

## **VIOLÊNCIA, PERFORMANCE E O SIMULACRO URBANO EM AMOR E RESTOS HUMANOS, DE BRAD FRASER**

Lajosy Silva (UFAM) <sup>1</sup>

A peça *Unidentified Human Remains and The True Nature of Love*, do autor canadense Brad Fraser, procura mapear o cotidiano de habitantes de grandes centros urbanos ao descrever a solidão e o isolamento das personagens, assombrados pela AIDS e pela presença de um assassino em série. Traduzida no Brasil como *Amor e restos humanos*, trata-se de uma peça do final dos anos oitenta, que busca representar esse mundo 'pós-AIDS'. A ação se passa num grande centro urbano do Canadá, Edmonton, na província de Alberta, descrevendo o cotidiano de David e Candy, colegas de quarto e ex-amantes.

David é ator, mas trabalha como garçom num restaurante, enquanto Candy é crítica literária num jornal local. Há ainda cinco personagens que complementam esse mosaico urbano: Benita (uma paranormal, prostituta e traficante de cocaína), Jerri (professora lésbica e apaixonada por Candy), Kane (colega de David no restaurante), Bernie (velho amigo de David) e Robert (dono do bar, de quem Candy tenta uma aproximação amorosa).

Aparentemente, a peça se concentra nas desventuras amorosas desses dois amigos. David procura sexo anônimo com homens, enquanto Candy se divide entre um relacionamento homossexual com Jerri e encontros com Robert, em busca de uma satisfação sexual e amorosa. Durante a peça, um *serial killer* assombra a cidade e corpos de mulheres são encontrados mutilados e abandonados em locais desertos. Esse resumo é a representação do cotidiano prosaico, sem heróis e heroínas que povoam um centro urbano. A metáfora dos restos humanos não-identificados seria a maneira como o dramaturgo constrói a ação narrativa a partir da fragmentação das cenas, assim como a disposição dos sentimentos e das angústias vividas pelas personagens.

Fraser utiliza uma estrutura semelhante ao do coro grego quando dá voz às personagens que se movimentam no palco, narrando fatos como se quisessem descrever um sentimento coletivo de angústia e desespero. Essas vozes podem ser ouvidas como pedaços não-identificados de um corpo. Em alguns momentos, as frases são compostas por palavras que devem transmitir sentimentos de angústia, repressão ou desejo: *sozinho, escuro, morrendo*, dentre outros fragmentos ao longo da peça.

No início, antes mesmo que as personagens se apresentem caracterizadas e individualizadas, a rubrica sugere pontos de luz sobre os atores que nomeiam partes do corpo humano como introdução: *pele, sangue, peitos, cabelo, pés, mãos* (FRASER, 1996, p. 31). Essas partes sustentam a escritura dramática da peça numa tentativa de representá-lo como uma estrutura orgânica pulsante, com ações simultâneas e quebras constantes de continuidade dramática como a edição de um filme.

As personagens da peça movem-se pelo palco, dialogam, estabelecem elos que ora se juntam, ora se partem como um fluxo contínuo, que não leva a qualquer lugar. Nesse engendramento, não existe espaço para reflexão das ações que constituem uma espécie de contínua repetição do cotidiano, um ato constante de circular por espaços mínimos (apartamentos, clubes, academias) até o seu esgotamento. A estrutura formal da peça é fragmentada e busca diluir a ação dramática a partir de pequenas cenas alinhavadas. A representação é "picotada" e interrompida ao romper com as estruturas formais do drama aristotélico de tempo e espaço.

Em *Drama in Performance*, Raymond Williams afirma que a palavra *drama* é utilizada para designar duas acepções: o trabalho literário (o texto de uma peça) e a *performance*, entendido aqui como a encenação desse texto (WILLIAMS, 2000, p. 170). Para Williams, é importante ressaltar que o ato de escrever e o de encenar são distintos, embora uma peça de teatro, comparada ao romance, seja um trabalho literário escrito para ser encenado. A tessitura de uma peça de teatro é, antes de mais nada, uma extensão da visão que o dramaturgo busca sugerir na sua escrita, uma vez que toda peça de teatro tem

em vista uma representação visual sugerida ao longo do texto.

Como já foi dito, David é garçom e ex-ator que abandonou a profissão, decepcionado com a qualidade do seu trabalho, reduzido a um galã de telenovelas. Ele aspirava a trabalhos mais sérios, com um comprometimento artístico maior. A personagem reitera a mesmice do *meio gay* quando afirma que tudo parece ser a mesma coisa: a música, os rostos dos frequentadores e o preço das bebidas, descrevendo o cotidiano de homossexuais que só falam de suas relações sexuais e desencontros amorosos (FRASER, op. cit., p. 39-40). O vazio das relações do *meio gay* incomoda David, porém ele não consegue se livrar desse meio que acaba sendo seu único espaço de atuação, exceto lugares públicos escusos e isolados, onde encontra prazer sexual com estranhos.

Candy é a imagem da mulher solitária que trabalha como editora de livros e tenta superar suas frustrações amorosas, quando conhece uma colega de academia, Jerri, e decide investir numa relação homossexual pela primeira vez. Num primeiro momento, Candy parece ser o estereótipo heterossexual do simpatizante gay. A personagem se apoia no amigo homossexual, David, na tentativa de encontrar afeto e superar suas frustrações com os homens. Fraser utiliza Candy para reforçar a ideia de que só heterossexuais marginalizados podem se aproximar de *gays*, porém, a tolerância de Candy é colocada à prova quando ela tenta se envolver com Jerri.

O dramaturgo descreve essas personagens, alimentadas pela profusão de imagens como um subproduto da cultura de massas da *Geração MTV*, reduzidas a reinventar um cotidiano que não atende às suas expectativas primárias, como um bom parceiro sexual, roupas e bens de consumo. É nesse limiar de alienação - e por que não de autocomiseração - que as personagens de *Amor e Restos Humanos* desfiam sentenças vazias num cenário tão opaco quanto suas vidas. Nesse caso, o serial killer que amedronta a cidade parece ser o único momento em que esse cotidiano se torna menos monótono e irreal.

Nas introduções das peças feitas pelo próprio dramaturgo, observa-se muito o sentimento do artista autocentrado, quando ele comenta as dificuldades de montar suas peças nos circuitos teatrais. Ele desabafa que

os únicos que poderiam estar interessados no seu trabalho seriam “*the grand-happy*” ou “*ex-hippies*” que – após verem seus sonhos fracassarem no movimento da contracultura – enxergariam no teatro de Fraser uma espécie de refúgio para seus conflitos diante da massificação da indústria cultural (FRASER, op. cit., p. 1).

Em *Amor e restos humanos*, as personagens não buscam uma solução, nem caminham para um desfecho trágico e condenatório, quando elas reiteram o movimento circular da ação dramática que se faz e se encerra em si mesma. A consciência do aprendizado parece se ater à ideia de que existe uma “verdade” (a AIDS) que reintegra as personagens no desenlace da peça, quando estas são obrigadas a encarar o vazio e o condicionamento aos quais estavam aprisionadas. Nesse momento, a identidade do *serial killer* também é revelada.

Existe uma mistura híbrida na peça que procura dialogar com o cinema, quando observamos a fragmentação das cenas como um fotograma de um filme; sendo os pedaços dos corpos, uma metáfora para a violência causada pelo serial killer. Esse hibridismo se sustenta a partir de uma miscelânea de linguagens (literatura, cinema, teatro, TV) que se transforma numa maneira tradicional de se representar (ou mesmo narrar) episódios que, retirados do seu aparente “caos dramático”, podem ser vistos como convencionais.

Esse recurso acaba por ressaltar a crise do drama burguês - consolidado no final do século XIX, conforme Peter Szondi – e encontra seus ecos na dramaturgia contemporânea, quando a ação dramática deve se sustentar ao utilizar diversos recursos imagéticos tais como projeções de cinema, ruídos e aparatos técnicos modernos; que acabam por descrever os limites da dramaturgia, o texto como pretexto para a encenação. Portanto, os dramaturgos contemporâneos parecem obcecados por elementos como a violência, a sexualidade e a degradação humana numa tentativa de provocar uma catarse derradeira num espectador bombardeado por informações.

Dessa forma, a violência tornou-se uma espécie de títere, elemento que se manipula num espaço de alternâncias ao movimentar conflitos cotidianos,

assim como o vazio existencial das personagens descreve o fracasso da ideologia dos *hippies*, ávidos por um mundo libertário em sua plena acepção, convertidos a imagens congeladas de um sistema mercadológico que fazem dos *hippies* um elemento exótico, devidamente assimilados pela indústria cultural.

Na introdução à edição de *Amor e restos humanos*, Fraser utiliza inúmeras vezes a expressão “*edited*” como se a revisão da peça fosse uma espécie de edição de um filme ou roteiro. Mais adiante, o autor comenta a mistura de referências que reuniram *Children of the Damned*<sup>2</sup>, *The Crucible*, de Arthur Miller, e *Quem tem medo de Virgínia Woolf?*, de Edward Albee, para a composição de suas peças, comparadas a um “mixmaster recheado com os corações e outros órgãos vitais” das pessoas que participaram do processo de criação de *Amor e Restos Humanos* (FRASER, op. cit., p. 13).

A questão “orgânica” levantada pelo dramaturgo nos faz pensar numa dramaturgia que apenas consegue sobreviver graças a inúmeras referências tomadas de empréstimos das mais inusitadas fontes que abrangem desde cânones da literatura, passando por histórias em quadrinhos, cinema e noticiários de TV. O discurso das personagens soltas na contracena pode interferir na ação principal, quebrando a unidade dramática.

Esse recurso favorece a ação dramática com um elemento performático que deve prender a atenção do espectador, quando a ação principal não consegue dar um panorama dos conflitos das personagens. O mosaico humano é constituído de vozes como um painel para dar unidade aos restos humanos espalhados, sugeridos através dos atores que se afastam da persona (entendido aqui como personagem que interpretam) nas cenas e contracenas.

No seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis não cita o verbete *contracena*, mas parece sugerir um sinônimo para essa palavra no verbete *contraponto* quando fala de “*duas ou mais séries de imagens de linhas temáticas ou de intrigas paralelas que se correspondem de acordo com um princípio de contraste*” (PAVIS, 1999, p. 70). O que nos faz pensar na possibilidade de um painel criado pelo dramaturgo para compor várias cenas em pontos dispersos no palco,

interligadas por uma ação principal, mas que ocorrem paralelamente ao longo da peça.

Quanto a essa técnica, Pavis comenta que

O uso do contraponto exige do dramaturgo e do espectador a capacidade de compor 'especialmente' e de agrupar, de acordo com o tema ou o lugar elementos a priori sem relação; exige ainda a capacidade de considerar a encenação como orquestração muito precisa de vozes e instrumentos diversos. (PAVIS, op. cit., p. 71)

A dramaturgia de Brad Fraser procura estabelecer um retorno à valorização do diálogo como se ele fosse autossuficiente no que diz respeito às indicações cênicas (as rubricas). Não há a utilização de recursos como o registro das intenções ou da intensidade das falas de determinada personagem, para que o ator possa desenvolver determinado tipo de registro vocal e gestual (forte, alto, baixo, submisso, dentre outros). A descaracterização da rubrica contribui também para um apagamento de outras referências como subtexto para a construção da personagem, sua classe social e seu passado para entender os desdobramentos da ação no presente.

Embora tome emprestado certos elementos do teatro de Tchekhov, como a sensação de paralisia das personagens ou a ideia de que a ação nunca "decola", as personagens de Fraser estão concentradas no ato contínuo de viver o presente sem estabelecer, no entanto, qualquer motivação anterior para suas ações. A ação dramática tornou-se uma espécie de camisa de força, uma ação débil que não contribui para nenhuma movimentação, a não ser quando a violência se exercita como performance ao buscar o choque e a degradação das personagens. Elas querem agir, mas padecem de uma motivação que não as alcança, quando se está em jogo entre abrir mão de um *status* econômico e o ideal romântico de viver a vida.

O cotidiano aqui ganha contornos de uma valorização artificial da existência humana reduzida a sobreviver nos grandes centros urbanos,

ao sufocamento das ambições pessoais e da recusa a qualquer tipo de aprendizado que permita uma insurgência de novos valores, de crescimento profissional e intelectual.

A maioria das personagens já passou dos trinta anos, mas elas ainda guardam resquícios de uma adolescência mal vivida em termos de aspirações, pobre em realizações e perspectivas. David é o ator frustrado que aspirava a grandes papéis no cinema e no teatro, enquanto Candy resenha livros de auto-ajuda e abomina a representação de uma felicidade artificial sugerida por esses livros.

A tipificação dos “restos humanos” – enquanto metáfora do desmembramento das instituições como a *família e a religião* - não consegue esconder que suas personagens desejam vislumbrar uma visão romântica do amor. A motivação de Candy e David não é nada mais do que o antigo desejo de compreensão que se estabelece ao longo da peça, pois as personagens parecem filhos da intolerância e da violência do mundo moderno.

Ao inserir Bernie na peça, o amigo de David e Candy, é possível observar que ele fala, assim como várias personagens da peça, a partir de uma secretária eletrônica. Esse aparelho é um recurso formal que o dramaturgo utiliza para construir dramaticamente os desencontros das personagens que nunca estão presentes, embora estejam em cena ao longo da peça. A secretária eletrônica representa a mecanização dos desencontros entre as personagens, pois ela parece estabelecer o que não é dito e confessado. Trata-se de um confessionário pós-moderno como os *emails* que substituem as cartas escritas, nesse caso, as “mensagens” podem ser apagadas; e conseqüentemente, a memória perde sua função na sociedade contemporânea.

As personagens operam a partir de “chaves”, uma vez que ternura, paixão, ódio, sofrimento são abstrações construídas a partir dessa pintura narrativa. David, por exemplo, é o estereótipo do “*gay blasé*”, alguém que está embotado pelo excesso de estímulos sensoriais, afetivos, intelectuais ou de prazeres, e que se tornou insensível ou indiferente a eles. Seu tédio é demonstrado pela afetação, espécie de humor *camp* presente nas suas falas que ressaltam sua

mordacidade e sarcasmo. Ele não acredita numa coletividade e seu papel na sociedade. O hedonismo é uma clara representação dessa filosofia do culto a si mesmo, ao prazer ou fuga a responsabilidades.

Por outro lado, os “homens” de Candy estão sempre abaixo das suas expectativas. A personagem descreve e reforça certo estereótipo da mulher independente moderna que estabelece um distanciamento do modelo heteronormativo (constituir família, dar continuidade à espécie, tornar-se mãe) e afirma que o orgasmo tornou-se seu único objetivo: “Eu preciso de alguém que me faça gozar” (FRASER, op. cit., p. 41).

A narração de sonhos e experiências passadas interfere na construção de uma unidade dramática na peça quando esses diálogos são entrecortados por outras cenas, interrompidos, por exemplo, no momento e que Benita canta *Lavander Blue Dilly*, uma canção de ninar do século XVIII que surge como fundo musical para pontuar o final de algumas cenas. A utilização dessa canção nos faz pensar numa tentativa de contemporizar com a brutalidade dos assassinatos, quando a violência parece encontrar ecos num pesadelo do qual as personagens não conseguem acordar.

Para manter a estrutura convencional do *thriller* ou do romance policial, Brad Fraser “planta” inúmeros índices para despertar o interesse do espectador sobre a identidade do *serial killer* que ataca a cidade: Bernie com as mãos sujas de sangue, o brinco na casa de Robert, as saídas misteriosas de David, dentre outros. As narrações dos assassinatos, feitos por Benita, a paranormal prostituta, também integram essa estratégia de criar suspense, contudo, o que mais chama atenção é como a juventude parece ser o alvo dos assassinatos, como se o fato de ser jovem tivesse a simbologia da morte da juventude, portanto, da transformação daquela sociedade degradada.

Os assassinatos pontuam a ação dramática como pequenos blocos narrativos aparentemente dispersos. A pergunta seria: qual é a função dessas pequenas inserções que duram cerca de segundos em oposição à cena principal? No caso, parece sugerir que as ações são múltiplas e fragmentadas como se fossem filtradas por uma máquina fotográfica.

O dramaturgo parece reiterar a própria violência aqui revestida em forma de espetáculo:

Benita: O caso do namorado sem-cabeça. Essa é uma boa história. Uma garota e o namorado dela estão indo para o baile de formatura. Todos bem vestidos, mas estão atrasados, certo? Então, eles estão nessa estrada quando de repente a gasolina acaba. O rapaz pede para a garota esperar no carro. Ele sai para pedir ajuda. Ela não quer ficar sozinha, mas com seus sapatos de salto alto... ela diz 'vou esperar'. Mas está assustada.

Jerri: Sozinha.

Benita: Então o rapaz diz para ela ficar no banco de trás e se cobrir com um cobertor e não aparecer até que ele bata na janela do carro.

Robert: Escuro.

Benita: Ela se tranca e faz o que ele disse. E ela espera, espera, espera por ele. Então, depois de muito tempo, ela ouve esse som. Ela acha que é ele. Batendo na janela por ela. Então, ela levanta o cobertor e não consegue ver nada. Mas o som ainda está lá... Algo gotejando.

Kane: Úmido.

Benita: Ela não consegue ver de onde esse som está vindo. Então ela se esconde debaixo do cobertor e fica lá a noite inteira chorando.

Bernie: Morrendo.

Benita: Finalmente, de manhã uma batida na janela. Ela olha para fora. Tem um policial dizendo "Saia do carro e nos acompanhe, moça".

Candy: Por quê?

Benita: Ele pede para ela não se virar. Ela caminha até o carro da polícia mas não resiste e olha para trás.

David: (alto) NÃO!

Benita: O namorado dela está dependurado numa árvore acima do carro. Todo sem pele, sem cabeça. O som que ela ouvia era o sangue caindo no capô do carro a noite inteira. Eles tiveram que colocá-la num

hospício até o fim de sua vida. Minha mãe me contou essa estória. Ela disse que aconteceu com uma amiga dela quando elas eram jovens. (FRASER, 1996, p. 31-32)

Essas narrativas de Benita constituem uma tentativa de descaracterizar o indivíduo a partir das lendas urbanas, ou seja, histórias sobre assassinatos que podem ter acontecido ou não ao remeter às narrativas policiais. A única justificativa para essa narrativa de Benita parece residir no fato de que há um *serial killer* em Edmonton, mas “o caso do namorado sem cabeça” parece descrever uma pálida tentativa de utilizar o grotesco como inserção da violência pela violência. É um recurso comum na produção do teatro alternativo contemporâneo, uma vez que a violência é utilizada como forma de expressão ou reiteração do seu *modus operandi* ao girar em torno de si mesma, sem apontar para um posicionamento crítico. É como se a banalização da violência fosse a própria violência que se mostra despida como um gesto débil aos olhos do espectador.

Szondi afirma que “na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de unidade de tempo e de lugar também caducam” (SZONDI, 2003, p. 63), ou seja, *tempo e espaço* se mostram conflitantes na peça, quando as personagens vivenciam o simulacro da alienação e da violência. Dessa forma, a violência se torna performática, pois é preciso estilizá-la como numa instalação ou como um liquidificador de sensações comuns à era do *videoclip* e da profusão de imagens.

Para Guy Debord, o sistema econômico do isolamento é uma produção que recria um simulacro de sensações para uma multidão solitária que alimenta sua própria violência e solidão: “do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento” (DEBORD, 2003, p. 22). Esse processo de isolamento não é mais do que uma valorização da perda da unidade do mundo, porque o indivíduo torna-se mera representação de uma individualidade abstrata e vazia.

A definição da palavra *simulacro* não é espacial como discutimos aqui, mas sim uma representação abstrata ao utilizar palavras como *sombra, imagem, aparência, espectro, retrato*. Do latim, *simulacrum*, existe uma junção entre *semelhança e representação* que nos faz refletir sobre a longevidade da palavra. Contudo, na sinonímia da palavra, encontramos também o fingimento em oposição à realidade que talvez seja o aspecto mais interessante, quando tratamos da negação da realidade (não confundir com Realismo), porém, da totalidade que essa realidade propõe em todos os âmbitos das relações interpessoais (social, política, econômica, cultural, noções de classe, dentre outras). É nessa dicotomia entre a realidade do sistema capitalista e o simulacro representativo, falso e espetacularizado que Guy Debord constitui suas reflexões sobre a sociedade do espetáculo.

Debord comenta que "a origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda" (DEBORD, op. cit, p. 23). Dessa forma, podemos atribuir à construção de um simulacro, a simulação de sensações que transformou a sociedade contemporânea num amálgama das "multidões solitárias". Assim como as personagens da peça, uma boa parte da população mundial se alimenta do vazio difundido pelos meios de comunicação como *internet, blogs, grupos de discussão, Facebook e Orkut*, salas de bate-papo, dentre tantos mecanismos utilizados para aproximar as pessoas, fortalecendo um espetáculo de solidão e perda da experiência humana.

O autor discute a "separação generalizada" nas relações de trabalho que reproduzem esse distanciamento entre o que se produz, o que se consome e a comunicação social direta que o indivíduo possa ter com esses bens. A abstração generalizada do que não se pode nomear torna qualquer luta, qualquer rebelião impossível contra a sociedade do espetáculo: como enfrentar o que não se explica e não se nomeia? O simulacro pode ser entendido aqui como simulação, espaço artificial da ação, palavra ligada à imagem ou a sombra do que é ou poderia ter sido. A dissimulação também parece ser uma derivação dessa palavra, assim como a idéia de que é uma

imagem enganosa.

*Amor e restos humanos* reproduz esse simulacro das sensações e do espetáculo ao mostrar um painel “orgânico” dos restos humanos como metáfora da fragmentação do mundo moderno. A dinâmica do *voyeurismo* ressalta “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado” (FRASER, op. cit., p. 24), pois o *voyeur* não age; ele apenas observa o que acontece, sem interferir ou constituir qualquer tipo de ação ou transformação social.

O olhar do *voyeur de Amor e restos humanos* está na construção de cenas isoladas e fragmentadas como os restos humanos. O ato isolado das personagens de narrar ou verbalizar sensações como *medo, angústia e solidão* encontram sua configuração no painel de imagens que a peça constrói: o caos da vida urbana, o esmaecimento do afeto e dos sonhos das personagens, a ausência de compreensão, a alienação. Quanto mais as personagens contemplam a ação, o desenrolar do presente, mais limitados seus movimentos se tornam diante das “imagens dominantes” (termo de Debord) que correspondem à fragmentação e a valorização da banalidade do mal e da violência, a degradação humana nos *reality shows* e espetacularização da morte nas redes sociais.

No caso de *Amor e restos humanos*, o Estado desapareceu e o Neoliberalismo estabelece a destruição da noção de classes e uma vaga noção de mobilidade social na qual as personagens gravitam, porque gostariam de acreditar que dias melhores viriam. Existe um aspecto flutuante nas relações econômicas e sociais, quando as personagens transitam de um emprego para outro, sem jamais criar vínculos ou qualquer tipo de reflexão sobre as relações de trabalho. Os empregos de David e Candy são temporários: garçom e crítica de uma revista. A palavra *temporário* (ou *temp job* em inglês) reflete essa incapacidade de insurgência e a insatisfação das personagens com suas funções no sistema.

A problemática do simulacro levantado por Debord aponta para a evidente “perda de qualidade, em todos os níveis, dos objetos que a linguagem espetacular utiliza e das atitudes que ela ordena apenas traduz o

caráter fundamental da produção real que afasta a realidade” (DEBORD, 2003, p. 28). O simulacro cria sensações irreais, falsas, a reprodução pela reprodução, a sensação de déjà vu predominante de uma cultural referencial já apontada nesse trabalho. O vazio de Candy e David é a constatação de que nada parece mudar, de que qualquer tentativa de encontrar o amor ou a felicidade parecem ser imagens desbotadas de um romantismo degradado.

Ao criar sensações irreais que não estariam ao alcance de todos, o simulacro “bebe na fonte” de todo o cabedal de imagens constituído ao longo dos séculos, momentos históricos do ocidente e oriente, em diferentes épocas. Para as personagens, parece que tudo já foi vivido e experimentado, de modo que não há muito o que fazer no que diz respeito a questionar sua realidade.

Guy Debord publica *La Société du spectacle* em 1967, e sua leitura nos afeta até hoje ao dialogar com outras publicações como *A Era do Vazio* de Gilles Lipovetsky. No prólogo à edição de *A Era do Vazio*, o autor nos chama atenção para

a desagregação da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo da época do consumo de massa, a emergência de um modo de socialização e de individualização inédito, em ruptura com o instituído desde os séculos XVII e XVIII. (...) Nosso tempo só logrou evacuar a escatologia revolucionária levando a cabo uma revolução permanente do cotidiano e do próprio indivíduo: privatização alargada, erosão das identidades sociais, desafeção ideológica e política, desestabilização acelerada das personalidades, eis-nos vivendo uma segunda revolução individualista. (LIPOVETSKY, 2002, p. 7)

Lipovetsky nos chama atenção para a pulverização das regras racionais coletivas, quando o ideal de subordinação individual e da relação pessoal suplantou as questões políticas e históricas. Esse ideal de subordinação está na prática da rigidez com que as grandes corporações e a política neoliberal das privatizações privam o indivíduo de um contato com o coletivo. Segundo

o autor, a ideologia individualista faz parte de uma lógica que prega o direito supremo à liberdade, associado à revolução do ato de consumir (Lipovetsky, op. cit., p. 9).

As personagens de *Amor e restos humanos* são amálgamas dessa lógica individualista, que defende uma tendência à diversificação, e da psicologização dos comportamentos agora estudados sob uma perspectiva microscópica como num laboratório. Isso ocorre também com uma série de produções para o teatro e cinema que buscam descrever os centros urbanos e sua marginalidade, nem sempre com a possibilidade de sugerir leituras que apontem as contradições desse sistema. Os marginalizados ora são simpáticos; ora representam a liberdade projetada dos espectadores que convivem com a violência e a alienação sem se questionarem.

Em todo caso, a peça de Fraser parece estabelecer uma leitura do final do século XX como a catarse do hedonismo e a sobreposição do indivíduo sobre o coletivo, a busca da individualidade em detrimento da universalidade, a valorização extrema do *star system*, os quinze minutos de fama de Andy Warhol e sua *pop art*. A política passa pelo crivo da mercadoria, baseada no *marketing* pessoal, o sucesso e a ascensão social, o culto à celebridade, o narcisismo, dentre outros.

A deserção política e crítica descreve esse *fin-de-siècle*, quando a geração dos anos oitenta e noventa é rendida pelas imagens e a canonização das celebridades instantâneas. Portanto, não nos surpreende as angústias das personagens de *Amor e restos humanos* que espelham uma espécie de Narciso ainda mais oco e vazio de sentimentos. O Narciso aqui, para além do mito, espelha-se no que Lipovetsky chama de narcisismo que dialoga não com um capitalismo autoritário, mas um capitalismo hedonista e permissivo (Lipovetsky, op. cit., p. 48). A sedução agora é a partir da imagem, não somente a procura por privilégios garantidos pelo bem estar, isto é, a garantia dos privilégios e dos bens materiais como queriam os burgueses no século XVIII, mas do valor imagético e fetichizado desses mesmos privilégios como estar “antenado” com os ditames da moda, frequentar lugares sofisticados, expor-se

em programas de TV e se incluir nas inúmeras imagens postadas no *Youtube*.

Mais adiante, Lipovetsky fala da despolitização e do processo gradativo da dessindicalização, da descrença no Estado e no poder público como reflexos dessa nova espécie de capitalismo permissivo, cujo enfoque é valorizar o ambiente corporativo. Para o autor, "a contestação estudantil" desapareceu, "a contracultura" esgotou-se como parâmetro político. Dessa forma, questões filosóficas, econômicas, políticas e militares tornam-se tão interessantes quanto a banalização da intimidade alheia num *reality show* (Lipovetsky, op. cit., p. 48).

As personagens de *Amor e restos humanos* tentam "dar as costas" para esse processo de alienação e caminham para uma desintegração emocional. Para elas, viver no presente, sem qualquer relação com o passado, é premissa para o futuro, significa perder o sentido da continuidade histórica, dos efeitos do mundo exterior no gueto ou no minúsculo apartamento que habitam. Esse presente é contínuo e reciclado, pois qualquer ameaça ao conforto doméstico da classe média, da liberdade de consumir é encarado como o conflito essencial da individualidade.

O ato contínuo de Candy de ir à academia pode ser o avanço da cultura ao corpo ou a idealização de um corpo que apenas se encontra nas revistas e na propaganda, imagens, por sua vez, alteradas digitalmente pelo *photoshop*. Por sua vez, David tem, nos seus encontros sexuais com estranhos, uma válvula de escape para uma autonomia temporária do Eu. Contudo, quanto maior a busca pelo prazer, mais a incerteza e a interrogação acumulam o indivíduo de uma *overdose* de hedonismo que terminam por destruí-lo, pois a experiência individual tende a neutralizá-lo com o excesso de informações e possibilidades que o cercam.

As obsessões da sociedade pós-moderna parecem encontrar seu esgotamento no início do século XXI, quando questões coletivas como o terrorismo, a guerra do Iraque, a falta de água no planeta e os escândalos econômicos das grandes corporações apontam para a insurgência de uma retomada política e histórica, mesmo que essa retomada possa ser solapada

pela massificação e a interferência da mídia.

O subtema do *serial killer* em *Amor e restos humanos* é outro aspecto que precisa ser observado além das teorias psicológicas que tentam explicar um assassino em série. Aqui estamos no campo da ficção, da representação teatral, mas o *serial killer* é metáfora por excelência da violência urbana que persegue as personagens. Ele pode ser visto como uma representação demoníaca de uma vingança individual contra o coletivo, a valorização do 'anti-herói' do capitalismo tardio que transforma a morte como experiência única, filtrada pelas lentes da câmera no cinema.

Os filmes sobre *serial killers* são explorados para intensificar esse fascínio pela cultura do terror e da vingança do homem comum; o vizinho inofensivo e insignificante ao lado pode ser um assassino em série, inalcançável no seu isolamento. É como se o homem comum se cansasse da mediocridade à qual é condenado por não se enquadrar nos padrões vigentes de beleza e sucesso, ao buscar uma tentativa de significado na morte dolorosa e lenta das suas vítimas, compartilhando isso com a plateia, atraída pela repugnância da violência, e aceita como representação de um desejo irrefreável pelo sofrimento alheio.

É certo que a imagem mais famosa do *serial killer* no cinema se deve ao filme *O Silêncio dos Inocentes*, de Jonathan Demme, quando Hannibal Lecter, um psiquiatra renomado, transforma a *persona* do *serial killer* em algo atraente apesar das atrocidades cometidas pela personagem. Essa relativização do mal – transformado em algo atraente - é muito frequente no gênero policial, quando a plateia tende a criar um vínculo de repulsa e atração diante das imagens mostradas pelo cinema a ponto dos filmes sobre *serial killers* terem se transformado em subgênero no cinema após o sucesso de bilheteria de *O Silêncio dos Inocentes*. O desdobramento dessa cultura resulta em *Dexter*, um seriado americano sobre um *serial killer* que mata *serial killers*, tornando o culto à morte uma espécie de redundância e eco da violência internalizada com a qual convivemos.

Em *Amor e restos humanos*, a identidade do assassino é revelada, quando o espectador descobre que Bernie é justamente o oposto que se espera de um *serial killer*: vive um casamento estável, sendo funcionário público. Bernie trabalha numa empresa estatal, casado e acomodado, em contraponto com David, o artista que se recusa a fazer TV para trabalhar como garçom em festas. É curioso observar que, embora mais distante da marginalidade, do gueto *gay* no qual David busca consolo e conforto, Bernie é a representação da mediocridade e do vazio do homem comum que se vinga das mulheres que não consegue manter e conquistar. Em oposição a essa imagem, existe o sentimento de David por Bernie que enxerga no amigo uma espécie de idealização do amor não consumado, dado o seu niilismo e incapacidade de acreditar que os homossexuais podem estabelecer qualquer vínculo afetivo. O *serial killer* de *Amor e restos humanos* é a imagem preconizada do individualismo que tortura e escarnece das suas vítimas publicamente ao transformar a morte em espetáculo.

Quanto à AIDS, ela é utilizada também como metáfora para o despertar de uma consciência coletiva, quando as personagens se deparam com o seu avanço assim como o do *serial killer*. Para Sontag, “a metáfora dá forma à visão de uma doença particularmente temida como um ‘outro’ alienígena, tal como o inimigo é encarado nas guerras modernas; e a transformação da doença em inimigo leva inevitavelmente à atribuição de culpa ao paciente” (SONTAG, 1989, p. 16). De fato, a AIDS, como “*praga gay*”, foi interpretada erroneamente como uma punição pela liberação sexual dos anos sessenta e setenta, quando a promiscuidade atribuída aos homossexuais teria espalhado a doença.

Para Sontag, o termo AIDS “requer a presença de outras doenças, as chamadas infecções e malignidades oportunistas”. Não se trata, portanto, de uma doença única, embora tenha sido interpretada como uma invasão e sua transmissão como a disseminação, a “poluição” dentre as relações interpessoais (SONTAG, op. cit., p. 21–22), quando a vulnerabilidade torna-se fator preponderante da desestabilidade emocional e física do indivíduo que, ao ser exposto pela doença, torna-se um corpo estranho no coletivo.

