antiteatral” apesar de seu comprometimento contínuo com a exploração de ideias na forma dramática. Para a pesquisadora, o relacionamento entre filosofia e performance

tem sido um relacionamento tenso, como no caso de Platão e o aparente paradoxo de que uma das críticas mais pesadas ao teatro tenha justamente adotado a forma teatral do diálogo para articular seu argumento, diálogos os quais seguiram em frente a ser performados como trabalhos teatrais a sua maneira (Ó Maoilearca, 2020, p. 9).

Ó Maoilearca lista uma série de possibilidades para o relacionamento entre performance e filosofia, com base no senso de que compartilham uma série de questões sobrepostas. Mas, para este artigo, a relação entre esses modos de entender o pensamento e o pensamento que contamos como “filosófico” – caso exista algo que diferencie o modo como o teatro e a performance pensam em relação à filosofia, e o que isso pode significar em termos de performance como filosofia é o que será observado. Para Martin Puchner, esse gesto sinalizou uma ambição ao mesmo tempo ingênuo e perigosa, a saber: fundir ou unir performance e filosofia às custas de se reconhecer as diferenças profundas e significativas entre elas. Exortando-nos a ter atenção ao vão que as separa (ou *Mind the gap*), Puchner escreveu:

o que torna o estudo do teatro e da filosofia interessante, até excitante, é o próprio fato de que os dois são totalmente diferentes e irreconciliáveis. É o *and* que faz toda diferença; é o vão [*the gap*] entre o teatro e a filosofia que torna o estudo da relação entre eles interessante, e até possível, em primeiro lugar. O estudo do teatro e da filosofia deve tomar como ponto de partida este vão, e este vão deve permanecer à frente de nossa investigação³ (Puchner, 2013, p. 543).

Ó Maoilearca questiona de forma muito interessante a questão que, para Puchner, parece ser institucional das áreas filosóficas e teatrais. Para a estudiosa, a proposta que Puchner parece sugerir (a total substituição das disciplinas acadêmicas filosofia e performance por *Performance Philosophy*) não é correta. Performance e filosofia vão muito mais além de seus conceitos institucionais, e, ainda hoje, é difícil defini-las.

Judith Butler também põe em xeque essa definição:

Tenho certeza de que não defino filosofia, mas aceito a filosofia como um campo em que sua definição é constantemente contestada. Acho que talvez me oponha a qualquer definição de filosofia, para que o campo de contestação sobre seu significado e direção possa permanecer aberto. Então, para mim, a filosofia assume formas institucionais e extra-institucionais, disciplinares e extra-disciplinares, e parece não haver maneira de contornar essa situação. Nem devemos tentar encontrar uma maneira de contorná-la. **Os esforços para institucionalizar o que a filosofia deve ser produzem apenas ‘outra’ filosofia, aquela pela qual é assombrada. Então, onde quer que haja uma definição de filosofia, há vários fantasmas ativos em cena.** Talvez seja importante, então, que a

3 No original: what makes the study of theatre and philosophy interesting, even thrilling, is the very fact that the two are so utterly and irreconcilably different. It is the *and* that makes all the difference; it is the gap between theatre and philosophy that makes the study of their relation interesting, and even possible, in the first place. The study of theatre and philosophy should take its point of departure from this gap, and this gap should remain at the forefront of our inquiry.

filosofia se torne uma cena desse tipo, implicada em um problema de teatro⁴ (Butler *apud* Street; Alliot; Pauker, 2017, p. 220).

Ao trazer a questão fantasmagórica para a discussão entre performance e filosofia, Butler comenta sobre a importância de enxergarmos a filosofia como uma disciplina assombrada. Assim como o teatro, a filosofia bebe continuamente de pensamentos impregnados de passado e traz à baila diálogos necessários que precisam ser sopesados e questionados no presente.

Em seu mais novo livro dialógico, *Despossessão: O performativo na política* (2024), Judith Butler conversa com Athena Athanasiou sobre os possíveis significados da palavra “despossessão” e como esse multifacetado conceito volta como assombração na política mundial. Athanasiou, assim como Sócrates, serve de contraponto filosófico para as interpolações de Butler. A performance assombrada como política serve, muitas vezes, para contestar uma à outra em uma conversa, que, ao atualizar o conceito de despossessão, traz a possibilidade do fantasma. *Despossessão* é perda, talvez, por isso, seja um conceito perturbador, como reitera Butler. Ela nos perturba, provavelmente, por denotar perda constante, perda de propriedade, de ação, de pensamento, de liberdade, de si. Para a pensadora,

o sujeito passa a existir ao incorporar, dentro de si, objetos perdidos que acompanham as normas sociais capazes de regular a disposição subjetiva para

4 No original: I am quite sure that I do not define philosophy but rather accept philosophy as a field in which its definition is constantly contested. I think perhaps I am opposed to any definition of philosophy so that the field of contestation about its meaning and direction can remain open. So, for me, philosophy takes institutional and extra-institutional forms, disciplinary and extradisciplinary forms, and there seems to be no way around that situation. Nor should we be trying to find a way around it. Efforts to institutionalize what philosophy should be only produces “another” philosophy, the one by which it is haunted. So, where there is a definition of philosophy, there are a number of active ghosts on the scene. Perhaps it is important then that philosophy has become a scene of this kind, implicated in a problem of theatre.

o endereçamento do outro. Por outro lado, [...] ser despossuído faz referências a processos e ideologias pelos quais as pessoas são recusadas e tornadas abjetas por poderes normativos e normalizadores que definem a inteligibilidade cultural, regulando a distribuição da vulnerabilidade: a perda de terras e comunidades; a propriedade do corpo vivo por outra pessoa; o assujeitamento à violência militar, imperial e econômica; a pobreza, os regimes securitários, a subjetivação biopolítica, o individualismo liberal possessivo, a governabilidade neoliberal e a precarização (Butler, 2024, p. 15).

Em contrapartida, “despossessão é a condição dolorosamente imposta pela violência normativa e normalizadora que determina os termos da subjetividade, da sobrevivência e da vivibilidade” (Butler, 2024, p. 16). Ela continua:

somos despossuídos de nós mesmos em virtude de algum tipo de contato com o outro, porque somos movidos e até surpreendidos ou desconcertados por esse encontro com a alteridade. A experiência em si não é episódica, mas pode revelar – e de fato revela – uma base para a relationalidade – não apenas nos movemos, mas somos movidos por algo que nos é exterior, por outros, como também por qualquer coisa que esteja ‘fora’ de nós (Butler, 2024, p. 17-18).

A ambivalência do ser ao encontrar a divisão trágica entre si e o outro impede a completude de si mesmo. Somos partidos, ambivalentes, despossuídos de nós mesmos. A busca constante pela outra metade, que também parte do diálogo filosófico platônico, reflete na conversa das duas pensadoras.

Freddie Rokem, em *Philosophers and Thespians* (2010), analisa como Platão, no *Banquete*, demonstra como as narrativas não são nada além das sombras sutis dos eventos que elas descrevem e como os objetos no mundo não são nada além de representações da eterna ideia platônica do que são esses objetos. De acordo com Aristófanes, no diálogo de Platão, um ser humano é definido

como uma criatura de duas pernas procurando por sua parte perdida e que percebe seu potencial humano por meio da reunificação com sua outra metade. Os seres partidos, em sua busca constante, são, acredito, como um embate entre a espectropolítica e a possibilidade da filosofia por trás da busca vazia do significado de inferno dos personagens fantasmagóricos na peça de Tony Kushner. O fato de Butler colocar os despossuídos no palco – aqui considero os despossuídos como fantasmas incapazes de compreender o outro como alteridade, por serem seres ambivalentes e, consequentemente, incapazes de entenderem quem são, pois, se despossessão é perda, e uma perda constante (não mais uma busca) da outra metade – isso mostra a possibilidade do diálogo filosófico sobre o inferno de Kushner e como os fantasmas condenados a ele tentam encontrar sua materialidade anacrônica em um mundo partido.

Um passe para os bastidores do inferno: espectropolítica no palco assombrado de Tony Kushner

Como mencionado alhures, Marvin Carlson, em *The Haunted Stages* (2003), afirma que toda a peça teatral é necessariamente assombrada. Para ele, todo o teatro traz uma presença espectral dos que retornam, não necessariamente para ficar, mas como algo que, de forma instrumentalizada, arrasta o passado na direção do presente e, neste presente, fica para rememorar algo que já foi. A função fantasmagórica, em toda a história da literatura, serve como trabalho de uma memória que não pode ser esquecida. No último ensaio de seu livro, “The Haunted House”, Carlson apresenta um interessantíssimo debate entre a concepção do espaço vazio para Peter Brook e para Henri Lefebvre. Este último acredita que o conceito de espaço vazio não é real, pois considera que o espaço vazio não é nada mais do que “uma forma ou recipiente de um tipo praticamente neutro, projetado simplesmente para

receber o que for despejado nele”⁵ e uma “morfologia social: ela é para a experiência vivida o que a própria forma é para o organismo vivo, e está intimamente ligada à função e à estrutura”⁶ (Lefebvre, 1991, p. 93, 94). Em outras palavras, para Lefebvre, o espaço social é um produto social. Logo, se o espaço vazio é um produto social, na concepção de Carlson, esse espaço vazio nunca foi, de fato, vazio, ele sempre foi um espaço assombrado pelas memórias culturais do passado. Para o professor da City University of New York, “os espaços vazios que têm sido utilizados há séculos para eventos teatrais são particularmente suscetíveis à semiotização, uma vez que são quase sempre espaços públicos e sociais já repletos de associações antes de serem usados para apresentações teatrais”⁷ (Carlson, 2003, p. 133). As memórias que assombram esses lugares espetrais se perpetuam *ad infinitum* no teatro, principalmente quando o palco muda de espaço: do espaço físico para um espaço infernal. É importante lembrar que, para o professor, existe uma relação direta entre o passado e o teatro como um receptáculo de memória. Para ele,

a estreita associação do teatro com a evocação do passado, as histórias e as lendas culturais, estranhamente restauradas a uma meia-vida estranha aqui, fez do teatro, na mente de muitos, a arte mais intimamente relacionada à memória e o próprio edifício do teatro uma espécie de máquina de memória⁸ (Carlson, 2003, p. 142).

5 No original: A form or container of a virtually neutral kind, designed simply to receive whatever is poured into it.

6 No original: Social morphology: it is to lived experience what form itself is to the living organism, and just as intimately bound up with function and structure.

7 No original: The empty spaces that have been utilized for centuries for theatrical events are particularly susceptible to semiotization, since they are almost invariably public, social spaces already layered with associations before they are used for theatrical performance.

8 No original: The close association of the theater with the evocation of the past, the histories and the legends of the culture uncannily restored to a mysterious half-life here, has made the theater in the minds of many the art most clo-

Carlson pensa a relação entre passado e teatro por meio de uma evocação do passado. Sua escolha vocabular me leva imediatamente para o que é estranho (*uncanny*) ou infamiliar, ao lançar mão das palavras de Freud, mas, ao mesmo tempo, nos causa um certo conforto. O prédio do teatro em si nos coloca de encontro com o fantasma de nossas idas anteriores ao teatro e o quanto nós o subestimamos. O prédio como máquina de memória transforma os Estados Unidos em uma casa assombrada. Blanco e Peeren, em *The Spectralities Reader* (2013), veem a espectropolítica como um conceito confuso, capaz de evocar tanto cenários assustadores de desumanização quanto sonhos de revolução. Dessa forma,

a espectropolítica surge como o local da mudança em potencial, onde os fantasmas e, especialmente, a capacidade de assombrar e a disposição de ser assombrado, de viver com fantasmas, podem funcionar, como Janice Radway argumenta em seu prefácio ao livro *Ghostly Matters*, de Avery F. Gordon, para “reavivar nossa capacidade coletiva de imaginar um futuro radicalmente diferente daquele ideologicamente traçado pelo capitalismo militarizado e patriarcal que prosperou até agora com a prática do apagamento social”⁹ (Blanco; Peeren, 2013, p. 94).

Entretanto, parece-me haver uma visão asseverativa dessa espectralidade. Como dizem as pesquisadoras, a possibilidade da mudança marca seu discurso. No entanto, acredito que a espectropolítica está na fusão entre o conceito de Blanco e Peeren de uma “dejà fusão” e a visão de um mundo fadado ao fracasso, um mundo no qual não há esperança; embora possa haver a

sely related to memory and the theater building itself a kind of memory machine.

9 No original: [...] spectropolitics emerges as the site of potential change, where ghosts, and especially the ability to haunt and the willingness to be haunted, to live with ghosts, can work, as Janice Radway argues in her foreword to Avery F. Gordon's *Ghostly Matters*, to “revivify our collective capacity to imagine a future radically other to the one ideologically charted out already by the militarized, patriarchal capitalism that has thrived heretofore on the practice of social erasure.

possibilidade de uma revolução, ela será necessariamente uma revolução fracassada. Parecem ser os horrores de um pesadelo social do qual é impossível escapar, do qual seus personagens tentam sair, mas essa suposta revolução fracassada os impede de escapar. Portanto, não há mudança, não há esperança.

No prefácio da última tradução de *Das Unheimliche*, ensaio de 1919 de Sigmund Freud, Gilson Iannini e Pedro Tavares escrevem sobre a intraduzibilidade da palavra alemã. Para os tradutores, “infamiliar” é a palavra em português que mais expressa o que está em jogo no conceito desenvolvido pelo psicanalista. O “infamiliar” mostra que a fronteira entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O conceito tradutório agencia, talvez, um outro conceito: a transposição da passagem da vida para a morte, a possibilidade de transpor a fronteira entre os dois mundos, o dos mortos e o dos vivos. As inquietações da morte e sobre a morte se integram à ideia de familiar, algo que também abriga seu sentido antitético. “O *unheimliche* é uma negação que se sobrepõe ao *heimiliche* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador” (Freud, 2021, p. 11). Assim, o neologismo, em português, não traduz exatamente a palavra do alemão, mas abriga o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto ao sentido negativo de algo que desconhecemos. Alguma coisa que nos é estranha e nos causa angústia.

Argumento, então, que a espectropolítica no teatro é o encontro entre os “cenários assustadores de desumanização” em um mundo sem esperança, angustiante, onde não há paisagens de sonho e o tempo está desconectado – “fora do lugar” – (não há história, evento ou promessa de justiça) com o conceito freudiano de “infamiliar”. A perplexidade do fantasma do pai de Hamlet aponta para o fato de que o tempo é uma mentira. O tempo “fora do lugar” sugere uma sensação de caos, de que a ordem natural

das coisas foi interrompida, e, portanto, o futuro é necessariamente sombrio, desprovido de esperança.

O futuro é a mudança do poder para o inferno. É importante apontar para o fato de que existe uma aproximação entre os personagens demoníacos de Kushner com a questão da despossessão – do não ser/ou do deixar de ser – de Butler. Para que a espectropolítica se delineie como *Performance Philosophy* é necessário entender que existe uma ligadura entre os dois mundos, o mundo real de um desfalecer constante do ser (da impossibilidade da autonarração), da liquidez, do negativo e o mundo da busca contante do ser no paraíso.

Em um curto paratexto inicial, em *A Backstage to Hell*, publicada em 1996, no *The New York Times Magazine*, Tony Kushner conta que, em 1953, G. David Schine viajou pela Europa com Roy Cohn para tentar eliminar os comunistas americanos no exterior. Desacreditado pelas audiências do Army-McCarthy, Schine acabou por trabalhar no negócio de hotelaria de sua família, indo mais tarde para Hollywood, atuar como produtor executivo do programa “The French Connection”. Ele morreu em um acidente de avião no dia anterior em que essa peça foi escrita.

A rubrica inicial de *David Schine* rapidamente situa o leitor/espectador em um mundo em que os EUA são a representação do inferno. Os homens elegantemente vestidos parecem ser a maquiagem que é dada, desde sempre, para o sonho americano. A descrição abaixo serve para tal:

(Estamos no Inferno - você notou? - que se assemelha a um teatro com jantar em Orange County, Califórnia. No palco, estantes de música colocadas diante de quatro bancos de bar. Quatro homens sentados. Três deles elegantemente vestidos de *smoking*. O quarto, Roy Cohn, está usando um paletó xadrez vermelho-verde-cinza e mostarda. Gravata-borboleta e faixa de cintura combinando. Um medley de

Andrew Lloyd Webber está tocando. Roy se volta para o senhor idoso sentado ao seu lado)¹⁰.

O diálogo, um tanto quanto cômico, entre os dois serve para colocar Cohn e Schine no devido lugar. Ao descobrir que seu colega é Roy Cohn, David Schine tem a certeza absoluta de estar no inferno. É aqui também que o tom da conversa entre os dois começa a mudar:

Elderly Gentleman: Where... Where am I?

Roy: In Hell.

Elderly Gentleman: I didn't say, I... *HELL*? No, but that's not... Roy?

Roy: Don't I know you from some...

Elderly Gentleman: Roy Cohn?

Roy: David? David Schine?

David: *ROY COHN!* This must be Hell!

(Kushner, 1996, p. 232)

Roy, ao reclamar do paraíso, questiona a vantagem de estar no inferno. É nesse confronto inicial entre Cohn e Schine que se enxerga as polaridades na política. Se Bill Kunstler, advogado renomado por defender membros do partido comunista, que se tornou notório no caso dos *Chicago Seven*¹¹, e Lionel Trilling, professor renomado de inglês da Universidade de Columbia, ainda vivo, mas com um *backstage pass*, estão no paraíso, é claro que

10 No original: 1927-1996 — In 1953, G. David Schine toured Europe with Roy Cohn to try to rout out American Communists abroad. Discredited by the Army-McCarthy hearings, Schine worked in his family's hotel business and later went to Hollywood, serving as executive producer of "The French Connection." He died in a plane crash. (We are in Hell — have you noticed? — which resembles a dinner theater in Orange County, Calif. On stage, music stands placed before four bar stools. Four men seated. Three dressed elegantly in tuxedos. The fourth, Roy Cohn, is wearing an aggressively busy plaid red-green-heather-and-mustard dinner jacket. Matching bow tie and cummerbund. An Andrew Lloyd Webber medley is playing. Roy turns to the ELDERLY GENTLEMAN seated next to him).

11 Cf. <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/podcast-hoje-na-historia-1969-julgamento-condena-os-sete-de-chicago-por-conspiracao/>.

estar no paraíso só poderia ser algo ruim. Afinal, não é no paraíso que as pessoas com verdadeiro poder estão. Ao questionar o que é o paraíso, Cohn, em contrapartida, questiona o que é o inferno e o que ele representa para seus pares. Atrevo-me a considerar Roy Cohn um filósofo na contramão da filosofia. Enquanto a história da filosofia ocidental se apoia em discussões acerca da moral, Cohn baseia-se em discussões amorais a fim de se movimentar na direção de um inferno paradisíaco criado por ele e para os dele. David e Roy, no curto diálogo abaixo, discutem o que poderia ser tão ruim no paraíso, sem conseguir deixar de lado os supostos comunistas:

David: But what's so bad about Heaven, Roy?

Roy: Fulla kvetchy communists, Dave, trying to figure out how the Great Leap Forward turned into the Biggest Bellyflop in History. Bill Kunstler's up there, for God's sake. Trust me, Hell's. better.

David: Who's in Hell?

Roy: All Republicans, many Democrats, Jesse Helms – I know, he's not really dead but he has a backstage pass. Whittaker Chambers with that fekachtech medal Reagan gave him. Buy him a drink and he'll polish it on your necktie.

David: What about purgatory?

Roy: Lionel Trilling, and the editorial board of *New York Review of Books*. Nobody ever gave me a medal. Ingrates (Kushner, 1996, p. 233).

Whittaker Chambers, jornalista americano, membro do Partido Comunista, agente soviético e uma das principais figuras do caso Alger Hiss, – um dos incidentes de espionagem mais famosos da Guerra Fria¹² –, também estava ali. Afinal, não precisa existir moral para quem está no inferno.

A ambivalência do estar no paraíso reflete-se na fala de Alger Hiss, quando ele vai “passear” no inferno. Para ele: “eu vejo até aqui em busca de um pouco de certeza conservadora

12 Cf. <https://www.britannica.com/biography/Whittaker-Chambers>.

reconfortante, sabe, mesmo que ela seja obtida ao preço de uma terrível miopia moral”¹³ (Kushner, 1996, p. 237). No paraíso, as pessoas nadam em culpa, em confusão ideológica e em questionamentos infundados. Novamente, somente no inferno é possível filosofar. Ao questionar-se: “Eu pareço com Tirésias?” (Kushner, 1996, p. 237), Hiss reforça a questão ambivalente do inferno. Tirésias é um profeta grego cego e ambivalente. Por ter vivido como mulher e homem, o profeta serviu para dirimir uma disputa entre Zeus e Hera ao perguntarem-lhe quem sentia mais prazer no ato sexual. Ao afirmar que a metade feminina sentia mais prazer, ele é punido por Hera, que o cega. Assim como Tirésias precisava experimentar o ato sexual como homem e como mulher, Hiss precisava experimentar o paraíso e o inferno para descobrir qual lugar gostaria de passar o resto de sua eternidade. A resolução radical dessa oposição dá para Hiss a posição de filósofo ao adentrar, naturalmente, o inferno, pois somente os condenados são capazes de filosofar. Hiss ama o inferno, dado que ali não há a busca por nada mais – você não pode mais buscar por algo que já se perdeu. A eterna busca pela alma somente acontece no paraíso.

Pergunto-me se passar a vida procurando por algo perdido também não é uma forma de condenação. Assim como Sísifo é condenado a rolar uma pedra montanha acima para vê-la descer novamente e ter que repetir, pela eternidade, toda a ação na manhã seguinte, as almas no paraíso passariam toda a sua eternidade procurando pela alma perdida, e, analogamente, voltamos a eulogia de Aristófanes a Eros quando aquele descreve o ser humano

13 No original: Alger: I suppose not. Yes, anyone can switch and Lord knows many do. I come down here for a little comforting conservative certainty, you know, even if it's obtained at the price of an appalling moral shortsightedness. Here, at least, you know who you are. Up there everyone's swimming in guilt, ideological confusion, and the questions, my God! "Did you do it, Alger?" "You never did it, did you, Alger?" "Why did you do it, Alger?" "Were we wrong, Alger?" "But what about the Hitler-Stalin anti-agression pact, Alger?" "Were we wrong, Alger?" Right, like I know the answer! Do I look like Tiresias? And who remembers anymore, it was all so long ago.

partido condenado a passar a vida procurando pela sua outra metade. Logo, se a completude do ser é simplesmente inalcançável e os questionamentos são eternos, a necessidade da filosofia é, também, eterna. Para Hiss, o inferno é a representação do paraíso:

Alger: I love this place! In Heaven, endless soul searching. Here you haven't got any souls to search. So you fellows really were... it wasn't just gossip?

Roy: Never take the name of Gossip in vain, especially down here. **It's the brandy of the damned.**

Alger: **You stole that line from Shaw**

(Kushner, 1996, p. 238).

Não só a fala é roubada de George Bernard Shaw, mas, talvez, a premissa da peça inteira. O terceiro ato de *Man and Superman*, peça de 1903, coloca Don Juan em um inferno muito semelhante ao inferno de Kushner. O cruzamento entre o paraíso e o inferno de Alger Hiss reproduz os passeios que o pai de Doña Ana de Ulloa, Don Gonzalo (ou a admirada estátua de mármore), que também ecoa a vaidade pessoal de David Schine, faz entre o paraíso e o inferno, pois, segundo Don Juan, Gonzalo fica extremamente entediado no paraíso. Assim como Hiss, Gonzalo acredita que viver no inferno tem suas vantagens:

The Statue. No, no, no, my child. Do not pray. If you do, you will throw away the main advantage of this place. Written over the gate are the words 'Leave every hope behind, ye who enter'. Only think what a relief that is! **For what is hope? A form of moral responsibility.** Here there is no hope, and consequently no duty, no work, nothing to be gained by praying, nothing to be lost by doing what you like. Hell, in short, is a place where you have nothing to do but amuse yourself. [Don Juan sighs deeply]. You sigh, friend Juan, but if you dwelt in heaven, as I do, you would realize your advantages (Shaw, 2021, p. 113).

O alívio ao deixar a esperança para trás significa também não haver trabalho, não haver obrigações, isto é, o inferno é um

lugar onde você não tem nada mais a fazer além de se divertir. A ação de não acreditar mais na possibilidade da esperança como uma forma de responsabilidade moral faz Gonzalo, assim como Hiss, filosofar sobre a dualidade presente na definição de paraíso e, consequentemente, de inferno. Vale lembrar que Gonzalo precisa adentrar o inferno para conseguir filosofar. A presença da figura demoníaca não significa ser o diabo tão escuro como se pinta. O diabo quer amor, carinho e atenção. No entanto, ainda é o diabo que aponta para a realidade dos fatos:

The plague, the famine, the earthquake, the tempest were too spasmodic in their action; the tiger and crocodile were too easily satiated and not cruel enough: something more constantly, more ruthlessly, more ingeniously destructive was needed; and that something was Man, the inventor of the rack, the stake, the gallows, the electric chair; of sword and gun and poison gas: above all, of justice, duty, patriotism, and all the other isms by which even those who are clever enough to be humanely disposed are persuaded to become the most destructive of all the destroyers (Shaw, 2021, p. 123).

A destruição que traz o ser humano e, em última instância, algo que viria a destruir a ele mesmo se repete na peça de Tony Kushner. O questionamento sobre o eterno retorno trazido por Friedrich Nietzsche reverbera na fala de Dick Cheney abaixo:

Dick: Too many \$(expletive\$) meetings. Too many \$(expletive\$) G.O.P. ideologues, hounding me, hounding me. "Dick, you were never a true conservative." "Dick, you were \$(expletive\$) Leonid Brezhnev." Wage-and-Price-Control Dick, they call me, last of the tax-and-spend liberals, "Ten steps to the left of Bill \$(expletive\$) Clinton." **I hate it here! I have always been a . . . a thinker! I want to go to Heaven, where people still believe in Government. I want some \$(expletive\$) respect** (Kushner, 1996, p. 239).

Chenney, agora, no inferno, precisa viver a sua vida toda, novamente, para sempre. Naturalmente, ele não quer viver ali eternamente. Contrário a Zaratustra, e aqui retornamos à questão filosófica, Chenney ainda acredita em ídolos e a sua necessidade de ir para o paraíso anda na direção contrária da ideia do super-homem de Nietzsche. O super-homem representa o princípio mais elevado do desenvolvimento da humanidade e a afirmação de todas as potencialidades do homem. O filósofo postula o super-homem como uma crítica à religião cristã e à crise da modernidade. Isso se deve ao fato de que, segundo ele, a moralidade cristã sufoca o desenvolvimento, a liberdade e a criatividade do homem, além de torná-lo dependente da fé. Consequentemente, ele defende a rejeição total e a abolição dos ideais morais cristãos a fim de abrir caminho para a liberdade da humanidade e, consequentemente, para o surgimento da super-humanidade. Para Chenney, a ida ao paraíso representa a manutenção dessa moral cristã por meio da figura de controle governamental. Logo, ser um pensador onde se é, de fato, livre, é impossível. É somente no inferno que se pode alcançar a super-humanidade.

Dick: Bob Dole likes me. And the rest of you can go \$(expletive\$) yourselves. You, the Spirit of Conservatism! \$(expletive\$) ambulance chaser! At least in Heaven I can hope for some intelligent discussion! I'll stay up there till Henry gets here. He understands me. Oh, for some decent company! (Kushner, 1996, p. 239).

A peça termina quase na descrição da última rubrica, quando se ouve a música de entrada da bruxa boa, Glinda, em *O mágico de Oz* (1939). A música, cantada pela bruxa no filme, serve para fazer com que os Munchkins saíssem de seus esconderijos e viessem conhecer Dorothy, a menina de sapatos mágicos, que havia matado a bruxa malvada do leste. A letra de “Come out, come out, wherever you are” carrega um duplo sentido para o público

da contemporaneidade, pois, “come out of the closet”¹⁴ significa ser quem você é sem precisar esconder de ninguém a sua homossexualidade. O mundo fantástico e colorido dos Munchkins ecoa a idealização do mundo espalhafatoso e fantasista dos LGBTQIA+ das décadas de 1980 e de 1990. A cena, descrita na rubrica como uma bolha com um brilho iridescente e oleoso descendo da grade de iluminação ao mesmo tempo que sai de lá um homem magro com cara de buldogue de Walt Kelly¹⁵, usando um vestido Chanel preto, meia-calça e sapatos de salto agulha, sobre os quais ele se equilibra de forma incerta, gera uma certa confusão entre os homens:

Dick: And that's another thing I hate about this place!
The gender confusion!

Alger: I'm with you on that one, Dick, but it's *worse* in Heaven!

Roy: The Son of the New Morning, like you've never seen him before! Dave, may I present: Mary!

David: It looks like J. Edgar Hoover, Roy.

Edgar: Hello, girls! Heard there was a new arrival, thought it might be Arthur Finkelstein.

David: Roy, I'm real confused.

Edgar: Of course you are, beautiful. It's the 90's!
(You always were...)

AND IT GOES ON (Kushner, 1996, p. 239-240)

Ao final da peça, David Schine confunde J. Edgar Hoover com Arthur Finkelstein, quando aquele chega ao inferno. Finkelstein foi um consultor do partido republicano que, apesar de gay, foi um especialista na campanha negativa e ajudou a eleger candidatos homofóbicos, enquanto Hoover, renomado diretor do FBI, usou de seus poderes para chantagear políticos e ameaçar figuras

14 Em português também usamos a expressão “sair do armário” com o mesmo significado de seu original em inglês.

15 Cartunista estadunidense criador de “Pogo”, tirinha de sátira política. Cf. <https://www.britannica.com/topic/Pogo-comic-strip-character>.

políticas ao seu redor. Curiosamente, os dois lançavam mão de seus poderes para ir contra ao que eles realmente eram: o policial corrupto e o gay agiam contra as suas próprias comunidades.

E CONTINUA... de fato, a confusão continua na terra da liberdade.

As portas do inferno nunca se fecham: uma conclusão quase possível

Ao se desculpar com os fantasmas de George Bernard Shaw e de Philip Roth, Tony Kushner tenta fazer as pazes com a América infernal em que vive. Ao comparar os Estados Unidos com o inferno, Kushner traz o dramaturgo inglês e o novelista estadunidense para o palco, quando assombram *David Schine*. Philip Roth canta os Estados Unidos em sua trilogia estadunidense de forma crítica e pungente, destrinchando a podridão de sua política. George Bernard Shaw prepara o caminho para o inferno Kushniano, este muito parecido com o de Shaw, mas com uma reviravolta: era somente no inferno que se conseguia fazer filosofia.

Christopher M. Elias (2021, p. 261) lembra que apesar da opinião da maioria dos historiadores de que Cohn e Schine não se envolveram em um relacionamento físico, os rumores do casal foram fortes o suficiente para tornar os dois homens em gays no imaginário do povo e firmar o relacionamento na cultura popular. Na peça de Kushner, Roy Cohn se refere a Schine como uma Helena de Troia dos tempos modernos, chamando seu rosto de “o rosto que lançou mil navios^{16,17}”. A referência ao Fausto de Marlowe

16 No original: Was this the face that launched a thousand ships, / And burnt the topless towers of Ilium? (linha 1875)

17 É na peça *The Tragedie of Doctor Faust* (1590), de Christopher Marlowe, que um respeitado acadêmico alemão, insatisfeito com os limites das formas tradicionais de conhecimento decide aprender magia negra e, ao invocar o demônio Mefistófélis, detém todo o conhecimento/poder no mundo. À medida que os vinte e quatro anos de seu acordo com Lúcifer chegam ao fim, Fausto começa a

traz a ideia da sedução pela beleza para o palco, pois Schine era capaz de impressionar qualquer um ao seu redor por sua aparência física e, provavelmente, até o demônio.

Embora McCarthy e Cohn tenham aperfeiçoado o estado de vigilância, foi o diretor do FBI, J. Edgar Hoover, essencial para a criação dos estados nacionais de vigilância e segurança, bem como a primeira figura política importante a perceber plenamente as possibilidades da mídia de massa moderna. Ele usou da manipulação das massas como um veículo para atingir seus objetivos pessoais, profissionais e ideológicos. McCarthy, com seu anticomunismo fervoroso, baseou-se no alicerce de Hoover ao conquistar os holofotes nacionais. Cohn levou as estratégias de Hoover e McCarthy a seus fins lógicos, usando sigilo, manipulação e desinformação para garantir influência – e inspirar uma nova geração de líderes a fazer o mesmo.

Quero terminar este texto lembrando que, assim como o teatro, a filosofia bebe continuamente de pensamentos impregnados de passado e traz à baila diálogos necessários que precisam ser sopesados e questionados no agora. A filosofia demoníaca que é feita em *David Schine* traz para o palco o conceito de super-homem de Nietszche se aproximando à dialética negativa de Adorno, pois se se é somente no inferno que é possível fazer filosofia, não existe a possibilidade de desamarrar-se da moral cristã quando se movimenta para fora dele. Se a dialética serve para a conciliação, não é no inferno de Kushner, ou quiçá no de Shaw, que ela existirá. A impossibilidade da conciliação vem a serviço da despossessão, pois é esse homem impossibilitado de confrontar a sua própria existência, em um mundo, ainda encantado e assombrado por fantasmas, que é os Estados Unidos da América.

temer sua morte iminente. Ele faz com que o demônio chame Helena de Troia, a famosa beladade do mundo antigo, e usa sua presença para impressionar um grupo de acadêmicos. Na última noite antes do término de seu pacto, Fausto se arrepende e implora por misericórdia, mas já é tarde demais. À meia-noite, uma hoste de demônios aparece e leva sua alma para o inferno.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Max. Hoje na História: 1969 - Julgamento condena os 'Sete de Chicago' por conspiração. *Opera Mundi*, São Paulo, 21 set. 2021. Hoje na história. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/podcast-hoje-na-historia-1969-julgamento-condena-os-sete-de-chicago-por-conspiracao/>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BLANCO, Maria Del Pilar; PEEREN, Esther. *The Spectralities Reader*. New York: Bloomsbury, 2013.

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

ELIAS, Christopher M. *Gossip Men: J. Edgar Hoover, Joe McCarthy, Roy Cohn, and the Politics of Insinuation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimlich]*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KUSHNER, Tony. A Backstage Pass to Hell. *New York Times Magazine*, New York, 29 dez. 1996. Section 6, p. 2. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/12/29/magazine/a-backstage-pass-to-hell.html>. Acesso em: 12 mar. 2025.

KUSHNER, Tony. G. David Schine in Hell. In: KUSHNER, Tony. *Death and Taxes: Hydriotaphia & Other Plays*. New York: Theater Communication Group, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *The Productions of Space*. Tradução de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

MARLOWE, Christopher. *The Tragedie of Doctor Faustus*. Editado por Hilary Binda. Texto B. [S. l.: s. n.]: 1616 Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.03.0011:act%3D5>. Acesso em: 02 abr. 2025.

MILLER, Arthur. Tragedy and the Common Man. *New York Times*, New York, 27 fev. 1949. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html?_r=1&oref=slogin. Acesso em: 14 mar. 2025.

MINOIS, Georges. *História do inferno*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

Ó MAOILEARCA, Laura Cull. “Filosofia-Performance: uma introdução”. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92544, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/vF9jq96Y9Zt7v9d6QFvJTJq/?lang=pt>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PUCHNER, Martin. “Afterword: Please Mind the Gap between Theatre and Philosophy”. In: *Modern Drama*. v. 56, n. 4, 2013.

SHAW, George Bernard. *Man and Superman, John Bull's Other Island, and Major Barbara*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

STREET, Anna; ALLIOT, Julien; PAUKER, Magnolia (ed.). *Interviews in Performance Philosophy: Crossings and Conversations*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Pogo. American comic-strip character. In: *Encyclopedia Britannica*. [S. l.], 18 maio 2018. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Pogo-comic-strip-character>. Acesso em: 31 mar. 2025.

Demons in Tony Kushner's America: *G. David Schine in Hell* (1996)

ABSTRACT: *G. David Schine in Hell* is a short one-act play by American playwright Tony Kushner. Originally published in *The New York Times Magazine* in 1996 as "A Backstage Pass to Hell" and republished in *Death & Taxes: Hydriotaphia & Other Plays* (2000), G. David Schine revisits the ghostly characters from *Angels in America* (1991) while introducing many others who, together with Roy Cohn, helped terrorize American politics in the 1950s and beyond. The scene takes place in Hell on a single day, June 19, 1996, the day Schine died. There, hard-hitting characters from American politics, dressed in drag, talk about love, politics as they try to find out whether they belong in hell. While questioning the existence of a limbo, Schine remains lost about his fate and what he is doing there. Like *Angels*, "*G. David Schine in Hell*" is a fantasy on American themes which, by exploring the demonic spectropolitics of that country's politics, advocates the possibility of a future that would lead to the election of Donald Trump to the presidency in 2025.

KEYWORDS: spectropolitics; performance philosophy; theater; Tony Kushner.