

INCÊNDIOS: A CONDUTA DO ESPECTADOR FRENTE AO TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

Rafael Apolinário Coutinho (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

Através deste trabalho, pretendemos pensar a tragédia no contexto literário contemporâneo, mais precisamente no drama de Wajdi Mouawad, *Incêndios*. A análise é precedida de um panorama da obra do Líbano-canadense – que é filiado à tradição brechtiana – bem como de uma discussão acerca da função da estética trágica em contextos contemporâneos e mesmo na obra do referido dramaturgo. A análise pretende considerar as potencialidades de transformação do imaginário do espectador quanto ao povo do oriente médio, retratado em *Incêndios*.

Palavras-chave: Tragédia; Drama; Literatura contemporânea; Recepção.

ABSTRACT

Through this work, we intend to think the tragedy in the contemporary literary context, more precisely in the drama of Wajdi Mouawad, *Incêndios*. The analysis is preceded by a panorama of the work of the Lebanon-Canadian – which is affiliated with the Brecht's tradition – as well as a discussion about the function of the tragic aesthetics in contemporary contexts and even in the work of the said dramaturgist. The analysis intends to consider the potentialities of transformation of the spectator's imaginary about the Middle East people, portrayed in *Incêndios*.

Keywords: Tragedy; Drama; Contemporary literature; Reception.

1 – INTRODUÇÃO

A dramaturgia contemporânea é de configuração extremamente peculiar. A segunda parte da tetralogia de Wajdi Mouawad, *Incêndios* (2013), mundialmente conhecida pela sua adaptação cinematográfica, é prova disso. A dramaturgia de Mouawad reúne, em uma obra dramática, elementos da tragédia com o contexto da guerra civil libanesa e, com isso, levanta inúmeras questões a serem trabalhadas.

A primeira é a possibilidade da tragédia nos dias atuais em dois eixos: o primeiro repensa a distinção do teatro épico com o trágico, sendo aquele, moldado dentro de uma realidade próxima e, assim, mais contextualizado a nossa realidade. A questão é que cada estética de representação implica uma recepção, e o teatro épico questiona a conduta contemplativa do espectador trágico. Será possível perceber a beleza trágica contemporaneamente? Será possível passar pelo processo da catarse diante de individualidades e ações não superiores? Essa segunda pergunta nos liga ao segundo eixo de discussão que é a possibilidade do trágico em uma sociedade liberal (ou mesmo neoliberal) e, conseqüentemente, as intenções dessa estética nesse tempo.

A análise retoma momentos marcantes do texto do Líbano-canadense e os relaciona com a tradição, demonstrando as potencialidades comparativas das duas épocas e dos sentimentos de determinadas personagens, sejam elas clássicas ou contemporâneas.

2 – O TRÁGICO E O ÉPICO NA OBRA DE WAJDI MOUAWAD

A obra do dramaturgo Wajdi Mouawad, apesar de consagrada nos festivais de teatro francófonos, sobretudo o festival de Avignon, ganhou grande reconhecimento do público a partir da adaptação de Denis Villeneuve de *Incêndios* (2013) para o cinema. O curioso da repercussão dessa obra, especificamente, é que, enquanto texto, ela é uma exceção dentro da obra de Mouawad, mesmo dentro da tetralogia da qual *Incêndios* é a segunda parte. Isso se deve a grande influência do teatro épico na tetralogia, intitulada *Le sang des promesses*. Em *Incêndios*, existe uma experiência peculiar que se aproxima de outro gênero teatral: a Tragédia.

O enredo retrata um casal de gêmeos em busca da verdade de suas origens. Após a morte da matriarca da família, Jeanne e Simon que moram na província do Quebec, no Canadá, partem para o Líbano, terra natal de Nawal, com sua mãe (concidentemente a terra natal de Mouawad) em busca de um pai que pensavam estar morto e um irmão de que desconheciam a existência. O desfecho da história irá nos mostrar que o pai e o irmão são a mesma pessoa, e que este fora o torturador da própria mãe e, que esta, dera à luz aos gêmeos em uma prisão militar.

No nível do enredo, a aproximação com a obra de Sófocles, Édipo Rei, é clara e nos coloca defronte de percepções e dilemas: a constatação da possibilidade de emergir uma história carregada do tema da Fortuna já no fim do século XX, e, com isso, o questionamento sobre as possibilidades do trágico em tempos globalizados e com “heróis” que não são de ordem superior, como dizia a cartilha. Outra questão

de grande interesse é a postura dramaturgica que uma obra de cunho trágico pode exercer hoje em dia, visto que vivemos um momento pós-Brecht, que não entendia a contemplação como algo transformador.

Para refletirmos mais sobre a questão, é necessária uma retomada.

2.1 – A FUNÇÃO PEDAGÓGICA DO TEATRO, NO TRÁGICO E NO ÉPICO.

Para pensarmos a tragédia em si, retornaremos ao tempo áureo deste gênero, que, certamente, é a antiguidade grega. A observação da forma de organização social daquela época é crucial para análise da função exercida pelo gênero. Lúcaš (2000) nos diz que a antiguidade grega era como um “universo integrado”, isso nos remete à coletividade de identidade bem definida, o que é imprescindível para uma das etapas do processo de recepção do trágico: a identificação.

Aristóteles nos diz em sua *Poética* (2013): “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, é ele o mais imitador, e por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado”. Essa reflexão está de acordo com a tese aristotélica da função social do gênero dramático, que irá, através dos atores, imitar em cena ações superiores ou inferiores (respectivamente oriundas da tragédia ou da comédia) para a formação pedagógica do sujeito. Valendo ressaltar que o discípulo de Platão reconhece a poesia homérica também como imitação harmoniosa do mundo conhecido. E a boa imitação é preciosa para que o processo pedagógico dê certo, já que o público precisa ter um sentimento de identificação, não necessariamente com as personagens, mas com a situação em questão, e isso vem através da verossimilhança das ações e também com a representação do mito, que é identificável e corrobora para a noção de *todo* do filósofo grego, que é essencialmente o belo. Só um *todo organizado* pode inspirar beleza em seus contempladores.

Mas, o processo pedagógico vem da *catarse*, que parte da combinação de *terror* e *piedade*. Sendo o ser humano, um ser imitativo, ele veria a moral da história através da negativa, os infortúnios mostrariam ao grego como não agir. Como a última fala de Édipo Rei nos mostra:

Coro:

olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo
decifrador do enigma insigne. Teve
o bem do Acaso – Týkhe –, e o olhar de inveja
de todos. Sofre à vaga do desastre.

Atento ao dia final, homem nenhum

Afirme: *eu sou feliz!*, até transpor

– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte. (SÓFOCLES, 2009, p. 111)

O coro, elemento típico da coletividade e que seria banido no teatro renascentista, traz a lição que se pode extrair do infortúnio do então rei de Tebas, Édipo. E isso é um ponto significativo sobre a repre-

sentação de uma sociedade integrada, a presença do povo por meio do coro, e mesmo de um Rei, que os representa.

Ainda pensando nas denominações de Lucaks, o surgimento da sociedade burguesa fragmentaria a representação. O indivíduo não se reconhece pela coletividade, a ascensão do modo de vida liberal da o poder de cada pessoa adquirir o modo de vida que lhe convém. Mas esse não seria o fim da tragédia, as mudanças graduais do formato de gênero também acompanham as mudanças do sentimento trágico na sociedade. Em um período renascentista, Shakespeare inauguraria um novo *modus* para o gênero, levando em conta o choque entre mundo prático e mundo contemplativo, sensível e inteligível. Mas trataremos disso adiante.

O salto temporal que daremos em nossa reflexão nos levará ao século XX, para pensarmos a pedagogia teatral segundo Brecht.

O teatro épico, ou o teatro pedagógico, ou o teatro político se coloca de forma distinta da tragédia e do teatro burguês quanto à recepção. Brecht acreditava que o teatro tinha o poder pedagógico, mas, diferente da tragédia, não pela identificação e experiência afetiva, mas pelo *distanciamento e impulso de modificação*.

A questão para o teatrólogo estava extremamente relacionada com seu contexto de época, o entre guerras da Alemanha. E qualquer representação de arte que se afasta do ser humano, do entendimento do seu mundo de forma material, não era bem visto por Brecht. Anatol Rosenfeld diz sobre o alemão:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais (...) mas também as determinantes sociais dessas relações (...) o homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente do mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e leva-lo a transformá-la. (ROSENFELD, 2006, p. 147-148)

A experiência de exceção não poderia ser contemplada, mas deveria ser um instrumento propulsor de uma mudança. O processo de *estranhamento* ou *distanciamento* serviria para desfamiliarizar o que está familiarizado, de forma que a plateia pudesse ver a narrativa como um mecanismo de questionamento das suas próprias vidas.

Dessa forma, como poderia hoje haver uma obra que engloba uma situação de guerra, como *Incêndios*, e que não adote uma metodologia de acesso ao público que vise a transformação, como é a brechtiana? Como contemplar o todo bem acabado, o belo, em volta de todo horror proporcionado pela guerra? E ainda: existem ações superiores, ou mesmo o dualismo entre o sensível e o inteligível em nossos tempos? Para essas questões, recorreremos à reflexão de Raymond Williams, em *Tragédia moderna* (2002).

2.2 – O TRÁGICO HOJE

A experiência da exceção, a fragmentação maior de um mundo que, mesmo alavancado pelo *ethos* liberal, ainda tinha alguma unidade, traz o grande horror às massas, e a multiplicidade das experiências dentro desse horror. O teórico Raymond Williams coloca em questão a possibilidade da existência do trágico em tempos de fragmentação. Segundo ele, a tragédia passa por quatro pontos essenciais: ordem e acidente; destruição do herói; ação irreparável e sua vinculação com a morte; e a ênfase sobre o mal.

A guerra traz diversas narrativas, que nos dão indícios do fim da metafísica, tanto na literatura quanto na filosofia. De forma que a ideia de um grande todo ordenado seria impossível. É como se decretássemos a culpa de um deus sobre todo o horror vivido na terra. E uma das questões levantadas é o sentimento trágico frente a acontecimentos teoricamente acidentais, mas que não são isentos do sofrimento. Mais uma vez, acontecimentos que não estão ligados a uma ordem universal que o desencadeie, que gere reações. O acidente não é trágico no sentido estético dentro de uma visão tradicional, e Williams critica essa visão.

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão de nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles em sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002 p. 73).

O sentido da ordem, em nossos tempos, segundo o teórico, está em construção, mas nem por isso podemos nos desprover da compaixão que o sentimento trágico nos provoca.

Quanto à destruição do herói, Raymond Williams chama a atenção para o erro de tomar a parte pelo todo, como conceber o destino de Hamlet separado do destino da Dinamarca, sendo ele seu príncipe (WILLIAMS, 2002). A ideia de que a vida retoma seu curso após as reviravoltas provocadas pela ação do herói são questionáveis em nosso tempo, visto que a morte de uma pessoa, hoje, só pode nos remeter ao sentido de que a morte vem para todos.

Williams, ao discutir sobre a ação irreparável, tradicionalmente vista como a morte dentro da estrutura clássica, percebe uma mudança de ênfase sobre essa nos desfechos trágicos contemporâneos. Segundo o autor, na sociedade liberal, o findar do homem através da morte revela os sentimentos individuais do vazio, da solidão diante de uma suposta evolução do homem em vida frente ao seu apagamento. Mas também destaca que o sentido universal da morte é discutível na sociedade contemporânea, já que, o contato com a pluralidade cultural, nos ensina modos de visão sobre a morte que não a considera como o fim. Dessa forma, a morte, atriz indispensável da tragédia, se torna eventual e assume outros contornos na escrita contemporânea.

O último ponto de análise das características da tragédia é a ênfase sobre o mal, e esse é um ponto de grande desacordo temporal. Na sociedade liberal, sendo o homem absoluto, não haveria razão de crer em um mal transcendente, já que o sujeito é senhor de suas ações. Nas palavras de Williams, a realização de um mal transcendental, além das possibilidades de ação das pessoas, faria da tragédia um “lembrete salutar contra as ilusões do humanismo”. O crítico postula a tese de que o mal que nos apresenta a tragédia, portanto, não seria universal e sim particular, já vivenciado e aceito. O que Raymond Williams destaca é a necessidade de reconhecer o sentimento trágico em consonância com sua época de produção, as peculiaridades sociais que implicam esse sentimento, o *ethos* e o *pathos* de cada sujeito em seu contexto.

O foco da análise do crítico Galês, para por à prova a sua ideia do trágico particular, evocado pelo próprio texto e sua época, não é igual ao foco que devemos dar à obra de Wajdi Mouawad. Williams trabalha com textos modernos, de Ibsen até o próprio Brecht, estacionando sua análise específica no contexto do entre guerras. No entanto, a metodologia proposta pelo crítico nos interessa, a fim de enxergarmos as especificidades trágicas de um texto do século XXI, que remete a realidade de um país oriental. Se Raymond Williams está correto, não há realidade absoluta, mesmo em formatos seculares, justamente pela forma teatral da tragédia referir-se a algo mais profundo no ser humano.

Portanto, pensaremos o trágico em *Incêndios*, observando a apresentação da forma trágica nesse texto bem como a reverência a tradição que a dramaturgia se presta.

3 – INCÊNDIOS

A riqueza de um mundo globalizado consiste na possibilidade de acesso a inúmeras narrativas do Outro. Entenderemos esse outro como toda a experiência não eurocentrada que guiou todo o nosso conhecimento até o final do século XX. Embora Brecht, em sua metodologia do distanciamento, buscasse a reflexão sobre o outro, o humano, sobretudo em situações de exceção, sua obra não deu conta de pensar esse outro dos nossos dias - evidentemente isso não é um problema do dramaturgo alemão que é produto de seu tempo. As guerras do nosso tempo, as guerras orientais de nosso tempo, reestruturam a alteridade de forma potencializada, não é o outro do campo de batalha tradicional, como o que nos mostra Hemingway, mas sim uma cultura que nos é estranha, um modo de vida que nos é misterioso, línguas que não mantêm parentesco com a nossa: o Outro, oculto.

Antoine Berman, crítico francês ligado aos estudos da tradução, tem um conceito que intitula um de seus livros: *O albergue do longínquo* (2007). Berman distingue duas posturas entre as traduções, a primeira, *domesticadora*, que é a tradicional, sobretudo no francês, que visa formatar a obra a ser traduzida para o seu leitor destinatário. Uma postura de busca por equivalências, adaptações e mesmo invisibilidade do tradutor – uma boa tradução faria o leitor esquecer que se tratava de uma tradução. A segunda, *estrangerizadora*, já busca o contrário, assume que não se trata de uma obra na língua de chegada, de que há diferenças de nacionalidades, linguísticas e culturais implícitas. Dessa forma, a tradução é o albergue do longínquo, recebe o outro mas lhe mantém, sem deformá-lo.

Assim é com a língua, e assim também é com a experiência alheia. Ou é domesticadora ou é estrangeirizante. Berman recorre a Heidegger para a reflexão:

Fazer uma experiência com o que quer que seja (...) quer dizer: deixa-lo vir sobre nós, que nos atinja, que caia sobre nós, nos derrube e nos torne outro. Nessa expressão, “fazer” não significa em absoluto que somos os operadores da experiência; *fazer* quer dizer, aqui, passar, sofrer do início ao fim, aguentar, acolher o que nos atinge ao nos submetemos a ele. (HEIDDEGER *apud* BERMAN, 2007, p. 18).

A partir da lógica de transposição de experiências podemos retomar a discussão da postura aristotélica na obra de Wajdi Mouawad. Por que não optar pela postura Brechtiana já que o estado de guerra implica ações transformadoras? Somos levados a crer que a postura de Mouawad tenciona nos aproximar de uma cultura, de um povo que é visto como um grande outro. Trabalhar a aproximação a esse outro por meio do temor e piedade, abrindo suas narrativas na língua que mais representou o eurocentrismo até o fim da segunda guerra mundial, o francês, nos parece mais eficaz no processo de imersão na experiência alheia a nossa.

A narrativa do horror fora da uma diegese catártica poderia não aproximar o leitor dos atores da ação. Impressões do mundo contemporâneo nos dão alguns indícios dessa tese: existe, nas redes sociais, uma comoção por qualquer sofrimento sofrido a aqueles que consideramos iguais (mesmo que com critérios duvidosos), como foi o caso dos atentados de Paris, em novembro de 2015. Diferente da comoção geral com a guerra da Síria, mesmo com toda falta de interesse das mídias hegemônicas.

A aproximação da experiência do outro também nos é indiciada na diegese da peça teatral. No enredo, Nawal, em seu testamento, convoca seus filhos a descobrirem o paradeiro do pai e do irmão. O detalhe do pedido é que em vida, Nawal havia descoberto que o filho Nihad morava no Canadá, mas não revela a informação aos filhos na carta, obrigando-os a partirem ao Líbano (País natal dos gêmeos, mas que nunca fora visitado pelos irmãos) em busca de suas origens.

Aqui, aproximamos a decisão da protagonista de esconder a grande revelação de sua vida dos filhos à recusa de Édipo às revelações de Tirésias. Fatos localizados no limite entre o acaso e o destino podem ser difíceis de serem entendidos pela palavra, pela declaração. Dessa forma, o entendimento da jornada de vida de Nawal e mesmo da jornada de Édipo só seriam entendidos através da experiência, do choque.

Em seu consagrado ensaio *O mundo da arte*, Arthur Danto coloca em contraposição as ideias de Hamlet e Platão acerca do “efeito espelho” da arte. Para o filósofo grego, a arte é espelho da vida por ser um processo de mimese problemático, já que mimetiza uma realidade que é em si mimese. Já o protagonista da tragédia de Shakespeare vê a arte como espelho da vida, pois só através de um espelho é que podemos nos reconhecer, saber de nós mesmos. E esta hipótese tem como plano de fundo a famosa cena da “representação dentro da representação” de *Hamlet*, na qual o príncipe da Dinamarca expõe seu tio às suas suspeitas para perceber uma possível identificação e, dessa forma, incriminá-lo.

Nawal, da mesma forma que Hamlet, deseja a materialização da verdade através da sua representação, ou, se usarmos léxicos de outras línguas, como (jouer e play) através de sua realização, performance.

A investigação dos gêmeos Simon e Jeanne também é a aproximação viva com seus parentes, que até então permaneciam desconhecidas. A estrutura das cenas e dos diálogos não respeitam as unidades de tempo e espaço, de forma que ao mesmo tempo em que Jeanne fala, fala sua mãe Nawal, em outro tempo, e, ao mesmo tempo em que Simon busca seu irmão, fala Nihad, seu irmão e pai, em outro tempo e espaço.

A condução do enredo é caótica, em espiral como um furacão e não circular como as narrativas trágicas clássicas, ordenadas. De forma que um evento do presente encontra equivalência em um do passado só que em outro ponto de profundidade. Dessa forma, podemos pensar que, tanto a questão da ordem e do acidente quanto à questão da ênfase sobre o mal, categorias da tragédia levantada por Williams, não podem ser avaliadas fora do furacão, do caos da guerra civil libanesa que conduz as personagens a ações contraditórias, que não podem ser julgadas sob critérios universais. É de se destacar o embate das personagens Sawda e Nawal, que ao refletir sobre as condutas na guerra, se antagonizam com uma visão de indignação por parte de Sawda, e uma visão de sacrifício que beira ao estético de Nawal.

SAWDA

Então o que fazemos? O que fazemos? Ficamos de braços cruzados! Esperamos? Compreendemos? Compreendemos o quê? (...) Que a gente fica com nossos livros e nosso alfabeto para achar isso “tão” lindo, achar isso “tão” belo, achar isso “tão” extraordinário e “tão” interessante! “Lindo. Belo. Interessante. Extraordinário”. São escarros no rosto das vítimas. Palavras! Pra que servem as palavras, me diz, se hoje não sei o que devo fazer! O que a gente faz, Nawal?

(...)

NAWAL

E te juro, Sawda, que seria a primeira a pegar em granadas, a pegar em dinamites, bombas e tudo o que pudesse causar o maior estrago, eu as enrolaria em volta de mim, eu as engoliria e iria direto pro meio desses homens imbecis e eu me faria explodir com uma alegria que você nem suspeita. Eu o faria, juro, porque não tenho mais nada a perder, e meu ódio é grande, muito grande, a esses homens! (...) Mas fiz uma promessa para uma velha mulher de aprender a ler, a escrever, a falar, para sair da miséria, sair do ódio. (MOUAWAD, 2013, p. 93).

Adiante, Nawal comenta seu plano de matar o chefe dos milicianos e orienta Sawda:

NAWAL

E eu como vou fazer pra viver sem você? Lembra do poema que aprendeu há muito tempo, nós éramos jovens. Eu pensava ainda encontrar meu filho. Recita cada vez que tiver saudade de mim, e quando você estiver precisando de coragem, recita o alfabeto. E eu, quando precisar de coragem, vou cantar, vou cantar, Sawda, como você me ensinou. E minha voz será a tua voz e sua voz será a minha voz. Assim, vamos ficar juntas. Não há nada mais lindo do que estar junto. (MOUAWAD, 2013, p. 94).

Nawal, quando capturada, reage à tortura com a música, sendo nomeada a *mulher que canta*. Beleza e crueldade se chocam, de forma a nos incitar os modos de apresentação do bem e do mal.

Uma das categorias de Raymond Willians se destaca na obra *Incêndios*: a ação irreparável. Willians destaca a transformação da ocorrência dessa categoria ao longo dos séculos, demonstrando que em muitos casos, não é a morte que traz o desfecho, mas os desvelamentos dela e sobretudo, as implicações dela na vida. Hamlet, segundo o galês, é um personagem que reflete a morte todo o tempo, com seu discurso fora do mundo prático e seu luto inconsolável. É a morte do pai que desencadeia ações em vida. Em *Incêndios* vemos duas perspectivas distintas para com a morte, a de Nihad e a de Nawal.

Nihad, em sua jornada de órfão é cooptado pelas forças rebeldes e se torna um franco-atirador. No entanto, o seu ofício comprometido com a morte há a visão de uma profunda beleza por parte do personagem, de modo que Nihad se considera um *artista*.

Sozinho. Walkman (modelo de 1980) nos ouvidos. Segurando um fuzil do tipo M16 como uma guitarra, ele interpreta apaixonadamente os primeiros acordes de “the logical song”, do Supertramp.

(...) Ele atira uma vez recarrega rapidamente. Atira de novo ao mesmo tempo em que vai se deslocando. Atira de novo, recarrega, fica imóvel e atira mais uma vez. (...) Nihad pega uma máquina fotográfica. Ele aponta na mesma direção, focaliza, tira uma foto. (...) Ele volta, puxando um homem ferido pelos cabelos. Ele joga-o no chão.

FOTOGRAFO

Não! Não! Não quero morrer!

(...)

NIHAD

Você tirou uma foto de mim?

FOTOGRAFO

Tirei... Queria tirar de um franco-atirador... Vi você atirando... Subi... Mas posso lhe dar os negativos...

NIHAD

Eu também sou fotografo. Me chamo Nihad. Fotografo de guerra. Olha. Fui eu que tirei isso tudo.

(...)

Remexendo dentro da bolsa do fotografo, Nihad tira uma máquina com dispositivo automático móvel.(...) Ele pega na sua bolsa um rolo de fita adesiva e prende a maquina fotografica no cano do seu fuzil. (...) Nihad atira. A maquina fotografica tira fotos ao mesmo tempo (MOUAWAD. 2013, p. 110).

Mais uma vez, a noção do mal e da beleza se encontram em uma união violenta.

Já postura de Nawal quanto à morte é parecida com a de Hamlet, resignação. Podemos considerar como uma morte simbólica a de Nawal quando esta descobre que o filho que ela procurou a vida toda é o algoz que a torturou e que é o pai de seus outros dois filhos. Nawal se silencia até o dia da morte, suas últimas palavras vem em forma de carta para os filhos, carta essa que gera toda a ação transformadora da peça. Tal como fez o príncipe da Dinamarca com sua peça de teatro, ao sue tio Claudio.

Por fim, a destruição do herói se apresenta com contornos unificados em *Incêndios*. Não há uma figura que consiga conduzir toda dor e toda a representação da peça, todas as personagens estão interligadas e

todas comungam o mesmo destino, que, de certa maneira é paralelo ao desfecho da guerra civil Libanesa. A ação da busca pela verdade é igual em Nawal, Simon, Jeanne e, ao seu modo, Nihad. A verdade é a demolição, de forma que ela encerra o espetáculo.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada é fortuito em uma composição contemporânea, apesar de inúmeros críticos a verem como uma desordem. A contra parte do aspecto desordenado e extremamente acidental em diversas composições de nosso tempo se deve à metodologia do diálogo – entre artes, épocas e estéticas. No prefácio de *Incendios*, na edição canadense, Wadji Mouawad desenvolve um pouco sobre seu procedimento.

Pour moi, une histoire, ce n'est pas quelque chose que j'invente. Je la rencontre dans la rue. Et c'est en général une beauté à couper le souffle et je me demande comment ça se fait que les autres ne la regardent pas. Elle s'approche de moi et elle me dit : Salut, tu t'appelles Wajdi, je réponds «oui» - elle me dit : «j'ai une copine, elle m'a parlé de toi, elle s'appelle *Littoral*, elle m'a dit que je pouvais venir te voir, j'ai vraiment besoin de quelqu'un car je suis une histoire et j'ai vraiment besoin d'aide et puis, d'après *Littoral*, qui est une très très bonne amie, il paraît que, me connaissant et te connaissant, on devrait bien s'entendre».

¹ (MOUAWAD, 2009, p. 19).

O canadense encontra as histórias nas ruas, da mesma forma que poderia encontrar nos atores de uma sala de encenação. O choque entre tradição e conflito atuais nos dá indícios de uma aproximação, uma espécie de escuta mútua entre os dois mundos apresentados: o da tragédia grega e o conflito no oriente médio, nesse caso, especificamente, no Líbano.

A tragédia provoca humanização, a compaixão é um elemento imprescindível para a catarse, o que nos faz crer em um movimento do Líbano Canadense de trazer a humanidade para seus conterrâneos dentro das regras do jogo ocidental e em uma língua ocidental. E o resultado não é apenas transformador, na medida em que reformula o olhar do espectador para o povo ali retratado, como também por dar um sopro de juventude à tragédia, grande alicerce da civilização e da arte ocidental.

1. Tradução nossa: Para mim, uma história, não é algo que eu invento. Eu a encontro na rua. E é, em geral, uma beleza dilacerante e eu me pergunto como isso acontece sem que os outros vejam. Ela se aproxima de mim e me diz: Olá, você se chama Wajdi, eu respondo “sim” – ela me diz: “Eu tenho uma companheira, ela me falou de você, ela se chama *Littoral* (peça anterior da tetralogia), ela me disse que eu posso vir te ver, eu realmente preciso de alguém, pois eu sou uma história e realmente preciso de ajuda e, depois de *Littoral*, que é uma grande amiga, me parece que, me conhecendo e te conhecendo, a gente deveria se escutar.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, “Poética”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Trad. de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007
- DANTO, Arthur C. “O mundo da arte”. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- KNOX, Bernard. **Édipo em Tebas**. São Paulo: Perspectiva. 2002.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. Trad. De Angélica Leite Lopes. Rio de Janeiro. Cobogó, 2013
- _____. **Incendies**. Leméac/ Actes Sd- papiers. Montréal. 2009
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2002

Submetido à publicação em 31 de janeiro de 2017.

Aprovado em 13 de abril de 2017.