



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**“OS MÚSCULOS SABEM QUE A VIDA ESTÁ ALI. EM VOLTA DA FACA”:**

Alteridade, horror e guerra em *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Lucas Miranda Lopes da Silva

Rio de Janeiro

2024

LUCAS MIRANDA LOPES DA SILVA

**“OS MÚSCULOS SABEM QUE A VIDA ESTÁ ALI. EM VOLTA DA FACA”:**

Alteridade, horror e guerra em *Incendies* de Wajdi Mouawad.

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/ Francês.

Orientador: Prof. Doutor Rodrigo Silva Ielpo

Rio de Janeiro

2024

## **AGRADECIMENTOS**

A escrita deste trabalho é o resultado de uma longa jornada acadêmica e pessoal que só foi possível ser realizada graças ao apoio e suporte de pessoas muito queridas, as quais sou e serei eternamente grato. Por isso, ofereço meus sinceros agradecimentos a:

Deus, por toda força que me impulsionou a seguir em frente a cada obstáculo enfrentado.

À minha vó Isa Maria Brasileiro Miranda, a pessoa que inesgotavelmente me deu todo o suporte emocional e incentivo para chegar até aqui; que desde sempre apostou e investiu na minha educação; a pessoa que mais amo e amarei nesta vida.

Aos meus amigos-família que caminharam lado a lado comigo nos anos da graduação; com os quais aprendi sobre muito mais do que poderia ter aprendido na faculdade, os quais foram apoio inestimável, acalanto em meio ao alvoroço que eram os semestres. Admiro todos e cada um de vocês.

Ao meu orientador Rodrigo Ielpo que foi essencial na minha jornada acadêmica, que acreditou não apenas no meu projeto, mas no meu potencial enquanto estudante-pesquisador; que foi um amigo e conselheiro em diversos momentos de desespero ao longo da minha trajetória. Sou eternamente grato pela paciência e carinho. Você me inspira.

A todos os professores e profissionais que participaram da minha caminhada na universidade e que direta e/ou indiretamente ajudaram na minha formação. Obrigado!

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>4</b>
<b>2 VIOLÊNCIA.....</b>	<b>7</b>
<b>3 SILÊNCIO.....</b>	<b>14</b>
3.1 O calar-se de Nawal.....	14
3.2 O silêncio aos gêmeos.....	17
3.3 A semântica dos silêncios.....	18
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>21</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>24</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A obra de Wajdi Mouawad oferece um convite à reflexão sobre questões urgentes da contemporaneidade. Guerra, violência, identidade e alteridade são temas que atravessam não apenas sua trajetória pessoal, mas também sua produção artística, marcada pela intensidade emocional e pela profundidade filosófica implicada em seus textos. Neste trabalho, exploramos como esses elementos se entrelaçam em sua dramaturgia, ampliando a compreensão de sua contribuição para a literatura dramática contemporânea e para o pensamento crítico sobre a condição humana.

Nascido em Deir al-Qamar, Mouawad deixa o Líbano aos 8 anos devido à guerra civil que eclode em 1975. Junto de sua família, buscou exílio na França, país onde passou 5 anos de sua infância e parte da adolescência. Contudo, foi no Quebec que obteve uma nova cidadania em 1983.

Quando adolescente, entrou em contato com o universo das artes cênicas, do cinema e da literatura. Sua paixão pelas artes o fez ingressar na l'École nationale de théâtre du Canadá, onde se formou em 1991. No ano subsequente, 1992, Mouawad retornou ao Líbano e pôde observar de perto a dinâmica e as consequências da guerra no país onde nasceu.

Os temas da guerra, da expatriação e da experiência como estrangeiro, que marcaram profundamente a vida de Mouawad, tornaram-se centrais em suas obras. Seu retorno ao Líbano inspirou a criação da tetralogia "O Sangue das Promessas", que o autor descreve como uma resposta às perdas que sofreu:

*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels, comme l'envie de recréer les éléments pour répondre à la perte des éléments. Arraché à la mer voici Littoral, arraché au désir, voici Incendies, arraché à la montagne voici Forêts, arraché aux oiseaux voici Ciels (MOUAWAD, apud COISSARD, 2013, p. 8).<sup>1</sup>*

Assim, o percurso pessoal e artístico de Mouawad não apenas reflete sua vivência, mas também transforma suas perdas em uma poderosa matéria-prima literária e cênica, que nos convida a revisitar o que significa ser humano mediante experiências de horror.

Dentro do universo mouawadiano, o exílio, o conflito psicológico na busca por identidade e a infância são assuntos persistentes, sendo o primeiro elemento dessa tríade uma

---

<sup>1</sup> As traduções dos trechos de *Incendies* usadas neste anteprojeto foram realizadas por Angela Lopes Leite, na edição referenciada na bibliografia, enquanto demais traduções de entrevistas de Mouawad ou textos sobre suas obras são livres. "Litoral, Incêndios, Florestas, Céus, como o desejo de recriar os elementos para responder à perda dos elementos. Arrancado do mar, eis Litoral; arrancado do desejo, eis Incêndios; arrancado da montanha, eis Florestas; arrancado dos pássaros, eis Céus." (MOUAWAD, apud COISSARD, 2013, p. 8)

espécie de núcleo estruturante de parte importante de suas inquietações. Como o próprio autor afirma em entrevista para Laure Adler, “il n’y aura jamais dans ma vie de lieu où je pourrai dire c’est chez moi”; ça n’advindra pas” (MOUAWAD, 2011, p.28)<sup>2</sup>Na peça objeto deste trabalho, *Incendies*, essa tríade é trabalhada pela perspectiva de uma família composta a princípio de 3 pessoas: a personagem da mãe: Nawal Marwan; a personagem da filha: Jeanne Marwan; e a personagem do filho: Simon Marwan.

Jeanne e Simon são gêmeos. Com a morte da mãe, lhes é revelado a existência de um pai e um irmão até então desconhecidos. O último desejo de Nawal, em seu testamento, era que os gêmeos entregassem uma carta para cada um dos novos familiares. Jeanne estaria encarregada de encontrar e entregar a carta ao pai. Simon, de encontrar e entregar a carta ao irmão. Dessa forma, inicia-se uma jornada que desestabiliza quaisquer certezas que os gêmeos acreditavam ter sobre a mãe. É preciso deixar o Canadá, o país onde cresceram, para retornar ao país natal de sua mãe.

Enquanto o passado é recuperado pelos gêmeos de trás para frente em relação à cronologia da história de vida de Nawal — já que eles partem de sua morte para entender sua juventude — ao mesmo tempo, em cena, a história de Nawal vai sendo contada desde sua juventude até sua vida adulta. Assim, o tempo vai operando na peça como duas grandezas percorrendo um mesmo trajeto em direções contrárias tornando o encontro/choque inevitável. Esse ponto de convergência, o lugar onde se chocam passado e presente, também intersecciona as buscas e os trajetos de Jeanne e de Simon e ainda reúne as figuras perdidas do pai e do irmão. Não só reúne esses últimos, mas os condensa. Pai e irmão não são dois, mas um e o mesmo: Nihad.

A partir dos primeiros dados biográficos recuperados por Jeanne sobre a mãe, sabemos que a trajetória de Nawal remonta à experiência de um corpo imerso na dinâmica de um país em guerra — um país, na obra, sem nome, de língua árabe, num contexto de guerra civil, que ecoa a história do Líbano que Mouawad deixou na infância.

Nesse país, Nawal experimenta a crueldade em expressões de extrema brutalidade, as quais fazem estremecer quaisquer ideais de humanidade. A partir disso, surgem as primeiras inquietações traduzidas em três perguntas que motivaram a escrita deste trabalho: quais códigos estruturam um ideal de humanidade e quais limites o compreendem tendo a guerra como pano de fundo? O que é capaz de superar/desmantelar esses limites? O que torna o outro tão irreconhecível a mim a ponto de legitimar, nesse estranhamento, sua violação?

---

<sup>2</sup> “Nunca haverá em minha vida um lugar onde eu possa dizer ‘é a minha casa’; isso não acontecerá.”(MOUAWAD, 2011, p.28)

A guerra que se desenrola em toda a peça é um símbolo bastante enigmático. Não sabemos o que a motivou, não sabemos quem se localiza de cada lado, nem que lados são esses ou a quais ideais respondem. Todo esse não dito em torno da guerra parece esvaziar a precisão desse significante. Seu significado se torna poroso. Suas razões-de-ser parecem não interessar. O foco se volta para as consequências e as marcas irresolvíveis que ela gera nos personagens. Deixar esse significante em aberto, então, seria talvez uma maneira de fazer com que o leitor-espectador partilhe sensorialmente do incômodo e do descompasso da atmosfera recriada na peça, uma vez que ele pode ser “preenchido” por diferentes experiências, ratificando a universalidade do tema e da obra.

É essa imprecisão, contudo, que provoca a elaboração de uma interrogação ética imprescindível sobre a peça: o que caracterizaria a guerra como um espaço de concessão que permitiria a realização de tamanhas atrocidades? É possível negociar justificativas para o horror infringido ou sofrido? Se as motivações não são mais recuperáveis, a guerra seria um mecanismo arbitrário motivado por um ódio e uma violência há tanto iterados e reiterados que a razão primeira de ser já se tornou irreconhecível, inalcançável.

Sendo a guerra um argumento que permeia as motivações e as ações em *Incendies*, é pelo conflito que as relações se estabelecem, e é por ele que as subjetividades das personagens são construídas, emergindo daí a ideia de uma alteridade que se manifesta pela violação física e/ou moral dos envolvidos. Desse modo, o que resta quando a ideia de alteridade esbarra num *ideal* de humanidade?

Neste trabalho de conclusão de curso, trabalhamos as questões sobre guerra, silêncio e violência a partir do diálogo com autores como Michel Foucault, Byung-Chul Han, Gaeton Dupois, entre outros. Somado a isso, analisamos a peça *Incendies*, com foco na construção do horror através do testemunho, abordando guerra, violência e silêncio; analisamos as expressões de violência como elementos narrativos e simbólicos em *Incêndios*, e seu impacto na construção de sentido e desenvolvimento dos personagens; e, por fim, investigamos a tipologia dos silêncios e os recursos narrativos e estilísticos que criam uma experiência de horror, além da função do testemunho na construção da memória coletiva.

## 2 VIOLÊNCIA

Certa vez, questionado sobre como representar a violência, Mouawad respondeu que primeiro é necessário contar a violência, fazê-la surgir, só depois pensar no como representá-la. A partir dessa declaração, neste primeiro capítulo, buscaremos mapear as expressões de violência em *Incendies* para compreender como esse signo surge e opera no microcosmos da peça e como ainda transborda em sua relação com o par testemunho-testemunha, num processo que parece fazer essa dramatização da violência incidir também sobre o leitor-espectador.

Antes de observar a violência propriamente dita, é preciso dizer que “dualidade” é uma característica pungente em *Incendies* e será bastante presente neste trabalho. Amor e ódio, conflito e guerra, irmão e irmã, mãe e filho, pai e irmão. A lista poderia continuar pelos inesgotáveis paralelismos existentes na peça, porém, mais importante do que listá-los, é entender que, em *Incendies*, dualidade não será sempre sinônimo de pares. Assim como uma personagem como a mulher que canta não é uma, mas duas, como o pai e o irmão não são dois, mas um,  $1 + 1$  não será necessariamente 2.

É confundindo essa premissa aritmética que o autor conduz o leitor-espectador a testemunhar o horror: embaralhando a narrativa, confundindo o público-testemunha. Em *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin (1933) reconhece que a capacidade de narrar experiências foi fraturada na modernidade, sendo necessário encontrar formas autênticas e novas que sejam capazes de transmitir a experiência moderna. Se no teatro clássico as ações seguem uma ordenação lógica, e mesmo cronológica, em que causa e efeito são claramente estabelecidos sem contradições internas, visando promover no espectador uma resolução prática e didática, ou seja, passível de aprendizagem, em Mouawad é preciso se desprender da narrativa ordenada e abraçar a torção nauseante da ação e do tempo.

Para criar a experiência do horror, não é possível operar pela lógica didático-resolutiva. Para contar o horror é preciso performar o horror, para contar a violência, é preciso performar a violência. Quando contar não dá conta da experiência, é preciso viver. O público então é convidado a experienciar o horror, testemunhar a violência e, assim, dar sentido no corpo a esses signos.

A violência em *Incendies* tem por combustível o ódio. É preciso atentar para como amor e ódio são conceitos importantes e por vezes embaraçados na obra. Em certa conversa entre as personagens de Nawal e de Nazira (sua avó), Nazira diz que o ódio é herança herdada

de família. Assim como Nawal o recebeu de sua mãe Jihanne, Jihanne recebeu de Nazira, Nazira por sua vez recebeu de sua mãe e assim ocorreu até um tempo não mais recuperável.

Judith Butler (2015), em sua análise sobre guerra e violência, no livro *Quadros de Guerra*, explora o conceito de iterabilidade. Para Butler, iterabilidade refere-se à constante repetição das normas sociais como meio de manter um determinado *status quo*. No entanto, essa repetição revela a própria falibilidade da norma em si, mostrando que a sua simples convenção não é suficiente para definir estruturas sociais. É necessário garantir mecanismos de reiteração para sustentar essas normas ao longo do tempo.

Se o ódio é uma norma na vida das mulheres Marwan, Nazira compreende que sua iterabilidade é um processo de manutenção gerido por elas mesmas. Ela também reconhece que esse ciclo pode ser interrompido por um esforço consciente de mudança. Nazira, então, diz à neta que o ódio é fruto da miséria e da ignorância, portanto, para interrompê-lo, Nawal precisaria superar a ignorância, aprender a ler, a escrever, a contar, a falar. Ela deveria aprender a aprender. Somente o aprendizado seria capaz de encerrar o ódio. Sendo assim, o pedido de Nazira deixa de ser pedido para se tornar promessa:

**NAZIRA.** Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps : j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprends. Puis va-t'en. Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village. Tu es le sexe de la vallée, Nawal. Tu es sa sensualité et son odeur. Prends-les avec toi, et arrache-toi d'ici comme on s'arrache du ventre de sa mère. Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends.<sup>3</sup>

Para além do plano familiar, o ódio, junto à ignorância, estrutura as subjetividades na obra, delimitando tanto um “eu” e um “você”, quanto um “eles” e um “nós”. A noção de alteridade se estabelece como ruído que fractura as relações, sejam familiares, políticas ou sociais, no país de origem de Nawal.

As diferenças entre amor narcísico e amor atípico em Han (2017) ajudam a esclarecer o conceito de “alteridade” neste trabalho. Em seu livro *A Agonia de Eros*, Han (2017) diz que as sociedades modernas seduzem-se cada vez mais pelo amor narcísico, no qual o “outro” precisa ser um espelho do “eu”. “Ele [o sujeito] não consegue perceber o outro em sua alteridade. Ele só encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si

---

<sup>3</sup> Nós, nossa família, as mulheres da nossa família, estamos presas numa teia de raiva há tanto tempo: eu estava com raiva da tua mãe e tua mãe está com raiva de mim e também de você, você está com raiva da tua mãe. Você também vai deixar pra tua filha a raiva como herança. É preciso quebrar o fio. Então aprende. Depois vai embora. (...) Leva com você e te extirpa disso aqui como a gente é extirpada do ventre da mãe. Aprende a ler, a contar, a falar: aprende a pensar. Nawal. Aprende.” (MOUAWAD, 2013, p.48-49)

mesmo” (HAN, 2017, p.10). Em contrapartida, o amor atópico é aquele em que o sujeito enxerga o outro em sua completa posição de alteridade, o outro é o negativo do “eu”.

É importante salientar que Han entende “diferença” e “alteridade” como signos distintos. A “diferença” é a oposição consumível do “outro”, enquanto a “alteridade” é a negatividade por completo do “eu” no “outro”. A falta de reconhecimento e/ ou de aceitação da alteridade não só interdita o amor em *Incendies* — vide a separação entre Nawal e Wahab —, como recicla as relações na iteração do ódio que alimenta a mecânica da guerra, como elucidada o extrato abaixo retirado da peça:

**LE MÉDECIN.** C'est la guerre.

**SAWDA.** Quelle guerre ?

**LE MÉDECIN.** Qui sait ? Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre? Un jour, 500.000 réfugiés sont arrivés de l'autre côté de la frontière. Ils ont dit: « On nous a chassés de nos terres, laissez-nous vivre à vos côtés. » Des gens d'ici ont dit oui, des gens d'ici ont dit non, des gens d'ici ont fui. Des millions de destins. Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre. (MOUAWAD, 2003, p.37-38)<sup>4</sup>

As noções de conflito e violência estão sempre atreladas ao conceito de iteração em *Incendies*. Ciclicidade e hereditariedade são sinas evidenciados não só pela repetição trágica no destino das personagens, mas também pelo trabalho argumental do próprio texto. Existe um esforço metalinguístico para que a repetição dos destinos se confirme pela repetição das palavras, estabelecendo assim um eterno retorno em que renasce o ódio, que gera o conflito e, como última consequência, culmina na manutenção da violência como evidencia a fala do médico abaixo:

**LE MÉDECIN.** [...]Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents?

Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée ?

Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont détruit le puits ? Parce que

---

<sup>4</sup>As traduções usadas neste trabalho foram realizadas por Angela Lopes Leite, citada na bibliografia.

**MÉDICO** A guerra.

**SAWDA** Que guerra?

**MÉDICO** Quem sabe? Ninguém entende. Os irmãos atiram nos seus irmãos e os pais nos seus pais. Uma guerra. Mas que guerra? Um dia 500 mil refugiados chegaram do outro lado da fronteira. Disseram: “Fomos expulsos de nossas terras, deixem a gente viver junto com vocês”. Pessoas daqui disseram que sim, pessoas daqui disseram que não, pessoas daqui fugiram. Milhões de destinos que não se sabe mais quem atira em quem e por quê. É a guerra. (LEITE, 2013, p.64-65)

des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde.(MOUAWAD, 2003, p.38-39)<sup>5</sup>

Quando questionado sobre o que aconteceu no orfanato de Kfar Rayat, o médico relata com precisão e detalhes os eventos que se sucederam até o ataque dos refugiados contra as crianças que estavam ali. Seu discurso aparece impregnado de um conformismo de quem testemunhou o horror por tanto tempo que o testemunho já não é difícil de relatar e carrega uma premissa importante: de cólera em cólera, de violação em morte, o ódio se recicla, se intensifica e se perpetua, enquanto a capacidade de comoção, ou mesmo de luto, parece ser aniquilada mediante a iterabilidade do horror.

A descrição do médico ilustra a brutalidade e a repetição incessante do ódio e da violência que precariza a vida e as relações das personagens em *Incendies*. O conceito de “vida precária”, conforme discutido por Butler (2015) ainda em *Quadros de Guerra*, define uma vida precária como sendo aquela que é constantemente exposta à violência e à perda, sem o devido reconhecimento ou proteção. As crianças, os aldeões e os refugiados em *Incendies* vivem sob essa condição de precariedade extrema, onde cada ato de violência não apenas destrói vidas, mas também reforça um estado contínuo de vulnerabilidade.

Butler (2015, p.32-33) argumenta que a noção da condição de precariedade da vida é exacerbada pela falta de luto público e reconhecimento social das perdas sofridas. No caso do orfanato de Kfar Rayat, a repetição dos horrores testemunhados pelo médico indica uma normalização da violência que impede qualquer possibilidade de luto significativo. Essa normatização não apenas perpetua o ciclo de ódio, mas também reforça então a noção de precariedade das vidas afetadas, condenando-as a um estado de sofrimento contínuo e isento de reconhecimento. Portanto, a narrativa de *Incendies* destaca como a iterabilidade da violência e da noção de precariedade da vida estão intrinsecamente ligadas por um ciclo difícil de romper.

Assim como a repetição, a frustração também é um recurso gerador de violência na obra. Mouawad sobrepõem diferentes linhas temporais em *Incendies*, traçando paralelos entre

---

<sup>5</sup>**MÉDICO** [...] Há dois dias, os milicianos enforcaram três adolescentes refugiados que se aventuraram fora dos acampamentos. Por que os milicianos enforcaram os três adolescentes?

Porque dois refugiados do acampamento tinham violentado e matado uma garota da aldeia de Kfar Samira, Por que esses dois caras violentaram essa garota? Porque os milicianos tinham apedrejado uma família de refugiados. Por que os milicianos apedrejaram essa família? Porque os refugiados tinham tchado fogo numa casa perto do morro do tomilho. Por que os refugiados tinham tchado fogo na casa? Para se vingar dos milicianos que tinham destruído um poço aberto por eles. Por que os milicianos tinham destruído o poço? Porque os refugiados tinham queimado uma colheita do lado do rio do cão. Por que eles tinham queimado a colheita? Deve certamente ter uma razão, minha memória para aqui, não consigo ir mais longe, mas a história pode continuar ainda por muito tempo. uma coisa levando a outra, de fúria em fúria, de dar em tristeza, de estupro em assassinato, até o início do mundo. (LEITE, 2013, p.65-66)

os acontecimentos do passado e do presente. Gradativamente, concede pistas sobre os eventos testemunhados pelo leitor-espectador, guiando-o a inferências precipitadas, jogando com a capacidade do leitor-espectador de se antecipar e preencher as lacunas da narrativa com o pouco de informação cedida.

Sobre as expectativas, a verdade exerce uma força esmagadora:

**HERMILE LEBEL.** Vous croyez que votre père est vivant ?

**JEANNE.** [...]Mon père est mort. Ça, c'est la conjecture. Tout porte à croire qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut, donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant. Au revoir, monsieur Lebel.

*Jeanne sort.*

*Nawal (14 ans) est dans le bureau.*

*Hermile Lebel sort de son bureau et appelle du couloir.*

**HERMILE LEBEL.** Jeanne!

**NAWAL (appelant).** Wahab!

**HERMILE LEBEL.** Jeanne! Jeanne!!

*Hermile Lebel revient, sort son téléphone portable et compose un numéro.*

**NAWAL (appelant).** Wahab!!

**WAHAB (au loin).** Nawal!

**NAWAL (appelant).** Wahab!

**WAHAB (au loin).** Nawal!

**HERMILE LEBEL.** Allô, Jeanne? / C'est maître Lebel / Il y a une chose à laquelle je viens de penser.

**NAWAL (appelant).** Wahab!!

**WAHAB (au loin).** Nawal!

**HERMILE LEBEL.** Votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune.

**NAWAL (appelant).** Wahab!

**HERMILE LEBEL.** Je vous le dis, je ne sais pas si vous le saviez.

**WAHAB (au loin).** Nawal!<sup>6</sup>

O extrato acima, retirado da quarta cena da peça, apresenta o momento em que Jeanne se encontra com o Tabelião Hermile Lebel para recuperar a carta que deve entregar a seu pai. Um pai do qual ela não sabia da existência até o dia da leitura do testamento de sua falecida

---

<sup>6</sup> **Hermile Lebel** Você acredita que seu pai está vivo?

**Jeanne** [...]Meu pai está morto. Isso é a conjectura. Tudo leva a crer que é a verdade. Mas nada prova. Não vi seu cadáver, não vi seu túmulo. Pode ser de q ao infinito, que meu pai esteja vivo. Até logo senhor Lebel.

*Hermile volta, pega o celular e digita*

**Hemile Lebel** Jeanne!

**Nawal** [*chamando*] Wahab!

**Hemile Lebel** Jeanne! Jeanne!

**Nawal** [*chamando*] Wahab!

**Wahab** [*ao longe*] Nawal!

**Hemile Lebel** Alô, Jeanne? / dr. Lebel / Acabo de pensar numa coisa.

**Nawal** [*chamando*] Wahab!

**Wahab** [*ao longe*] Nawal!

**Hemile Lebel** Sua mãe conheceu seu pai quando era muito jovem.

**Nawal** [*chamando*] Wahab!

**Hemile Lebel** Estou lhe dizendo, não sei se você sabia.

**Wahab** [*ao longe*] Nawal! (MOUAWAD, 2003, p.37-38)

mãe. Enquanto conversam sobre pistas ligadas a esse pai, Hermile revela que Nawal o conheceu em sua juventude. Enquanto isso, do outro lado do palco, a Nawal de 14 anos está prestes a revelar a seu amante Wahab que está grávida dele. O mistério sobre o pai dos gêmeos cria uma lacuna na narrativa. A convergência, no entanto, das cenas entre o passado de Nawal e o presente de Jeanne bota em relação informações que parecem insinuar a possibilidade de Wahab então ser o pai que Jeanne procura.

Sobre o mistério em relação ao pai, Mouawad evoca a memória do amante de Nawal, guiando o leitor-espectador a inferir que o enigma se solucionará na premissa que a sincronia dos eventos anuncia: pai e amante são um e o mesmo. A premissa, contudo, é um blefe. O autor trapaceia em seu jogo com os eventos e as palavras, induz o leitor-espectador a nutrir uma falsa expectativa sobre a veracidade dos fatos para depois denunciar a ilusão que tece os fios de sua trama.

O público é conduzido a experienciar as histórias de *Incendies* através da narrativa, da composição cênica e da representação corporal dos eventos. A montagem é estruturada para desviar a atenção do espectador, que, sem perceber, é conduzido a um labirinto de enganos. A utilização de diferentes temporalidades, somada à conexão (ou desconexão) entre os elementos cênicos e eventos dramatizados, manipula as expectativas para criar uma impressão de coerência que se revela insuficiente até que a verdade, abruptamente, se revele:

**CHAMSEDDINE.** Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane. Tu comprends bien: il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens. Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix. Et les étoiles se sont tues en moi une seconde, elles ont fait silence lorsque tu as prononcé le nom de Nihad Harmanni tout à l'heure. Et je vois que les étoiles font silence à leur tour en toi. En toi le silence, Sarwane, celui des étoiles et celui de ta mère. En toi.<sup>7</sup>

Wahab não é o pai. A revelação final é um golpe devastador desferido não só contra os gêmeos, mas também contra o leitor-espectador. Levados a acreditar em uma realidade que

---

<sup>7</sup>CHAMSEDDINE Não, teu irmão não trabalhou com teu pai. Teu irmão é teu pai. Ele mudou de nome. Esqueceu Nihad. Ele se tornou Abu Tarek. Ele procurou a mãe dele, ele a encontrou, mas não a reconheceu. Ela procurou o filho, o encontrou e não o reconheceu. [...] ele torturou sua mãe e sua mãe, sim, foi torturada pelo filho e o filho violentou sua mãe. O filho é o pai de seu irmão e de sua irmã. Está ouvindo minha voz, Sarwane? Parece a voz dos séculos antigos. Mas não, Sarwane, é de hoje que data minha voz. E as estrelas se calaram em mim um segundo, elas fizeram silêncio quando você pronunciou o nome Nihad Harmanni há pouco. E vejo que as estrelas fazem silêncio, por sua vez, em você. Em você o silêncio, Sarwane, o das estrelas e o da tua mãe. Em você. (LEITE, 2013, p.123-124)

não passou de uma construção ilusória, o que se tinha por verdadeiro é retificado como uma criação (por parte dos gêmeos) ou antecipação (por parte do leitor-espectador) distorcidas.

Existe aqui um trabalho do texto em fazer as testemunhas investirem emocionalmente em um arranjo narrativo enganoso, apenas para depois revelar a verdadeira extensão da tragédia. É um trabalho metalinguístico, já que esse esforço gera no leitor-espectador a sensação dos gêmeos, a sensação de engano, através da produção de cenários enganosos. Em última instância, forçando a recriação e reorganização dos fatos narrados, a narrativa mimetiza o trabalho de decupagem e reorganização de pistas feito pelos irmãos.

A sensação de engano é exacerbada pela forma como a busca por respostas torna-se um mergulho em realidades que a todo tempo desmoronam, deixando os gêmeos em um estado de desorientação e choque e, por extensão, também o público. Logo, uma relação entre o leitor-espectador e os irmãos Marwan se estabelece a partir da posição de testemunha. No papel de testemunhas, a revelação final exerce peso igual sobre aqueles que a descobrem. O conceito de que  $1 + 1$  não resulta em 2, mas em 1, revela que pai e irmão são o mesmo. Se a crueldade dos fatos interdita a boca e embarga a voz dos gêmeos ao conhecerem a verdade sobre a mãe, o mesmo ocorre com o público, que, ao criar empatia com a personagem, testemunha um destino final ainda mais brutal do que a própria morte.

O desfecho da obra enfatiza a profundidade desse silêncio que permeia a narrativa. O silêncio imposto a Nawal e também imposto aos gêmeos por ela. O silêncio que obliqua a história de suas origens e cria lacunas por entre as quais a ilusão e a verdade se rearranjam. Esse silêncio é o resultado da crueldade dos fatos que paralisa também a voz dos gêmeos e, por extensão, a do espectador, igualmente impotentes diante da brutalidade da revelação. A obra se conclui com um impacto duradouro, revelando que o silêncio imposto pela verdade devastadora é, na verdade, a expressão mais sincera da profundidade da tragédia humana.

### 3 SILÊNCIO

*Leur silence n'a pas toujours la même texture. Il y a des silences lourds et vides. Le sien était plein de sa pensée. (Mouawad apud DUPOIS 2018)<sup>8</sup>*

Mouawad sugere em sua peça *Anima* uma dicotomia sobre o silêncio. Ele o divide em duas categorias: a dos silêncios vazios e a dos silêncios pesados. Essa distinção se estabelece na ausência de voz(es) nos silêncios vazios — entendendo ausência de voz tanto quanto pausa ao tempo de fala, quanto sinônimo de atribulações mentais — e na presença de vozes/pensamentos que habitam os silêncios pesados carregados de angústias não ditas.

Segundo Gaëtan Dupois (2018), a distinção entre tipos de silêncios «laisse entrevoir les possibilités d'un dévoilement du sens et de la transmission d'une pensée dans l'acte même de se taire<sup>9</sup>» (DUPOIS, 2018), ou seja, o ato de classificar silêncios sugere que cada um possui sua própria carga simbólica, semântica e, por conseguinte, comunicativa, tornando-os veículos de sentido tanto quanto a fala. O silêncio revela sua própria linguagem, uma comunicação sem palavras que, para Dupois (2018) é plurifuncional. Enquanto comunicação, a natureza diversa dos silêncios vazios ou pesados pode representar tanto “l'absence de connaissances, le dévoilement de vérités et l'éclosion d'une parole cachée, [quanto] la possibilité d'une réflexion” (DUPOIS, 2018)<sup>10</sup>.

Neste capítulo, a partir das análises da literatura de Mouawad (2012;2013), e em diálogo com as reflexões de Dupois (2018), Han (2017), entre outros, será investigada a influência do silêncio na obra *Incendies*. Com esse propósito, serão examinados de forma cronológica três momentos nos quais o silêncio reconfigura definitivamente a vida das personagens. Estes momentos são: quando Nawal descobre a verdade sobre seu primogênito; quando Jeanne começa a ouvir o silêncio gravado da mãe nas fitas cassetes que recebe do enfermeiro; e, por fim, quando Nawal, nas cartas ao pai e ao filho, reflete sobre seu próprio silêncio.

#### 3.1 O calar-se de Nawal

---

<sup>8</sup> O silêncio deles nem sempre tem a mesma textura. Existem silêncios pesados e silêncios vazios. O dele estava cheio de seus pensamentos. (Mouawad 2012, 167)

<sup>9</sup> “as possibilidades de um desvelamento de sentido e de transmissão de um pensamento no próprio ato de permanecer em silêncio.” (DUPOIS, 2018)

<sup>10</sup> a ausência de conhecimentos, a revelação de verdades e a eclosão de uma palavra oculta, quanto a possibilidade de uma reflexão (DUPOIS, 2018).

Após anos frequentando tribunais no Canadá (país de exílio) que julgavam crimes de guerra de seu país natal, Nawal descobre que seu primogênito é também seu torturador e, esmagada pelo peso da verdade, se cala. A reação da matriarca diante da experiência traumática, contudo, não é uma resposta passiva ao horror, mas sim uma decisão autoinfligida. Calar-se era como uma rebelião ao destino trágico de sua vida, como as próprias palavras de Nawal ratificam na carta ao filho: “Mais là où il y a de l’amour, il ne peut y avoir de haine. Et pour préserver l’amour, aveuglément j’ai choisi de me taire<sup>11</sup>” (MOUAWAD, 2003, p.89).

Nas palavras de Dupois, “il [o silêncio] représente également un moyen de résistance, une façon de s’ériger contre l’injustice et la violence de l’Histoire. Se taire, pour Nawal Marwan, devient un acte social et politique, soit la seule réponse possible à l’horreur<sup>12</sup>” (DUPOIS, 2018).

Em diálogo com as ideias de Madeleine Klein, Judith Butler em seu texto *Quadros de Guerra* (2009), diz que a relação de um sujeito com um objeto perdido é uma relação de aniquilação e preservação. Aniquilação, pois o sujeito diante da perda do outro introjeta esse objeto perdido em sua psique, censurando e protegendo o que foi perdido num esforço iterativo que Klein chamou de “sadismo moral”:

A fúria sentida contra o outro e contra a perda desse outro constitui uma virada reflexiva, que constitui o solilóquio auto aniquilador do sujeito sobrevivente. Algo preservador tem de impedir essa tendência auto aniquiladora, pois o risco suicida é que o eu vá, nas palavras de Klein, procurar preservar o outro, o ideal do outro, à custa dele mesmo[...] à custo da própria vida. Voltando-se para si mesmo para ‘salvar a vida do outro’, sua voz torna-se o instrumento de sua própria aniquilação potencial (BUTLER, 2009, p.243-244)

Trazendo a discussão para a análise de *Incendies*, o exemplo de Nawal parece ilustrar as reflexões de Klein à medida que o calar-se da matriarca é impulso aniquilador. A identidade de Abu Tarek não apenas conflita com a de Nihad, mas a corrompe, a destrói. Diante da verdade, para preservar o filho, Nawal o introjeta em sua psiquê, distinguindo Nihad de Abu Tarek, preservando Nihad a Abu Tarek e, por fim, retirando-se da linguagem para refugiar-se no silêncio. O preço desse esforço é pago com a própria vida da matriarca que, ao se interditar, definha até a morte, aniquilando-se em favor da proteção integral do “outro”, de Nihad.

---

<sup>11</sup> “Mas ali onde há amor, não pode haver ódio.

E para preservar o amor, escolhi cegamente me calar.” (MOUAWAD, 2003, p.128-129)

<sup>12</sup> “O silêncio representa também um meio de resistência, uma forma de se erguer contra a injustiça e a violência da História. Calar-se, para Nawal Marwan, torna-se um ato social e político, ou seja, a única resposta possível ao horror.” (DUPOIS, 2018).

Introjetar Nihad é exteriorizar Abu Tarek, ou seja, é “proteger o outro contra seu próprio potencial destrutivo” (BUTLER, 2009, p.248-249). Separar filho e algoz não só preserva como isola aquele de ser objeto do ódio de Nawal. Desse modo, a personagem “converte a agressão em um modo de expressão que protege quem ela ama” (BUTLER, 2009, p.249), ou seja, a “agressão, por conseguinte, restringe sua permutação violenta, subordinando-se à pretensão de amor de buscar honrar e proteger a vida precária do outro” (BUTLER, 2009, p.249). Essa agressão, contudo, não se perde, mas se volta contra o sujeito. A fúria de Nawal contra o destino é também contra si mesma, é a força motriz de seu fracasso diante do peso que a irreversibilidade dos fatos impõe sobre seu espírito.

A personagem escolhe enterrar consigo a verdade, já que verbalizá-la não parecia produtivo. Assim, por cinco anos, Nawal sobreviveu sem produzir uma só palavra até o dia de sua morte. Para Mouawad “Se taire [...] représente un moyen détourné de s’exprimer ou peut-être de laisser apparaître une parole ‘oblique’, qui rendrait possible l’extériorisation des douleurs, bien qu’elles ne soient pas pleinement verbalisées<sup>13</sup>” (MOUAWAD *apud* DUPOIS, 2018).

Em entrevista à Laura Adler em 2016, falando sobre sua experiência familiar pessoal, o dramaturgo volta a distinguir os tipos de silêncio. Reafirmando a dicotomia silêncio vazio e silêncio pesado, Mouawad explica que um silêncio tanto pode indicar a ausência de fala, como também pode indicar a impossibilidade de falar da vergonha, da dor e do sofrimento,

qui n’étaient pas dus à des silences tout simplement parce qu’on ne parlait plus, mais des silences qui étaient dus au fait qu’il y avait trop de honte, trop d’humiliations dues aux douleurs, aux souffrances vécues par mes parents et par la génération de mes parents et qu’il y avait une impossibilité de raconter à ma génération ce qui s’était passé. (ADLER, 2016 *apud* DUPOIS, 2018)<sup>14</sup>

Aceitando essa premissa, o silêncio pode comunicar o que é impossível dizer. O silêncio de Nawal, permeado do indizível que habitava seus pensamentos, era silêncio pesado, era fala “oblíqua” por meio da qual indiretamente expressou sua dor diante da verdade e do horror. Contudo, se por um lado o silêncio da descoberta está fadado a fracassar com o laço entre Nawal e Nihad, ele também o fará com o laço entre Nawal e os gêmeos.

---

<sup>13</sup> “Calar-se [...] representa um meio indireto de se expressar ou talvez de deixar surgir uma palavra 'oblíqua', que tornaria possível a exteriorização das dores, ainda que elas não sejam plenamente verbalizadas.” (DUPOIS, 2018)

<sup>14</sup> “que não se deviam a silêncios simplesmente porque já não se falava mais, mas a silêncios que eram causados pelo fato de haver vergonha demais, humilhações demais resultantes das dores e dos sofrimentos vividos por meus pais e pela geração dos meus pais, e de haver uma impossibilidade de contar à minha geração o que tinha acontecido.” (ADLER, 2016 *apud* DUPOIS, 2018)

### 3.2 O silêncio aos gêmeos

*Vous savez comment elle [Nawal Marwan] était, elle ne disait jamais rien à personne. Je veux dire bien avant qu'elle se soit mise à plus rien dire du tout [...] (Mouawad, 2003, 14-15)<sup>15</sup>*

O diálogo do Tabelião Hermile Lebel com os gêmeos Jeanne e Simon no primeiro ato da peça revela um aspecto importante sobre Nawal: a mulher era habituada ao silêncio. Isso quer dizer que, muito antes da descoberta sobre Nihad, Nawal restringia sua fala, o que, conseqüentemente, gerou um ruído em sua relação com os filhos mais novos, ruído esse intensificado nos últimos cinco anos de sua vida em completo voto de silêncio:

Simon. [...] Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak! Plus une parole, plus un son, plus rien ne sort de sa bouche! Elle pète un câble, un plomb, elle pète une fuze si vous préférez et elle s'invente un mari encore vivant, mort depuis des lustres, et un autre fils qui n'a jamais existé, parfaite fabulation de l'enfant qu'elle aurait été capable d'aimer, cette salope, et là, elle veut que moi, j'aïlle le chercher! (MOUAWAD, 2013, p.23)<sup>16</sup>

O silêncio na ficção de Mouawad atua tanto como catalisador dos conflitos quanto como mediador para alcançar a resolução. É através dele que Nawal lida com os traumas vividos, é por ele que surge o conflito entre ela e os gêmeos, e será por ele que os gêmeos acessarão a verdade. Contudo, para acessá-la é preciso que os irmãos aprendam a decodificar o silêncio da mãe, afinal, há certas “vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes.” (MOUAWAD, 2013, p. 132)<sup>17</sup>

Jeanne é a primeira a tomar a iniciativa de desvendar o mistério que circunda o silêncio de Nawal quando decide ir ao encontro do enfermeiro que cuidou de sua mãe em seus últimos dias de vida, já calada e num leito de hospital. O silêncio de Nawal era intrigante a tal ponto para esse enfermeiro que ele decidiu deixar um gravador no quarto para ver se a mulher falava algo, nem que fosse consigo mesma, quando só. Porém, tomado por uma certa ética, após a morte de Nawal, ele guardou as fitas sem nunca ouvi-las. Quando Jeanne o encontra, ele lhe entrega essas fitas.

---

<sup>15</sup> “Você sabe como ela [Nawal Marwan] era, ela nunca disse nada a ninguém. Quero dizer, muito antes de ela começar a não dizer nada [...]” (Mouawad, 2003, 14-15)

<sup>16</sup> “Isso é o alfabeto. Tem 29 sons. Vinte e nove letras. São tuas munições. Teus cartuchos. Você tem que conhecer sempre. Como você vai colocando as letras umas com as outras é o que torna as palavras.” (MOUAWAD, 2003, p. 61)

<sup>17</sup> “verdades que só podem ser reveladas se forem descobertas” (MOUAWAD, 2013, p. 92)

Assim que Jeanne liga o walkman e o silêncio de Nawal começa a tocar, o que ouvimos, na verdade, é a voz de Sawda — amiga da juventude de Nawal, companheira nos anos da guerra — pronunciando o alfabeto árabe letra por letra, como se sua voz emergisse desse silêncio. Passado e presente convergem na cena. O paralelismo entre as ações gira em torno do tema da aprendizagem. Enquanto Jeanne busca desvendar as verdades ocultas no silêncio da mãe, a lição do alfabeto árabe que se segue imediatamente após a reprodução das fitas parece ser destinada tanto a Sawda quanto a Jeanne. Ambas estão ouvindo Nawal e absorvendo conhecimento: uma aprendendo a ler e escrever, e a outra a decifrar o silêncio de sua mãe.:“Ça, c’est l’alphabet. Il y a vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches. Tu dois toujours les connaître. Comment tu les mets les unes avec les autres, ça donne les mots” (MOUAWAD, 2003, p. 61).<sup>18</sup> A comparação de palavras à munições feita por Nawal reforça o paradigma de que linguagem (silêncio ou fala) é poder. Poder esse, na obra, levado a um estatuto bélico, já que é pela linguagem do silêncio que Nawal entrará numa guerra que se inicia e se encerra em si mesma contra a história, contra o destino.

A descoberta do primogênito e do algoz como sendo a mesma pessoa fratura algo dentro de Nawal que impossibilita a elaboração e, em última instância, impossibilita o falar. “Le silence est pour tous devant la vérité.” (MOUAWAD, 2003, p.126)<sup>19</sup> Mas se, como diz Hanna Arendt, “toda dor pode ser superada se sobre ela puder ser contada uma história” (DINESEN *apud* ARENDT, 1954, p.303-304), por que o silêncio é um artifício (ou sacrifício) para preservar o amor que Nawal nutria pelo filho que se torna seu algoz?

### 3.3 A semântica dos silêncios

Para avançar na reflexão sobre os silêncios de Nawal, recorrerei novamente aos argumentos de Han (2017) sobre o amor atópico e o amor narcísico em *A Agonia de Eros*. O autor defende que, enquanto o amor narcísico é aquele em que o sujeito busca a si mesmo no outro, o amor atópico é aquele em que o sujeito enxerga o outro em sua completa posição de alteridade, o outro é o negativo do “eu”, ou seja, como vimos no capítulo anterior, o “eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu.” (HAN,

---

<sup>18</sup> “Isso é o alfabeto. Tem 29 sons. Vinte e nove letras. São tuas munições. Teus cartuchos. Você tem que conhecer sempre. Como você vai colocando as letras umas com as outras é o que forma as palavras.” (Mouawad, 2013, p.61)

<sup>19</sup> “O silêncio é para todos diante da verdade” (MOUAWAD, 2003, p.126)

2017, p.8). Resumidamente, o amor narcísico é o amor viabilizado pelo reconhecimento e semelhanças, enquanto o amor atópico é o amor viabilizado pelo estranhamento e diferenças.

O amor atópico é ainda aquele que “abala a linguagem: não se pode falar *dele, sobre ele*; todo e qualquer atributo é falso, doloroso, insensível, constrangedor[...]” (BARTHES *apud* HAN, 2017, p.9). Retomando as discussões em Dupois (2018) sobre a natureza distinta dos silêncios, e com base na declaração de Hermile Lebel sobre a tendência de Nawal ao silêncio, proponho dividir seus silêncios em outras duas categorias: o silêncio que antecede a descoberta sobre Nihad e o que a sucede.

O silêncio do antes é o silêncio que preserva os gêmeos da história do horror, é o silêncio confessado na carta ao pai. «Le silence souffert sous sa mère était un acte d’oppression tandis que le silence qu’elle inflige à ses jumeaux est un choix délibéré pour leur bien-être» (ARANOFF E BA, 2021, p.369). Segundo as autoras, o silêncio infligido a Jeanne e a Simon por Nawal é uma escolha deliberada que prefigura o bem-estar deles. É interessante a ideia de “infligir bem-estar”, tendo em vista o caráter penal e punitivo dos verbos infligir/*infliger*. Logo, se o silêncio do antes preserva os irmãos da verdade de sua origem e do horror, ele também encarna o fracasso do compromisso materno de Nawal em relação aos gêmeos, nascidos desse mesmo horror.

O silêncio do antes é cuidado, mas é também castigo. O silêncio do depois, o silêncio confessado na carta ao filho, por sua vez, é um “ato de amor” (ARONOFF E BA, 2021, p.370), é auto infligido para preservar o amor de Nawal por Nihad. O amor foi a força que impulsionou a personagem por cinquenta anos em sua busca pelo primogênito. Esse amor condensou a memória do amor juvenil por Wahab, a promessa feita pelo casal de estarem juntos, e a possibilidade de reconciliação com um passado devastado pela guerra. É um amor nutrido pela utopia que preencheu as lacunas deixadas pela história.

O silêncio do depois, contudo, é fruto do amor atópico. Enquanto a utopia nutriu a busca de Nawal na esperança de que encontrar Nihad traria um sentido e uma resolução para sua vida, é a atopia que desafiará e reorganizará suas expectativas. Forçada a confrontar a alteridade extrema de seu filho, que não é mais apenas o filho perdido, mas também é seu carrasco, Nawal se vê obrigada a encarar Nihad como uma entidade completamente distinta e incompreensível.

Para dar conta da verdade, o silêncio do depois preserva a identidade de Nihad como Abou Tarek. Nawal separa mentalmente as duas figuras, permitindo-se preservar seu amor materno pelo filho, apesar da monstruosidade do torturador. Essa separação não é apenas física ou emocional, mas também cognitiva, onde Nawal mantém um espaço mental que

permite amar Nihad como seu filho, apesar do conhecimento de suas ações cruéis como Abou Tarek.

No entanto, se o amor atópico é aquele que abarca a alteridade do outro em sua totalidade, a estratégia de Nawal de separar Nihad em duas figuras distintas para conservar o amor pelo filho pode parecer paradoxal.

O paradoxo, contudo, é uma característica presente na própria caracterização do amor atópico segundo Han (2017), já que o mesmo relaciona atopia e utopia em sua análise sobre o filme *Melancholia* do cineasta Lars Von Trier, afirmando que o amor atópico transporta o inferno narcísico para a atopia até alcançar a utopia do completamente outro (HAN, 2017, p.17). Isso quer dizer que o amor, quando ultrapassa as barreiras da obsessão com o próprio “eu”, pode transportar o sujeito para um estado de transcendência e conexão com o outro, atingindo uma utopia onde o amor não é mais limitado por esse "eu", mas abre espaço para a alteridade e a verdadeira relação com o outro.

Nawal ama Nihad como seu filho, mas para fazer isso, precisa separar essa identidade da de Abou Tarek. Essa separação é uma tentativa de reconciliar o irreconciliável, é uma tentativa de alcançar a "utopia do completamente outro" de forma a preservar o amor materno, reconhecendo a alteridade extrema de Nihad, sem ignorar ou negar a realidade de suas ações como Abou Tarek. Essa separação permite a Nawal manter uma conexão afetiva significativa com Nihad, ao mesmo tempo em que lida com a difícil dualidade de sua identidade. É essa separação seu “solilóquio auto aniquilador”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Vide parágrafos terceiro ao quinto da seção 3.1, sobre “sadismo moral” e “Impulso auto aniquilador”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça *Incendies*, de Wajdi Mouawad, oferece uma rica materialidade para a reflexão sobre a condição humana em contextos de guerra, violência e silêncio por meio de uma narrativa que desconstrói o tempo linear, fragmenta as identidades e evidencia os ciclos de horror e ódio. A obra não apenas revela os traumas do conflito, mas também desafia o espectador/leitor a assumir a posição de testemunha, construindo, pelo pacto ficcional, um espaço onde o horror se torna quase palpável.

Um dos principais motores narrativos de *Incendies* é a guerra, apresentada não como um evento isolado e definível, mas como um fenômeno capaz de transformar sujeitos e suas relações. Existe na obra uma relação entre violência, ódio e guerra que escala respectivamente nessa ordem. Se da ação emerge a emoção, e da emoção a reação, entendemos que da violência surge o ódio, do ódio surge a guerra. Mouawad enfatiza a repetição cíclica dos atos violentos a fim de exemplificar como cada atrocidade se torna a justificativa para outra, podendo ainda excedê-la em crueldade. A iteração dessa ordem transforma a guerra em um mecanismo autossuficiente, onde o foco recai sobre a repetição da ação violenta em si, e não sobre o argumento ou a motivação original que a teria desencadeado.

A persistência da violência ao longo dos anos, então, evidencia o ato como motivador do conflito, apagando gradualmente o motivo inicial e auxiliando na construção e projeção do outro (ser ou grupo) como oposição. Quando o outro se torna tão distinto que não é mais visto como humano, ele é reduzido a um objeto de ódio ou violência. Ao enfatizar o estranhamento e a desumanização exemplificados através da relação dos Marwan e dos grupos em guerra civil, Mouawad nos obriga a considerar como estruturas familiares, sociais e culturais contribuem para a criação de um "outro" que pode ser violado.

A partir disso, *Incendies* revela como o reconhecimento da alteridade pode ser distorcido pela violência. Nawal, por exemplo, precisa fragmentar sua percepção de Nihad e Abou Tarek para preservar o amor materno, separando mentalmente o filho do torturador. Essa dissociação expõe como a guerra tensiona os códigos de humanidade, forçando as personagens a criarem soluções extremas para lidar com o incorrigível – seja para enfrentar as consequências ou para destruí-las.

Dessa tensão entre preservar e destruir, emerge o silêncio de Nawal, que se torna, ao mesmo tempo, uma forma de resistência ao horror, um meio de lidar atopicamente com a alteridade irreconciliável de seu filho e uma rachadura entre ela e os gêmeos. Por sua natureza dual, o silêncio – ou os silêncios de Nawal – funciona como muros que isolam a protagonista

em si mesma, numa tentativa desesperada de controlar os danos do passado. Ao ocultar de seus filhos verdades insuportáveis ou manipulá-las, Nawal constrói uma identidade fabricada, que protege os outros, mas a desconecta de si própria. Esse silêncio, adotado em relação às verdades que ela nega ou oculta, leva Nawal a performar um papel que esconde tanto a violência que sofreu quanto a que, não intencionalmente, perpetua.

Por mais que o silêncio busque proteger, ele também impõe distância. Ao interditar o diálogo, Nawal deixa um vazio emocional que Jeanne e Simon, mais tarde, precisam preencher sozinhos. Sua tentativa de ocultar as verdades do passado e os horrores da guerra resulta, ironicamente, em outra forma de violência. Esse silêncio, mais do que um gesto de cuidado, transforma-se em um fardo que prolonga o ciclo de dor e desumanização que ela desejava romper. Assim, a violência e o silêncio tornam-se indissociáveis, alimentando-se mutuamente e perpetuando a espiral que marca a vida de Nawal e dos gêmeos.

Os silêncios de Nawal, assim, expressam tensões internas e dilemas éticos impossíveis de serem resolvidos pela linguagem. Ela usa o silêncio tanto como escudo quanto como arma, navegando entre os limites do que é possível dizer e do que precisa ser ocultado para que o amor e a memória possam sobreviver. Essa complexidade revela que, embora o silêncio de Nawal seja uma tentativa de proteger, ele também é uma ferramenta de controle e de distanciamento, cujas consequências recaem inevitavelmente sobre aqueles que ela mais queria poupar.

Essa relação entre violência e silêncio não apenas define os conflitos internos das personagens, mas também estrutura a própria obra. *Incendies* é uma narrativa que recria e corporifica a iteração do horror, moldando-se como uma espiral narrativa que tonteia, turva e dificulta, quando não impossibilita, a resolução do problema. O texto fragmentado, com seu movimento de reconstrução e revelação incessante, reflete o ciclo da guerra e da memória, onde cada tentativa de avançar parece trazer de volta os mesmos elementos sob novas formas. A espiral materializa a impossibilidade de um encerramento definitivo, tornando o silêncio e a violência forças que simultaneamente ocultam e revelam, preservam e destroem, mantendo vivos os ecos de um trauma que nunca se esgota.

Ainda assim, a peça sugere que o reconhecimento da alteridade em sua complexidade pode abrir caminhos para a reconstrução. O processo individual de enfrentamento e compreensão das personagens, especialmente de Nawal e dos gêmeos, sinaliza que rupturas são possíveis no nível pessoal. Nawal, ao final, reconhece a alteridade radical de Nihad, enquanto os gêmeos, ao reconstruírem a história de sua mãe, enfrentam a verdade como um passo em direção à resolução. Porém, essa possibilidade de transformação parece limitada ao

indivíduo. A coletividade, representada pelo ciclo contínuo de violência e iteração, permanece presa à lógica destrutiva da guerra, sem perspectiva de rompimento definitivo.

Assim, *Incendies* não apenas expõe as cicatrizes da guerra, mas também revela que o caminho para a reconstrução – embora vislumbrado – é fragmentado e desigual. A espiral da obra reflete essa dualidade, onde avanços individuais coexistem com a repetição coletiva, reforçando a dificuldade de escapar das marcas do trauma e da memória compartilhada.

## BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Editora Perspectiva S/A, 2022.

ARONOFF, Mary Ellen; BA, Ndeye. **Incendies, les sons du silence**. French Cultural Studies, v. 32, n. 4, p. 364-374, 2021.

ARTAUD, Antonin. “**Le Théâtre de la Cruauté.**” In.: *Antonin Artaud: œuvres*. Paris: Gallimard, collection Quarto, 2004.

BARTHES, Roland. “**À l’avant-garde de quel théâtre ?**”. In : *Œuvres Complètes II*. 2002, p.340-342.

BAILLY, Jean-Christophe. “**Nous ne nous entoure pas**”. In. : *Vacarme*, n.69, 2014, p.172-195.

\_\_\_\_\_. “**Retour sur la Comparution**”. In: *Figures du dehors: autour de Jean-Luc Nancy*. Nantes: Nouvelles Cécile Défaul, 2012. p.127-133.

BAILLY, Jean-Christophe & NANCY, Jean-Luc. *La Comparution*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

BIET, Christian & TRIAU, Christophe. « **La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance** ». In : *Devenir de l’esthétique théâtrale*, n° 88, Montréal : Tangence, 2008, p.29-43.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Civilização brasileira, 2024.

\_\_\_\_\_. **Vida precária**. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. In.: *Contemporânea*, n.1, 2011, p.13-33.

CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA; Celia; WOLFF, Jorge (Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

COISSARD, Françoise. **Wajdi Mouawad**. Étude critique d’Incendies. Paris : Honoré Champion, 2014.

DID-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants**. Paris : Éditions Minit, 2012.

DUPOIS, Gaëtan et al. **Penser le théâtre contemporain: l'exemple de Wajdi Mouawad**. (No Title), 2021.

\_\_\_\_\_. **L'écoute des silences dans Incendies de Wajdi Mouawad.** Revue Postures, n. 28, 2018.

\_\_\_\_\_. **De l'écriture des tragédies de la filiation: Hériter et transmettre dans le théâtre de Wajdi Mouawad.** 2023. Tese de Doutorado. Université Jean Monnet-Saint-Etienne.

ESSLIN, Martin. **Théâtre de l'Absurde.** Paris: Buchet / Chastel, 1963.

EVRRARD, Frank. “**Les écritures dramatiques**”. In : *La littérature française au présent.* Paris : Bordas, 2008, p.489-524.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade.** Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros.** Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

IONESCO, Eugène. “**Expérience du théâtre**”. In: Notes et contre-notes. Paris : Gallimard, 1962.

MACÉ, Marielle. **Sidérar, considérer : migrants, formas de vida.** Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro : Bazar do Tempo, 2018.

MUKAROVSKÝ, Jan. “**Sobre o diálogo cênico**”. In.: GUINSBURG, J., COELHO NETO; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 209-213.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Écritures dramatiques contemporaines.** Paris: Armand Colin, coll. Lettres Sup., 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do Drama Moderno.** Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Un théâtre de situations.** Paris : Gallimard, 1973.

VISNIEC, Matéi. **Migraaaants ou On est trop nombreux sur ce putain de bateau ou le Salon de la clôture.** Paris : L'Œil du Prince, 2017.

\_\_\_\_\_. **O espectador condenado à morte.** Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: É Realizações, 2015.

\_\_\_\_\_. **A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa.**

Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

\_\_\_\_\_. “Le dernier Godot”. In.: Du Pain Plein Les Poches. Arles : Actes-Sud, 2004, p.37-49.

\_\_\_\_\_. Théâtre décomposé ou l’homme-poubelle. Paris: L’Harmattan, 1996.

VITEZ, Antoine. “A arte do teatro”. In.: Folhetim, n. 17. Tradução de Luciano Loprete. Rio de Janeiro, 2003, p.73-75.