

# RESTOS, RUÍNAS E VIOLÊNCIA EM *TRILOGIA ABNEGAÇÃO*, DE ALEXANDRE DAL FARRA

André de Souza Pinto<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo teve como objetivo analisar, em *Trilogia Abnegação*, de Alexandre Dal Farra, a partir dos restos e ruínas que são apropriados e narrados, um relato acerca da decadência humana, cuja violência social e física compõe um traço fundamental das peças teatrais. Assim, buscou-se entrever, nas histórias distintas que são narradas, inclusive com os relatos dos inúmeros personagens anônimos, um depósito de narrativas de violência, ora constituídas por fragmentos e referências a outros textos, ora compostas pela escória humana, uma poética da degradação na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Restos. Ruína. Violência.

*O que jaz em ruínas, o fragmento significativo,  
o estilhaço: essa é a matéria mais nobre  
da criação barroca.  
(Walter Benjamin)*

*O que é o teatro sem violência? A violência é a razão de ser do teatro: é o  
seu elemento temático principal, a sua verdadeira essência.  
(Aglia Stefanova)*

## Introdução

Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin reflete, após ruminar sobre o conceito de alegoria, acerca da ruína que perpassa a época barroca e constitui um elemento essencial para o período. Para o autor, a história teria um caráter transitório e de inevitável declínio, na qual aquilo que jaz em decadência, o espaço arruinado e, por extensão, o sujeito degradado, corresponderia ao objeto nobre da criação artística.

---

<sup>1</sup> Pós-doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (PÓS-LIT – UFMG). Doutor em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT – UFMG). Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ – UFMG). Pesquisador Convidado do Grupo de Trabalho de Literaturas Estrangeiras da ANPOLL (Biênios 2018-2020, 2020-2022 e 2023-2025). E-mail: andresouzapinto@gmail.com.

Na contemporaneidade, por sua vez, a ruína social poderia ser traduzida, nesse sentido, por meio da violência que permeia a sociedade e, assim, como matéria narrável, talvez não a mais distinta, porém, um elemento de grande relevância na história moderna, ela se torna mote narrativo e perpassa a criação teatral, afinal, se o teatro traz, como afiança Aglika Stefanova (2009), a violência como temática estruturante, seja pela enredo, seja pela atuação e ruptura proposta pela arte, resta ao crítico, na busca pelos espaços de conflito e ruína, encontrar e analisar as obras que são compostas pelos restos, pelas ruínas e pela barbárie social.

## **1 Ruínas encenadas em *Trilogia Abnegação***

Em *Trilogia Abnegação* (2017), Alexandre Dal Farra traz para o palco textual, assim, três peças que foram encenadas pelo Grupo Tablado de Arruar, entre 2013 e 2016, que, em conjunto, levam o leitor a vislumbrar um “cenário” nacional que se esvai e se esfacela, bem como assinala uma forma dramática que se modifica no decorrer dos textos teatrais e retrata o declínio que se instaura, aos poucos, no enredo.

O título das peças – “Abnegação 1”, “Abnegação 2: o começo do fim” e “Restos: Abnegação 3” – aponta, portanto, para um caminho de destruição que vai se mostrando mais evidente ao longo da leitura. A peça introdutória de Dal Farra instaura a ideia de abstenção, rejeição, renúncia e sacrifício pelo outro, conforme aponta a definição dicionarizada da palavra “abnegação”, indicando, desde já, por intermédio do nome, uma recusa gradual das formas, a imolação do indivíduo/personagem, vítima da violência que será encontrada nos textos, e, consequentemente, a aceitação da ruína que está por vir.

Nesse contexto, é fundamental compreender o conceito de ruína como fora proposto por Benjamin, afinal, se ele é o fragmento significativo, que será desdobrado pelo escritor em seu texto, vê-se que a ruína é, ainda, aquilo que sobrevive e que poderia ser vista, na contemporaneidade, como um conjunto de escombros. Assim, seriam esses restos, apropriados, reescritos, remontados e ficcionalizados pelo escritor, formas despedaçadas, que, aqui, se entenderia como uma sociedade também esfacelada, cuja ruína seria uma marca da violência social representada por Dal Farra.

O processo de destruição passará por aquilo que Dal Farra irá intitular “O começo do fim”, segunda peça dessa trilogia, que adotará um grau maior de violência, incluindo a presença de duas situações diversas – intercaladas entre as cenas –, e “Restos”, último texto do autor, cujas várias casas, núcleos sociais diversos, apontam para a pluralidade da narrativa teatral e, consequentemente, nos permite retomar o conceito de multiplicidade, conforme proposto por Italo Calvino (1990).

A multiplicidade, tal como aponta Calvino, se configuraria por substituir a “unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (Calvino, 1990, p. 132), permitindo, assim, um olhar diferente sobre as

peças de Dal Farra, já que suas peças, ao abordarem situações diversas e sujeitos distintos, implicam na diversidade de leituras do texto.

Logo, a fragmentação seria, pois, uma marca dos textos de Dal Farra, cujas narrativas se veem imbricadas por uma multiplicidade de diálogos, cenas e grupos distintos no palco textual, além de espaços que apontam para uma despersonificação das mazelas sociais e da violência sofrida pelos indivíduos, o que permite que as tramas sejam mais abrangentes e coletivas.

Assim, se Walter Benjamin afirma que “as alegorias<sup>2</sup> são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p. 200), nota-se que a multiplicidade de narrativas, permeada pela ruína dos espaços habitados, apontaria para uma característica estruturante da narrativa contemporânea, visto que, por intermédio dos restos e daquilo que jaz no chão, sujeitos desvalorizados e situações de violência, o escritor encontra a sua matéria narrável.

O escritor contemporâneo encontraria, assim, seu duplo no trapeiro de Charles Baudelaire, tal como é visto nas *Passagens*:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*” (Benjamin, 2006, p. 395).

Afinal, os trapos, fragmentos e os lixos que a cidade rejeitou são, aqui, metaforicamente, os restos que o escritor reúne, remodela e põe em cena. Dal Farra acolhe, pois, a violência na sociedade, inserindo-a nas suas peças e se aproximando de Baudelaire.

De acordo com Paulo Niccoli Ramirez,

Benjamin reconhece em Baudelaire um catador de lixo da grande cidade, pois captura as ruínas da sociedade, os cacos que são deixados nas sarjetas para assim obter sua fonte de sobrevivência (Ramirez, 2010, p. 249).

Semelhantemente, Dal Farra faz esse movimento de retomada dos restos, se apropriando do lixo e trazendo vida, no enunciado, para os seus personagens. Ele concebe, no palco teatral, uma coleção de sujeitos infames que são representados em situações de barbárie, ruína e decadência social.

Tales Ab-Saber escreve, na orelha do livro *Manual da destruição* (2013), que Dal Farra disseca com violência o mundo e, assim, “este trabalho com o bisturi do mal produz conhecimento, além do seu escândalo estrutural, um tipo de conhecimento

---

2 A alegoria será entendida como aquilo que representa uma coisa para dar ideia de outra por meio de uma ilação moral, tal como aponta Carlos Ceia, em seu *Dicionário de Termos de Teoria Crítica Literária*. Além disso, tenta-se remontar o conceito de alegoria proposto por Walter Benjamin, sendo que o pensamento, conforme o autor, estaria diretamente ligado a alegoria e a ruína as coisas, ao esfacelamento palpável daquilo que se encontra na sociedade.

que não deve ser conhecido” (Dal Farra, 2013). Desse modo, a aspereza da sociedade é, além de matéria narrável, o próprio procedimento de escrita, pois é somente com a selvageria do texto, entendendo tal movimento como a apresentação crua e direta da bestialidade social, que o escritor inscreve a sua obra na história vista a partir do chão, dos restos.

Dal Farra afirma que

o corpo a ser dissecado está também doente, e a precisão da crueldade e da perversão se torna necessária na mão do médico, para que ele tente extrair o tumor – ou, mesmo que não consiga extraí-lo, para que possa olhá-lo bem de perto (Dal Farra, 2015, p. 271).

É justamente nesse movimento de leitura da sociedade, que será dissecada para que os restos sejam extraídos e colocados no texto teatral, que surge a narrativa de *Trilogia Abnegação*, marcada, então, pelo mal que permeia o espaço vivido pelo escritor e, conseqüentemente, pelos seus personagens de papel.

Aglia Stefanova afiança, no artigo “A violência no teatro contemporâneo: efeitos retóricos e éticos” (2009), que “o teatro é um laboratório cujo objecto de estudo é a violência: é nas suas tábuas que se analisam e se tratam as epidemias de violência que afectam o real e o imaginário” (Stefanova, 2009, p. 53), apontando, aqui, para uma experimentação estética que é retratada nos palcos de teatro e para um projeto literário que se caracteriza pela encenação dos infortúnios da sociedade.

Além disso, se Stefanova afirma que “o teatro ajuda-nos a reencontrar a nossa posição pessoal perante a violência, a intolerância, a injustiça: é o seu papel humanista” (Stefanova, 2009, p. 53), vê-se que a proposição da autora corresponderia a um aspecto fundamental, nos parece, das peças de Dal Farra, isto é, o texto teatral leva o leitor a reconhecer, em meio a encenação da violência, física e social, e, principalmente, a naturalização dos comportamentos selvagens dos personagens das narrativas, a banalização da violência, da opressão, da injustiça e, ainda, a sua aceitação.

Conforme assevera Wellington Andrade, em “Abnegação 3: restos” – o teatro como espaço comum às grandezas negativas (2016), o ponto de partida para a trilogia de Dal Farra é, por assim dizer, um olhar sobre os restos, uma vez que as peças são compostas nas possíveis lacunas sociais, cujo desvelar das inúmeras fissuras que constituem os espaços decadentes descritos ensinam o ato de testemunhar os vestígios arruinados da sociedade.

Para Andrade, embora

o conceito de negatividade seja por demais amplo e complexo, é possível perceber e compreender em cada um dos espetáculos da trilogia a elaboração de um sentido negativo específico – bastante atraente não só pelos efeitos de estranhamento que tal senso de negação (ligado às ideias de renúncia e destruição) direciona à plateia, mas também pelos mecanismos de controle que texto e interpretação exercem sobre tais

efeitos, resultando em conteúdos desabridamente pulsionais que, de modo paradoxal, não abrem mão de rigor e elaboração formais. Entretanto, como seria de se esperar, cada parte da trilogia logra resultados diversos (Andrade, 2016, s/p.).

Assim, a proposta de um texto que se vale daquilo que é nocivo e ruinoso compreende, no decorrer das peças, uma multiplicidade de sentidos e, nessa perspectiva, o negativo é representado por cenas distintas e personagens variados, dando mais abrangência a violência urbana encenada.

Em “Abnegação 1”, na casa de uma fazenda do interior, a referência a “um acidente” se faz presente em toda a ação dramática, sendo motivo de discussão entre os personagens, Celso, José, Jonas, Paulo e Flávia, que conversam e parecem tentar combinar uma saída para o problema comum. O infortúnio os une, portanto, por meio de mentiras e conspirações, que se desdobram, por sua vez, em diálogos e cenas cada vez mais desumanas, uma vez que o que se propõe é o escamoteamento do problema.

Desse modo, em meio aos diálogos, o leitor se depara com a violência que permeia a peça:

Jonas – ... amarrei ela na cama, peguei a faca...

José – Mas e não ia pegar? Não ia pegar a faca??? Pegou! É isso mesmo, nessa idade?

Jonas – ...e fui passando assim, de leve, sabe, pra não furar muito, fui fazendo uns cortes, assim, na barriga dela...

José – Mas como é que não ia cortar?! Isso aí é da idade!

Jonas – Fui cortando a barriga dela, só que aí ela começou a gritar!...

José – Furou a barriga, foi furando, cortando, aí ela gritou. Grita mesmo. É sempre assim.

Jonas – ...e eu não parei, arranquei a camisa e enrolei na boca dela, para as pessoas não ouvirem muito...

José – Pra não fazer confusão, né? Lógico. Começou a gritar, mete um pano na boca! Ôpa!...

Jonas – ...aí, não tinha mais volta... (Dal Farra, 2017, p. 26-27).

Além da ação promovida por Jonas, a aceitação da violência, por José, dá o tom do diálogo, já que a situação descrita não é refutada pelos personagens de Dal Farra, que internalizam a ação pontual de Jonas, justificando, inclusive, a situação de barbárie que é mencionada.

Ao mesmo tempo em que José aceita a atitude de Jonas, não indo contra a crueldade cometida pelo amigo, nota-se que ele se utiliza de uma linguagem permeada pela brutalidade humana, contrapondo a ação anterior, mas corroborando, pois, a assertiva de Stefanova, que afiança que “o drama contemporâneo é muitas vezes caracterizado por uma linguagem violenta e agressiva” (Stefanova, 2009, p. 54).

É, ainda, por intermédio da linguagem, que o leitor entrevê, então, a contraposição entre a infâmia cometida, explícita e manifesta pelo enunciado, e a tentativa de ocultação da ruína humana. Ao tampar a boca da vítima, Jonas não

busca acobertar o crime realizado, mas reforça, no entanto, uma posição de poder sobre aquela que fora subjugada, afinal, os gritos não importam, mas apenas que as pessoas não ouçam muito, o que implica dizer que a transgressão se revela nas entrelinhas da sociedade, mesmo que as pessoas prefiram ignorá-la e fingir que é apenas um rumor descabido.

Assim, partindo do princípio que atesta a presença da violência internalizada na peça e que afiança que os personagens não se voltam contra esse traço estruturante da narrativa, vê-se que para José, por exemplo, a violência é um meio de se atingir o objetivo final, porque, em um acesso de fúria contra Celso, José “pega os papéis [do amigo], rasga, joga no chão, e começa a gritar de forma totalmente desproporcional, agarrando a cabeça de Celso e o atirando no chão” (Dal Farra, 2017, p. 31), afirmando:

José – Cala essa boca! Cala a sua boca! Cala a boca! Filho da puta! Cala essa sua boca caralho!!! Cala a boca! Filho da puta! Filho da puta! Filho da puta! Cala a boca caralho! Cala a boca! Cala a boca! Fica quieto! Cala a boca porra, cala essa boca, filho da puta do caralho!!! Seu merda! Escroto de merda! (Dal Farra, 2017, p. 31-32)

A degradação de Celso, emudecido e incapaz de se libertar do ciclo de violência vivido, retrataria, então, metaforicamente, a mordida que silencia o leitor, um espectador da ruína social que é descrita na peça, porém, um sujeito que também é incapaz de transformar a realidade retratada por Dal Farra.

No que diz respeito a trivialidade da vida, a aceitação da morte e da desventura, vê-se que o “sacrifício” de um personagem remete, ainda, ao título da peça e, ao mesmo tempo, é mais um aspecto que assinala o lugar comum ocupado pela violência no texto dramático que é encenado, já que, conforme aponta Jonas, “as pessoas se matam. Isso acontece” (Dal Farra, 2017, p. 57).

Logo, é por meio da banalização do mal, retomando o conceito de Hanna Arendt (1999), no qual a potencialidade do mal seria inerente ao homem, bem como por intermédio do definhamento do sujeito e da normalização da morte que Dal Farra encena o fim de Paulo, afinal, em um trecho da peça, narra-se:

Paulo está muito longe, no meio do pasto. Ele levanta o braço apontando uma arma para a sua cabeça. Ele está muito distante, nem é possível ver a arma direito, e escutamos o barulho de um tiro. O corpo de Paulo cai no chão [...] (Dal Farra, 2017, p. 56).

Além de escandalizar o leitor/espectador, a morte de Paulo representa, metaforicamente, o abandono da humanidade do sujeito, que finda a sua existência como ato derradeiro de violência e atentado contra a própria vida.

Em “Abnegação 1”, a violência retratada na primeira parte da trilogia é, portanto, explícita e introduz a polêmica e o incômodo no palco, marcando com aspereza e acidez a bestialidade que constitui os seus personagens. Embora alguns aspectos

sejam velados, inclusive o motivo de reunião dos amigos, o que irá acarretar nas outras cenas de violência representadas, a primeira parte da trilogia, por meio da ruína física, moral e social que é narrada, causa mal-estar e desconforto no espectador, o que será ampliado em “Abnegação 2: o começo do fim” e “Restos: Abnegação 3”.

Ressalta-se, curiosamente, que, para Renato Mendonça, em uma crítica sobre a peça, durante o 12º Festival Palco Giratório SESC/POA, espectadores saíram do teatro durante a representação da primeira parte de “Abnegação”, o que se repete, também, nas partes seguintes da trilogia, o que pode ser explicado, em parte, pela polêmica política que perpassa a peça – e que divide o país desde as últimas eleições presidenciais brasileiras –, uma vez que os três textos se apresentam “como uma voz crítica à Esquerda, especialmente ao PT, em uma quadra marcada pela radicalização e pelas táticas de desqualificação dos adversários políticos” (Mendonça, 2017, s/p.).

É importante, no entanto, salientar que, apesar de a discussão política como chave de leitura da obra de Dal Farra ser uma perspectiva de análise possível, busca-se, neste artigo, analisar os restos e as ruínas, a violência e a degradação humana, o que nos permite contornar o aspecto político, ainda que inerente ao texto, e enfatizar a forma como o escritor compõe a ruína humana dos seus personagens e dos espaços retratados.

Consoante a isso, Andrade destaca que a despeito da obra poder apresentar um elemento político que poderia ser apropriado pela direita brasileira, uma vez que o enredo propõe, a partir de sugestões e referências a elementos factuais, uma crítica à esquerda brasileira, cair nesta tentação de análise seria reduzir o próprio texto de Dal Farra e a sua multiplicidade de sentidos. Logo, ele afiança:

A tentação de querer advertir os realizadores da empreitada quanto aos riscos ideológicos, implícitos e explícitos, contidos nela é bastante grande, mas tal atitude somente escamotearia a possível verdadeira vulnerabilidade do projeto, revelando sobretudo quão vulnerável seria a própria posição ideológica assumida pelo autor de tal advertência. Assim, não é porque a peça – lida em chave extremamente conservadora – pode vir a alimentar o famigerado ódio contra o PT, que a cada dia se converte em patologia social das mais agudas, que ela é uma realização problemática. De modo algum, embora haja na própria natureza desse mecanismo alguma coisa deveras questionável, segundo o ponto de vista adotado aqui (Andrade, 2015, s/p.).

Dal Farra, por sua vez, ao discutir a proposição de Andrade, reconhece que o crítico evita, a princípio, um posicionamento óbvio e dualista, esquerda contra direita, porém, ressalta a presença de uma sensação de ressentimento da sociedade brasileira no texto de Andrade, o que se desdobra, também, em outras análises e obras de intelectuais brasileiros (Martins, 2022).

Em “Abnegação 2: o começo do fim”, a referência a um prefeito morto é a matéria narrável que servirá de inspiração para a peça teatral, gerando, aqui, o mote para

uma segunda narrativa, a de Dal Farra, que se vale da sugestão de uma conspiração política, assim como aponta para a impunidade presente na sociedade brasileira.

Na segunda peça da trilogia, a morte do prefeito de Santo André, Celso Daniel, é, assim, referida explicitamente no texto, pois, no enunciado, uma “Voz off” assinala que: “Essa peça não tem qualquer intenção documental. É uma criação inteiramente ficcional, livremente inspirada nos fatos ligados a esse acontecimento” (Dal Farra, 2017, p. 65), o que suscita, a partir do referencial histórico que é apropriado e reescrito na ficção, uma leitura dupla acerca do texto teatral.

Ao mesclar o factual com o ficcional, Dal Farra coloca em cena, de maneira consciente, ao que parece, uma fissura no tecido social, já que introduz o desconforto e o mal-estar promovido pela morte de Celso Daniel. Assim, ao se referir a um episódio político marcante na sociedade brasileira, o escritor propõe uma ruptura evidente na história, o que implica, por extensão, nas discussões ideológicas que constituíram uma chave de leitura possível do texto.

Na peça, além da violência sofrida pelo prefeito Jorge, que foi sequestrado, amarrado, torturado e morto, a brutalidade torna-se também velada. Paulo, ao comunicar a Paula que seu marido fora sequestrado, indica um caminho a ser seguido, um roteiro para aproveitar a situação, visando, é claro, “um bem maior” (Dal Farra, 2017, p. 120). Os conchavos e as conspirações aparecem, então, em sua máxima potência no enredo de “Abnegação 2”.

O *script* elaborado por Paulo, que orquestra a desventura de Jorge, ao mesmo tempo em que planeja uma saída triunfal no meio político, se configura, pois, como o próprio ato de encenar, em que ele, “diretor”, determina o modo de atuar de Paula e, com isso, acaba engendrando uma peça dentro de outra peça, espelhando o real e o ficcional. Assim, a esposa de Jorge, seguindo o roteiro elaborado, deveria, ao ser filmada e sair na mídia, encenar o desespero de uma mulher que sofre com a violência cometida. Logo, Paulo determina: “Você pega e chora entendeu? Tem uns negócios que você pode passar no olho. Tipo um gelol. Que faz chorar. Qualquer coisa usa isso” (Dal Farra, 2017, p. 120).

Além disso, demonstrando a banalização da violência encenada, vê-se que Paulo, muito mais que o roteirista de um crime político, deseja também o corpo de Paula, esposa do prefeito assassinado, chegando a manifestar a sua atração pela mulher: “o tempo todo eu só penso na sua xoxota. E fico de pinto duro imaginando isso” (Dal Farra, 2017, p. 121). Já Paula acolhe o desejo do amigo, compreendendo o esquema e afirmando:

Paula – Claro. A gente gosta disso. Gostoso. Dar a notícia de que o marido da pessoa está sendo morto e enfiar o pinto nela. Não é? É gostoso. Fazer sexo com o amigo que traiu o marido, e que ajudou a organizar um esquema criminoso para matá-lo. É quase inevitável! Não dá para não querer que você meta o pinto em mim, é uma continuidade totalmente natural!... (Dal Farra, 2017, p. 122)



Assim, ela se mostra indiferente ao infortúnio do marido, ao mesmo tempo em que naturaliza o diálogo, aceitando que o sexo com o conspirador seja uma consequência da situação de morte descrita anteriormente.

Ainda em “O começo do fim”, Dal Farra cria um segundo grupo de personagens – Homem, Homem 2, Mulher e Amiga –, cujas cenas são intercaladas com a história inspirada no caso do prefeito morto. Assim, se, em “Abnegação 1”, os personagens têm nomes, são distintos e elaborados como seres sociais importantes, nota-se que há, aqui, uma despersonificação dos sujeitos, que têm os seus nomes apagados e caracterizariam indivíduos que são invisíveis socialmente.

Silvina Gili, ao abordar a representação verbo-visual dos personagens na literatura contemporânea, no artigo “Invisíveis na cidade: invisibilidade social nos livros ilustrados contemporâneos”, afirma que o termo invisibilidade social

refere-se ao apagamento de uma pessoa enquanto ser humano com traços individuais que a distinguem de outras pessoas. Esse conceito de invisibilidade resulta de uma reflexão contemporânea a respeito das desigualdades sociais acentuadas pelo capitalismo. O termo tem sido usado para designar minorias ou grupos socialmente marginalizados devido ao preconceito ou à indiferença (Gili, 2016, p. 184-185).

A partir da proposição de Gili, vê-se que há um apagamento dos sujeitos envolvidos na segunda cena, uma despersonificação que apontará para a recorrência das situações de bestialidade que serão vistas na peça de Dal Farra, pois são os marginalizados que tomam o palco textual e, mais ainda, eles compõem os restos que são apropriados, remodelados e inscritos na literatura pelo escritor.

De forma mais evidente, a violência é, na relação entre o segundo grupo de personagens, social e física, cuja brutalidade se vê refletida tanto na classe dos indivíduos, mais simples e, no caso de Homem 2, um ex-presidiário, quanto na selvageria que permeia os diálogos. Desse modo, embora a violência permeie todas as peças da trilogia, há um movimento de degradação que vai se intensificando na medida em que os personagens perdem os seus nomes e vão sendo embrutecidos e animalizados.

Violência física, estupro, pedofilia, roubo, tortura e morte são as características das cenas descritas, em que o personagem Homem 2 se destaca, afirmando, por exemplo, que:

Homem 2 – [...] eu prefiro meter em meninas pequenas. Elas são mais apertadinhas. Meu pinto não cabe nelas nem fudendo! Precisa rasgar mesmo por dentro. Muito bom.

Homem – Você é horrível!

Homem 2 – Normalmente elas não reclamam tanto da dor. Deve ser porque eu boto a arma dentro da boca delas. Elas só ficam mal mesmo, quando eu conto que tenho AIDS.

Mulher – O quê???

Homem 2 – É. Eu gosto de contar depois, sabe? É bem melhor (Dal Farra, 2017, p. 110-111).

O diálogo, cruel e pungente, demonstra, desse modo, a naturalidade com que a violência é abordada na peça, pois, para os personagens de Dal Farra, as situações descritas já fazem parte do cotidiano, assim como elas compõem os valores e princípios desses sujeitos anônimos. Homem 2 é, aqui, portanto, apesar do desnudamento do nome, a personificação da violência que ocorre nas camadas sociais mais baixas.

O personagem de Dal Farra anuncia, com naturalidade, as atrocidades cometidas, banalizando, assim, a vida, pois, ainda que a Mulher afirme que há “quinze minutos atrás nós tínhamos uma vida tranquila, e de repente agora está tudo indo por água abaixo!!!” (Dal Farra, 2017, p. 112), o sujeito anônimo e representante da aspereza humana afiança: “É, mas pensa que a vida é assim mesmo. Acontece o tempo todo por aí. Vocês não sabiam disso?” (Dal Farra, 2017, p. 112).

Por fim, em “Restos”, a presença de cinco casas diversas – Casa dos herdeiros ricos, Casa de classe média, Casa da nova rica, Casa pobre na Cohab e Casa de um oficial – assinala a violência que permeia a sociedade brasileira. Se nas peças anteriores, a brutalidade era pontual, encontrada em situações específicas, como numa conspiração por poder, ou no anonimato das relações sociais das camadas mais pobres, no último texto da trilogia a violência pode ser encontrada em ambientes distintos, apontando, assim, para a universalidade da ruína, seja do sujeito, seja do espaço habitado.

Na última parte da trilogia, Dal Farra parece inserir o caráter caótico da sociedade contemporânea na cena, cuja fragmentação do texto, ou melhor, a multiplicidade de narrativas, marcada pela alternância das casas familiares, traz instabilidade para as relações sociais encenadas, assim como insere, na obra, tipos diversos de violência, não mais restritas aos sujeitos mais simples.

Se a despersonificação dos personagens é, em “O começo do fim”, um traço importante da narrativa, já que coloca os sujeitos no anonimato, visto que, por fazerem parte daquilo que jaz no chão, na camada mais pobre da sociedade, não seriam dignos, talvez, de um nome, vê-se que na última peça de Dal Farra é o espaço habitado que perde a sua individualidade.

Dessa forma, o pai falido e sem teto, que se suicida e é agredido por um homem, assim como a empregada que, apesar de ganhar uma casa no interior, parece se mostrar presa a uma situação servil e que a impede de ir embora, isto é, abandonar as amarras sociais que a prendem, demonstra a violência diversa que permeia a peça “Restos”, pois, aqui, só os fragmentos das relações parecem subsistir.

No entanto, ressalta-se, a violência permanece e, se antes a selvageria era cometida por aqueles que conspiravam e não eram pegos, ou por sujeitos que já se encontravam às margens da sociedade, aqui, a brutalidade, apesar de consumada, não

é reconhecida pelos sujeitos, que não veem mal nenhum nas atitudes tomadas, pois a decadência humana já foi banalizada. Assim, Bruna, uma das personagens, afirma:

Enfie a faca nele. Eu nunca tinha feito isso. Agora estou com essa faca na mão. E ele caiu ali. É totalmente estranho que isso tenha acontecido e eu não sei por que isso foi realizado por mim, e também não tenho a mínima ideia do que isso poderá gerar!... O que você me diz? Você chora por isso? Eu entrego as minhas mãos sujas, o que vocês me oferecem em troca? (Dal Farra, 2017, p. 197)

A incapacidade de reconhecer o ato de crueldade cometido é sucedido pela proposta do sacrifício, mas, diga-se, uma imolação que poderá ser consumada mediante uma troca, um acordo.

Segundo Stefanova,

O teatro não responde directamente à questão sobre quem é e como é o homem contemporâneo, mas fala daquilo que é eticamente inaceitável, fala dos perigos para a situação humana e para o humanismo (Stefanova, 2009, p. 54).

Nota-se, nesse sentido, que esta é justamente a tarefa que é empreendida por Dal Farra, que, ao encenar a violência, aponta para a banalização da selvageria nas relações humanas, refletindo, assim, ainda que não seja a função primordial, a respeito do próprio homem contemporâneo e da sociedade em que está inserido. Aliás, a barbárie que é representada tira, por sua vez, o espectador de uma possível zona de conforto, uma vez que o

teatro não deve buscar a aceitação, a adesão, a harmonia [...] para se tornar político. Ele pode [...] necessariamente romper com um lugar de eficiência e, assim, produzir situações nas quais a ‘inocência’ do espectador é perturbada, violada, questionada (Miranda, 2023, p. 106).

## Considerações finais

A violência proposta por Dal Farra inquieta o espectador duplamente, uma vez que, a princípio, os seus personagens refletem a decadência social que é testemunhada, ou vivenciada na cena cotidiana, e, além disso, ao inserir um aspecto político-ideológico em sua obra, a narrativa do dramaturgo propicia que haja uma divisão social e uma multiplicidade de versões acerca da inumanidade que perpassa a peça teatral, perturbando e violando, ao que parece, a suposta inocência desse espectador moderno.

Benjamin, no ensaio “Sobre o conceito de história” (1985, p. 222-232), ao retomar a figura do “anjo da história”, descreve a destruição causada pelo progresso:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas assas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso? (Benjamin, 1985, p. 226)

Assim, a contemporaneidade viria acompanhada de um amontoado de ruínas, retomadas pelos escritores contemporâneos, que se valem da decadência para construir as suas narrativas, isto é, é por intermédio dos fragmentos que a literatura retiraria a sua matéria narrável. Ou seja, constrói-se o texto com e sob os escombros de outros textos, ou melhor, narra-se com os restos e com as ruínas, com aquilo que o homem, às vezes, despreza e esconde, com a violência e o descaso acerca da condição humana.

Luiz Fernando Ramos afiança, ainda, no “Prefácio” da obra de Dal Farra, que as peças conseguem um

trespassar da sociedade brasileira em sua totalidade, nos atingindo a todos como involuntários cúmplices daquele trágico acontecimento, e, assim, colaborando com uma desejável disposição à cura coletiva, mas sem ilusões redentoras ou de que não nos restarão sequelas (Ramos, 2017, p. 7).

Ao colocar como pano de fundo a morte do prefeito de Santo André, Celso Daniel, recriando trapaças, conspirações e morte, bem como pôr em cena sujeitos anônimos, que vivem às margens da sociedade, e espaços diversos, não atrelados a uma classe social específica, mas que vivem, também, perpassados pela violência urbana, vê-se que Dal Farra corta, com o “bisturi do mal”, a pele que encobre a ruína social, retirando desse corpo urbano a matéria narrável de sua obra, ao mesmo tempo em que dá, ao leitor, a possibilidade de se embrenhar nesse espaço de destruição, marcado por um amontoado de ruínas urbanas que são vislumbradas pelo escritor e remontadas na ficção.

# REMAINS, RUINS AND VIOLENCE IN THE ABNEGATION TRILOGY, BY ALEXANDRE DAL FARRA

**Abstract:** This article aimed to analyze, in the Trilogia Abnegação, by Alexandre Dal Farra, from the remains and ruins that are appropriated and narrated, a story about human decadence, whose social and physical violence makes up a fundamental feature of the theatrical plays. Thus, we sought to glimpse, in the different stories that are narrated, including the reports of countless anonymous characters, a deposit of narratives of violence, sometimes made up of fragments and references to other texts, sometimes composed of human scum, a poetics of degradation in contemporary times.

**Key-words:** Remains. Ruins. Violence.

## Referências

- ANDRADE, Wellington. “Abnegação 3: restos” – o teatro como espaço comum às grandezas negativas. *Revista Cult*, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/abnegacao-3-restos-o-teatro-como-espaco-comum-as-grandezas-negativas/>. Acesso em: 29 set. 2024.
- ANDRADE, Wellington. Interlocução entre a cena e a crítica. *Revista Cult*, 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/interlocucao-entre-cena-e-critica/>. Acesso em: 10 set. 2024.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: 1985. p. 222-232.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Da Cena ao texto: configurações da teatralidade. In: CARREIRA, André; BIÃO, Armindo; TORRES NETO, Walter Lima. *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE. 2010, p.180-187.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- DAL FARRA, Alexandre. *Manual da Destruição*. São Paulo: Hedra, 2013.
- DAL FARRA, Alexandre. Processos: sobre a escrita da Trilogia Abnegação – um relato parcial. *Questão de crítica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 65, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/trilogia-abnegacao/>. Acesso em: 05 dez. 2017.
- DAL FARRA, Alexandre. *Trilogia Abnegação*. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- FERNANDES, Silvia. A encenação. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. Tomo 2: Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 332-370.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GILI, Silvana. Invisíveis na cidade: invisibilidade social nos livros ilustrados contemporâneos. *Cadernos de Letras*, n. 27, jul-dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/8816>. Acesso em: 04 dez. 2017.
- GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ICLE, Gilberto. Vontade de presença, vontade de corpo: para pensar o teatro brasileiro contemporâneo. *Sala preta*, v. 13, p. 180-192, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/69087/71532/0>. Acesso em: 20 set. 2024.
- MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. Estudos avançados, v. 10, n. 28, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/ZwLCfMsrLGm374PQnFmH3VC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 29 set. 2024.
- MARTINS, Alexandre Ferreira Dal Farra. *O transe brasileiro no teatro: dinâmicas de diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena*. 263f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19092023-133117/publico/AlexandreFerreiraDalFarraMartinsCorrigida.pdf>. Acesso em: 20 set. 2024.
- MATOS, Ivan Delmanto Franklin de. *A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação do teatro brasileiro*. 528f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://philpapers.org/archive/DEMADN.pdf>. Acesso em: 28 set. 2024.

MENDONÇA, Renato. *Trilogia Abnegação. Agora: Crítica teatral*, 2017. Disponível em: <https://www.agoracriticatheatral.com.br/criticas/143/trilogia-abnegacao>. Acesso em: 22 set. 2024.

MIRANDA, Rita Alves. *A luta singular do teatro político na cena contemporânea*. 262f. Tese (Doutorado em Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2023. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/56470/1/ulframiranda\\_td.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/56470/1/ulframiranda_td.pdf). Acesso em: 15 set. 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campos das Letras, 2002.

STEFANOVA, Aglika. A violência no teatro contemporâneo: efeito retóricos e éticos. *Estudos aplicados: Sinais de cena*. n. 1, nov. 2009. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/sdc/article/viewFile/12694/9793>. Acesso em: 05 dez. 2017.

RAMIZES, Paulo Niccoli. A revolução vagabunda: Baudelaire, Walter Benjamin e o fim da história. *ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 8, Dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13955>. Data de acesso: 06 dez. 2017

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: DAL FARRA, Alexandre. *Trilogia Abnegação*. Belo Horizonte: Javali, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 01 de outubro de 2024

Aprovado em 15 de novembro de 2024