

# 10

CAPÍTULO

## MULHER E SILÊNCIOS

UMA LEITURA DE INCÊNDIOS DE WAJDI MOUAWAD

Sherry Morgana Justino de Almeida

### INTRODUÇÃO: DAS ORIGENS DE *INCÊNDIOS*

*Incêndios* (2003), de Wajdi Mouawad<sup>2</sup>, é a segunda parte da tetralogia iniciada em 1997 (composta pelas peças: *Litoral*, *Incêndios*, *Florestas e céus* e *San-*

---

<sup>2</sup> Nascido em Beirute, no Líbano, em 1968, é escritor, ator e diretor de teatro; possui nacionalidade canadense e é de família cristã-maronita. Os pais de Mouawad fugiram do Líbano para Paris, na França, em 1977, por causa dos conflitos civis do século XX. Em 1983, eles se estabeleceram em Quebec, no Canadá.

gue das promessas). Segundo o autor, assim como na primeira peça, *Litoral*, o texto e a encenação de *Incêndios* foram desenvolvidos com a participação dos atores: “o texto foi escrito ao longo dos ensaios escalonados num período de dez meses. Faço questão de dizer quanto o engajamento dos atores foi crucial.” (MOUAWAD, 2003:7) Essa abertura para que o discurso dos atores interfira na criação cênica<sup>1</sup>, inclusive, é determinante na escolha de características e ações das personagens, como, por exemplo, a inserção de uma personagem que luta boxe e a presença de um nariz de palhaço – o qual se tornou ícone de profunda tristeza e da ironia trágica – surgiram de intervenções dos próprios atores.

Inegável diálogo com o método de Constantin Stanislavski, essa conjuntura de escrita e encenação permite mais voz e potência ao ator dentro da criação cênica e foi indispensável para conseguir transformar “a cena como lugar de consolo impiedoso”, conforme declara Mouawad:

Tratava-se de revelar o ator pelo personagem e de revelar o personagem pelo ator, para que não houvesse espaço psicológico capaz de separá-los. O único espaço que permitiu que ator e personagem não se confundissem totalmente foi o da ficção, do faz de conta, da imaginação. (MOUAWAD, op. cit., p. 8)

Dessa forma, é importante destacar o quanto o método de criação adotado pelo dramaturgo potencializa também a condição política dos atores, no sentido do que fala Denis Guénoun, de que o ator cede seu corpo ao texto dramático. Segundo ele,

o ator é a fonte da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisto que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro. (GUÉNOUN, 2003:57)

Em *Incêndios*, não apenas as palavras do texto de outrem passam pelo corpo do ator, pode-se dizer que temos o ator cedendo também seu texto, suas palavras, suas fantasias de criança ao corpo do texto e, por conseguinte, à cena. O que nos faz entender a proposta metateatral que a obra carrega: autor e ator assumindo em suas atividades de criação a dimensão política do fazer teatro.

<sup>1</sup> Cabe aqui a advertência de que irei me deter a reverberar o texto de *Incêndios* na condição de leitora, e não de espectadora, ou seja, apenas com a encenação que eu mesma montei em minha imaginação. Além disso, advirto que, embora a obra original seja escrita em língua francesa, eu me valho da edição brasileira para apresentar as citações em análise, conforme referências *in fine*.

Na realidade, toda obra de Wadji Mouawad bem como sua postura e trajetória como artista e cidadão é potencial e atuamente política<sup>2</sup>. Incêndios confirma isso ao apresentar a questão da origem do ser humano – de sua história – por meio do turbulento passado de uma revolucionária que lutou pela libertação de seu país durante a guerra civil, mas a peça vai além: “Tratamos de território, de reconstrução, da guerra do Líbano, de Noé e do Abitibi. Tratamos de divórcios, de casamentos, de teatro e de Deus. Tratamos também do mundo de hoje, da guerra no Iraque, mas também do mundo de ontem: a descoberta da América” (MOUAWAD, 2013:9). Sua fábula é, aparentemente, simples: diz do passado misterioso de Nawal, uma imigrante árabe que vive no Canadá. Contudo, para leitores e espectadores, essa trágica existência não é contada linearmente. A nossa “entrada” na peça é marcada pela entrada dos irmãos gêmeos, Jeanne e Simon, no escritório do tabelião para a leitura do testamento da mãe, Nawal. Neste testamento, encontram-se estranhas últimas vontades, descritas de maneira sóbria e misteriosa:

(...) Me enterrem nua  
 Me enterrem sem caixão  
 Sem roupa  
 Sem reza  
 E o rosto virado pro chão.  
 Me coloquem no fundo de um buraco,  
 Com a cara contra o mundo.  
 Como um adeus,  
 Vocês lançarão sobre mim  
 Cada um balde de água fresca.  
 Depois jogarão a terra e selarão minha tumba (...).  
 (MOAUWAD, 2013:23)

Pertinentemente, o pedido de Nawal de que se entornem baldes d’água sobre o seu corpo aponta para os vários incêndios da peça, para conflitos e perturbações íntimas das personagens. Metaforicamente, Nawal nos diz que, mesmo morta, continuará em incêndios, enquanto sua verdade não for conhecida.

O texto da peça é múltiplo também nas possibilidades de leituras, nas diversas frestas de compreensão que oferece a quem o lê. É implacavelmente intenso e assustadoramente coerente em sua estética, pois concilia excesso com parcimô-

<sup>2</sup> Lembremos que, em 2005, ele chegou a recusar o prêmio Molière por não concordava com a indiferença dos diretores contemporâneos de teatro em relação aos autores vivos.

nia; isto é, nessa tragédia contemporânea nos é apresentado um sofrimento excessivo expresso com cirúrgica economia de palavras. Essa parcimônia verbal e, mais precisamente, o silêncio como discurso contundente são as frestas escolhidas neste texto para se pensar essa obra dramaturgica.

Em outras palavras, propomos uma análise do silêncio em *Incêndios*, acreditando-o como marca de uma representação do apagamento da voz da mulher na história, ao mesmo tempo que mostraremos como essa obra apresenta ações das mulheres em busca do direito à voz social. Para tanto, voltar-nos-emos para uma análise das duas principais personagens femininas, Nawal e Jeanne: a primeira, por entendê-la como representação da minorização da condição de gênero e apagamento da voz da mulher na história coletiva; a segunda, por enxergamos nela a representação da busca pelo silêncio como chave de autocompreensão e, ao mesmo tempo, como símbolo de uma retaliação e reconstrução da voz da mulher na história.

## A MULHER E SUAS INTERSECÇÕES IDENTITÁRIAS

O que podemos dizer das convergências culturais da vida de Nawal, protagonista da obra? Haveria espaço e sentido para uma construção de uma indetidade feminina sob tais circunstâncias: uma mulher árabe que transgrediu leis culturais rigidamente defendidas por sua família ao enamorar-se e engravidar, aos quinze anos, de um jovem de outra etnia, o qual paga com a morte o preço do amor impossível<sup>3</sup>? Nawal, tendo menos sorte que o amado, paga um preço mais caro em vida: tem um filho que lhe é afastado após o parto, a quem se obstina a encontrar até se envolver no conflito civil e ser presa por assassinato.

Da brusca separação do filho recém-nascido Nawal retira forças para buscá-lo ao longo da vida e essas forças também a sustêm na guerra civil. Vive torturas extremas num longo período como prisioneira de guerra; a mais forte o estupro constante dentro da prisão. Aqui percebemos como seu corpo – sendo o corpo de uma mulher – confirma o subjugamento que historicamente foi admitido, por muito tempo, como fato natural e divino revelador de um poder do homem sobre sobre a mulher:

Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade (...) A gama de violências exercidas sobre as mulheres é ao mesmo tempo variada e repetitiva. O que muda é o olhar lançado sobre elas, o limiar de tolerância da sociedade e o das mulheres, a história de sua queixa. (PERROT, 2005:76)

<sup>3</sup> Cabe aqui a possibilidade de ser lida a atualização do mito do amor trágico, tão recorrente na literatura universal e cuja obra mais emblemática é *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare (1564-1616)

Nawal, vítima de toda sorte de violência, vive no limiar da tolerância e vai acumulando, outra marca da diferença: emigra, na condição de mãe solteira de filhos gêmeos – frutos de estupro dentro da prisão. Somente depois de muito tempo, descobre que foi sexualmente violentada pelo próprio filho tão procurado e silencia sobre essa verdade para seus filhos-netos, Jeanne e Simon.

A maternidade é, inegavelmente, momento determinante na vida de uma mulher. Sobre ela, comenta Michelle Perrot,

A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher. O mesmo acontece, embora em menor grau, com os filhos, que dela recebem a vida, o alimento, uma primeira socialização. Daí o drama do abandono. (PERROT, 2005:69)

Para Nawal, o ser mãe – por duas vezes –, para além do momento de nascimento de um filho, constitui-se momento trágico na sua vida. No primeiro parto não temos o abandono, mas uma espécie de sequestro do filho de Nawal, o qual carregará o sentimento de abandono nutrindo revolta em relação à mãe, pois não a entenderá como vítima até tomar conhecimento da existência de seus irmãos-filhos. No segundo parto, dá-se a surpreendente – e talvez mais cruel tragédia – de ter filhos frutos de um estupro que sofre do filho primogênito.

A mulher, em *Incêndios*, é cindida na condição de natureza maternal ao ter-lhe sido negado o direito de criar seu filho. Nesse ponto, destacamos o quanto questões religiosas e étnicas – que, no caso de povos árabes são indissociáveis – foram determinantes para o desgarramento entre mãe e filho. Sobre isso, importante lembrar que: “as grandes religiões monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos. A hierarquia do masculino e do feminino lhes parece de uma Natureza criada por Deus.” (PERROT, 2005:84) Dessa forma, o sofrimento impingido a Nawal se justifica em sua comunidade por ser ela uma transgressora de leis de seu povo, o qual acredita seguir normas divinas.

Seu fado é incendiário para si e para seus descendentes. E o que de fato deflagrará o primeiro incêndio com o qual nós leitores entramos em contato na leitura da peça é a estranha exigência feita por Nawal a seus filhos, Jeanne e Simon: que seu sepultamento não seja completado antes que duas cartas sejam entregues – uma carta destinada para um irmão, cuja existência eles desconheciam, e a outra, para o pai, tido por eles como morto. Isso porque, segundo ela, “o silêncio foi mantido”, faltava o cumprimento de uma promessa (que a mãe encontrasse seu filho primogênito), e faltava que seus filhos descobrissem a verdade da família<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> O mito de Édipo é, indubitavelmente, a intertextualidade mais explícita da peça. Exatamente por ser o maior clássico da literatura universal a refletir sobre a questão da origem: a busca da verdade sobre um indivíduo e, simultaneamente, sobre a história de um povo.

Os gêmeos, por suas personalidades, reagem de forma diversa: Simon, lutador de boxe, irrita-se com mais uma prova do insólito comportamento da mãe e demonstra seu incêndio íntimo através da brutalidade das palavras com as quais se revolta com sua mãe; sua fala permite inferir a dificuldade de relação entre Nawal e seus filhos:

Ela infernizou as nossas vidas até o fim! Vaca! Velha Puta! Velha de merda! Filha de uma cadela! Velha cretina! Vaca velha! A pior piranha da raça dela! Ela realmente encheu a porra do nosso saco até o final! A gente pensava todo o dia há muito tempo ela vai morrer, essa vaca, ela vai parar de atazanar a gente, ela vai parar de nos dar nojo essa cretina! E aí, pimba! Game over! Ela acaba morrendo! E depois, surpresa! Não acabou! Puta merda! Essa não dava pra prever; juro que não tinha a menor ideia! Ela preparou muito bem essa jogada, calculou os negócios, cretina de uma puta! Vou enfiar porrada no cadáver dela! Té parece que ela vai ser enterrada de cara pra terra! Té parece! A gente vai é cuspir em cima dela! (MOUAWAD, 2013:27)

Mesmo com essa reação incendiária, Simon irá buscar sua verdade, com ajuda do escritor Hermile Lebel. Por sua vez, Jeanne, professora de Matemática, permanece em silêncio e, em certa medida, conforma-se em buscar o esclarecimento do mistério, seja para cumprir o último desejo da mãe ou para desvendar o problema – a equação de sua história.

Caberia aqui, inclusive, especular se não temos inscrita na fala de Simon a expressão marcada do masculino normalizado pelo discurso hegemônico – a violência verbal que denota em sua camada mais profunda de significação, paradoxalmente, mais fraqueza do que força. Enquanto, no comportamento silencioso de Jeanne (como o da mãe), em lugar de uma pressuposta fragilidade e submissão aos desígnios da autoridade materna, poderiam configurar como expressão de um gênero feminino, psicologicamente mais estável para lidar com situações-limite.

Para desenvolver tais reflexões, consideramos o gênero como um dos elementos constitutivos das relações sociais, que se articula com outras categorias importantes: classe, etnia, idade, dentre outros, configurando situações de gênero específicas. Dessa forma, para pensar a dramaturgia de *Incêndios*, é imprescindível, a nosso ver, relacionar a identidade de gênero com a de etnia, por exemplo. Fundamentamos essa visão na contribuição de Joan Scott (1993:268), ao afirmar que o gênero, como categoria analítica em pauta nas discussões sociais – tal como as de raça e classe –, promoveu a inclusão dos oprimidos na história, como também tem possibilitado a análise do significado e da natureza da sua opressão e a compreensão das desigualdades, face ao poder.

Além disso, cremos ser possível rivalizar, ainda, o texto de *Incêndios* com o pensamento de Judith Butler (1998:29), quando esta afirma que o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações cultural e historicamente convergentes. Nessa perspectiva, não existiria uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero, uma vez que a identidade é performaticamente constituída.

Ou, ainda, mais adequadamente ao caso de *Incêndios*, especulamos que a protagonista representa um ser humano cindido entre gêneros, etnias, religiões etc. Isto é, aqui a noção mais pertinente de gênero, ou de qualquer outra categoria identitária, é aquela entendida em circunstância de transitoriedade. Uma mulher que seria integrante de um grupo minoritário, percebida na complexidade de sua história, converte-se em parte de uma maioria silenciosa, pois que, como nos elucidam os estudos Queer, as minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica, mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho.

As “minorias” étnico-raciais, de gênero e sexuais explicitam maneiras tão diversas de vivenciar a diferença que tornam patente o fato de que, ainda que sejam mais ou menos relacionadas, cada diferença denota uma forma particular de opressão. (MISKOLCI, 2016:1)

Nesse sentido, torna-se incoerente pensar Nawal sem considerar que sua condição de mulher, de transgressora de normas culturais/religiosas e, posteriormente, de imigrante faz de sua experiência de vida uma história peculiar cujos registros são apagados da história social hegemônica justamente por representar uma situação identitária resultante de intersecções marginalizadas pela sociedade. Nawal representaria, então, o sujeito subalterno impossibilitado de articular sua própria posição dentro da análise da história. E, para entender esse sujeito, há que se ir buscar as cisões e não as unidades que o configuram. Isso porque, na pós-modernidade, segundo Beatriz Preciado,

o lócus da construção da subjetividade política parece ter se deslocado das categorias tradicionais de classe, trabalho e da divisão sexual do trabalho para outras constelações transversais como podem ser o corpo, a sexualidade, a raça, mas também a nacionalidade, a língua, o estilo ou, inclusive, a linguagem. (PRECIADO, 2007:383)

Eis que Nawal é o ser humano interseccionado por diferenças: condição de ampla marginalidade social. Ela é cabalmente uma “estranha interna à sociedade”, para usar um termo dos estudos Queer. Figura em sua performance não apenas sua condição de mulher, mas a condição de todos os indivíduos que, em-

bora presentes na sociedade, são invisíveis, não são vistos como cidadãos legítimos, tal como a condição de imigrante que ela acumula. E a posição política que a dramaturgia de Mowauad apresenta tal personagem em seu fado não é o de conformação ao subalterno das minorias, mas sim o da ênfase em um silêncio grávido de revolta e denúncia.

## DOS SILÊNCIOS DA PEÇA AO SILÊNCIO DAS MULHERES NA HISTÓRIA

Do que nos conta *Incêndios*, a guerra, figurada nos conflitos civis, é a situação que modifica, empobrecendo o mundo, e serve de cenário, enquanto tragédia coletiva, para as tragédias individuais, as quais não são descritas nas páginas da História da humanidade, senão anonimamente contabilizadas como número de mortos, presos ou refugiados. Assim, o sofrimento pessoal só poderia ser figurado como “incêndios íntimos” – conflitos que também mudam a vida das pessoas, mas sobre os quais não se pode afirmar se enriquecem ou empobrecem exclusivamente, posto que faça as duas coisas, dependendo da perspectiva pela qual são observados. E os incêndios de uma mulher de origem estrangeira e humilde não ecoam nas narrativas oficiais da humanidade: “da História, a mulher é diversas vezes excluída. Ela o é, inicialmente, na narrativa, que, passada às efusões românticas, constitui-se como encenação dos acontecimentos políticos” (PERROT, 2005: 197).

A guerra, segundo Michele Perrot, “à primeira vista, até mesmo em sua simbologia, ela reforça a ordem dos sexos, com os homens na frente de batalha e as mulheres na retaguarda. Eles combatem; elas lhes dão suporte, os substituem, cuidam deles, esperam e choram por eles. Mas, ao mesmo tempo, elas se imiscuem em lugares e tarefas masculinas nas quais se saem muito bem. (...). Ruptura de hábitos e de evidência, a sexualidade de guerra é problemática” (PERROT, 2005:144).

Nawal faz parte de uma minoria de mulheres que viveu ativamente à guerra; foi à frente de batalha pela revolução, mas movida por uma batalha muito mais intensa, íntima, a busca pelo filho que lhe fora apartado. Entretanto, não apenas sua participação no fronte de batalha a diferencia. Ela fora marcada pela diferença desde a infância por ter sido em sua comunidade uma das poucas mulheres que sabia ler e escrever. A fala da amiga Sawda, quando do reencontro com Nawal, já aos 19 anos e já obstinada ao reencontro com o filho, deixa claros, ao mesmo tempo, o subjugamento das mulheres ao não terem acesso ao conhecimento e o poder de transgressão que a palavra escrita confere a quem a domina:

Eu queria te ver escrevendo. Ver se isso existia mesmo. Aqui, o boato saiu se espalhando logo de manhã bem cedo. Depois de três anos, você estava de volta. Lá no acampamento diziam: “Nawal voltou, ela sabe escrever, ela sabe ler.” Estava todo mundo rindo. Corri pra te esperar na entrada da aldeia, mas você já tinha chegado.

Vi você bater naquele homem com o livro, e fiquei olhando o livro tremer na tua mão e pensei em todas as palavras, em todas as letras, pelando com a raiva que habitava o teu rosto. Você saiu e eu fui atrás. (MOUAWAD, 2013:55)

Joan W. Scott observou que diferenças não são aspectos univocamente estabelecidos e reconhecíveis. Para ela, deveríamos evitar a armadilha de tomar como dadas as diferenças e, ao contrário, tornar visíveis os processos sociais que as criam. A diferença é o resultado da “designação do outro, que distingue categorias de pessoas a partir de uma norma presumida (muitas vezes não explicitada).” (SCOTT, 1998:297) Se a diferença é criada a partir das normas, então depreende-se a necessidade de investigações que explorem a forma como foram social e historicamente construídas dentro de processos normalizadores.

Essa investigação pode partir da arte, posto que ela apresenta e representa os discursos sociais, chamando à reflexão. Especificamente, a arte teatral é política justamente porque se mostra como lugar de “exibição das palavras”, no sentido utilizado por Dénnis Guéron. Ela exhibe na ação cênica os discursos sobre os quais devemos criticamente nos posicionar.

A expressão econômica na escritura de *Incêndios* confere-lhe uma intensidade comunicativa na sua “exibição das palavras” que coloca o leitor numa expectativa tensa pelos ditos e em atenção aos interditos desde as primeiras falas, estão presentes as prolepses de fatos que são sutilmente sugeridos e somente depois esclarecidos, num jogo (re)velações, como na fala inicial do escrivão Hermile Lebel:

Entrem, entrem, entrem! *Não fiquem na passagem, enfim, é uma passagem!*

Entendo, ao mesmo tempo, *entendo que não queiram entrar.*

*Eu não entraria.*

Sim. Bem.

Com certeza, com certeza, com certeza, eu teria preferido muito mais me encontrar com vocês numa outra circunstância, mas o inferno está todo calçado em boas circunstâncias, então fica difícil prever. *A morte é algo que não dá pra prever. A morte é algo que não tem palavra.*

(MOUAWAD, 2013:22) (*grifos nossos*)

Como já dito, a nossa “entrada” na peça, enquanto leitores, é marcada pela entrada dos dois irmãos no escritório do tabelião para a leitura do testamento de Nawal. Nesse momento, chama a atenção uso de prolepses, antecipando que o assunto da peça será desagradável – a morte – por isso há hesitação nas ações das personagens. Pode-se, inclusive, associar a isso o jogo entre o uso da palavra “passagem”, que já antecipa a ideia de morte, explicitada posteriormente. A fala de Lebel, dessa forma, constitui-se oracular, por dizer, principalmente, “eu não

entraria”, como se recomendando (in)conscientemente que o que se contaria ali não seria algo bom.

Ao dizer somente o indispensável para prender o leitor, o autor parece usar das palavras como isca de sentido e de atenção. Interessante é o primoroso uso de elipses: são sonegadas informações imprescindíveis à concatenação da fábula, impossibilitando assim uma ordenação cronológica imediata dos fatos por parte do leitor; sendo este responsável por conectar as ações que encaminham para a construção de sentidos do texto – reiteradamente marcado pelo signo do silêncio.

Além das inúmeras rubricas que dizem do silenciar das personagens diante das surpresas trágicas e diante do sofrimento (tal quando os gêmeos são comunicados da existência de um irmão e de que o pai não estaria morto, a rubrica do autor diz “Longo silêncio”), o texto apresenta emblemáticas passagens que mostram como o silêncio de Nawal era contundente, grávido de uma história intensa. Destaca-se, especialmente, a parte intitulada “Silêncio”, em que o enfermeiro Antoine, que cuidou de Nawal, conversa com Jeanne:

ANTOINE – (...) Ao longo de todos esses anos cuidando dela, *eu ficava atordoado de tanto ouvir o silêncio de sua mãe*. Uma noite, acordei com uma ideia esquisita. Talvez ela fale quando eu não estou? Talvez ela fale sozinha? Levei um gravador. Hesitei. Eu não tinha esse direito. Se ela fala sozinha é uma escolha dela. Então eu prometi a mim mesmo não ouvir nunca. Gravar e nunca saber. Gravar.

JEANNE – Gravar o quê?

ANTOINE – *Silêncio, o silêncio dela*. De noite, antes de sair, eu ligava o gravador. Cada lado da fita cassete dava pra uma hora. Não achei nada melhor. No dia seguinte, eu virava a fita cassete, e antes de ir embora, eu botava de novo pra gravar. Gravei mais de quinhentas horas. Todas as fitas cassete estão aqui. Tome. É o que posso fazer. (MOUAWAD, 2013:53) (*grifos nossos*)

Jeanne entende que é no silêncio que está a verdade sobre seu nascimento; o desvendamento do seu passado calado pela mãe é o único caminho para se chegar à verdade, a qual será trágica, incendiária. Por isso, destacamos a sua ação na peça como representativa de uma espécie de retaliação da mulher em relação ao subjugamento que a história hegemônica lhe confere a partir de um silenciamento de seu discurso, de sua versão da história. Jeanne, incendiada pelo mistério sobre a sua origem, busca matematicamente, equacionar o seu problema “dando ouvidos” ao silêncio da mãe e ela própria, ao compreender a gravidade desse silêncio, também silencia:

SIMON – Você está fazendo a mesma coisa que ela.

JEANNE – O que estou fazendo só diz respeito a mim, Simon.

SIMON – Não! Diz respeito a mim também. Você só tem a mim e eu a você. E você está fazendo como ela fazia.

JEANNE – Não estou fazendo nada.

SIMON – Você está se calando. Não diz mais nada como ela. Um dia ela chega e se fecha no quarto. Fica sentada. Um dia. Dois dias. Três dias. Não come. Não bebe. Desaparece. Uma vez. Duas vezes. Três vezes. Quatro vezes. Volta. Se cala. Vende os móveis. Você não tem mais móveis. O telefone dela tocava, ela não atendia. Teu telefone toca, você não atende. Ela se fechava. Você está se fechando. Se calando.

JEANNE – Simon. Vem sentar ao meu lado. Escuta. Escuta aqui.

(...)

JEANNE – Dá para ouvir ela respirar.

SIMON – Você fica ouvindo silêncio! ...

JEANNE – É o silêncio dela.

(MOUAWAD:58)

Para além da especulação de pretensas sensibilidade e solidariedade femininas na atitude da filha em relação à mãe que, enquanto mulher busca compreender, e não simplesmente condenar como faz o irmão, simbolicamente, lemos um empoderamento da mulher que decide ouvir a voz das mulheres, voz apagada da história.

Esse apagamento da voz da mulher na história, inclusive, segundo Michelle Perrot, resulta de um processo de inculcamento na mulher de uma imagem de insignificância que a faz silenciar e destruir os registros sobre o que viu e o que viveu:

uma autodestruição da memória feminina. Convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíram – ou destroem – seus papéis pessoais (PERROT, 2015:22)

O comportamento de Nawal revela que ela não aceita, em nenhum momento de sua vida, a condição de insignificância por ser mulher, seu silenciar não se constitui como uma destruição de sua memória, mas sim uma espécie de emblema de sua tragédia pessoal. Todas as suas ações, em realidade, denotam transgressão da ordem hegemônica: o domínio da escrita; a luta para viver um amor; a busca ao filho apartado; a luta armada na guerra civil; a emigração para outro país na condição de mãe solteira. O seu silêncio, então, fica registrado nas fitas gravadas no hospital, as quais, embora aparentemente não digam nada, servem como registro de sua experiência de vida, simbolizam a resposta à tomada de consciência da tragédia pessoal deixada de herança aos filhos-netos.

A fala de Chamseddine, uma espécie de Tirésias, confirma o silêncio como essa resposta mais contundente ao trágico, apontando-o como condição cósmica, pois mesmo os astros são silenciosos, enquanto espectadores da tragédia humana:

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. Ele não a matou porque ela cantava e ele gostava da voz dela. O céu cai, Sarwane. Você está entendendo direito: 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, de sua irmã. Está ouvindo minha voz, Sarwane? Parece a voz dos séculos antigos. Mas não, Sarwane, é de hoje que data a minha voz. E as estrelas se calaram em mim um segundo, elas fizeram silêncio quando você pronunciou o nome de 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. (MOUAWAD, 2013:124-125)

Sobre esses silêncios, pensamos caber aqui uma digressão que talvez seja elucidativa: Campos de Carvalho na sua novela, *A vaca de nariz sutil* (1978), narra as especulações de um soldado, sobrevivente de uma guerra, sobre a relação entre silêncio e a morte. Este homem, afligido pelo horror da guerra, declara-se inábil para lidar com silêncio e, por ocasião da morte de seu sargento, reflete:

Agora nem adianta querer respirar, com esta poeira sufocante e este silêncio brusco, tão diferente do silêncio de ainda há pouco – e eu ainda chamava aquilo de silêncio, e me queixava dele ao bispo, digo, ao coronel, como se fosse insuportável. *Este silêncio sim, é o que de vê estar sentindo o sargento lá dentro dele, cá dentro dele, o homem até já começou a esfriar com o seu silêncio, agora eu sei por que os mortos esfriam assim tão depressa não há calor que resista a um silêncio tão repentino*, eu mesmo já estou suando frio. (CAMPOS DE CARVALHO, 1978:46) (*grifos nossos*)

Ao aceitar essa explicação – mais ficcional que teórica e, portanto, verdadeira para arte e para a vida – confirmamos a interpretação anteriormente aludida de que Nawal pediu que lhe fossem jogados, sobre seu corpo morto, baldes d'água porque sabia que, por sua experiência de vida tão sofrida, seu corpo não esfriaria com a morte, não alcançaria o silêncio. Em vida, por cuidado, por amor, ela negou aos filhos a verdade de sua história, ou seja, morreu ainda viva: silenciou (lembramos que também os filhos silenciaram ao se saberem marcados por uma origem trágica). Era necessário mais que um enterro para apagar seu incêndio íntimo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Wadji Moauwad vale-se de recursos estéticos, da seleção de palavras e dos silêncios de maneira tão eficiente em seus efeitos que nos parecem matematica-

mente medidos, tornando-se ditos irreduzíveis – impossíveis de serem expressos em seus sentidos de outra forma. Ao dizer somente o indispensável, parece usar das palavras “como isca de sentido” e de atenção para as histórias que nos convida a conhecer: a história de uma mulher e a história do silêncio ante a trágica condição humana. Nawal é figurada no paradoxo social de interna à sociedade, porém dela excluída: portadora de um discurso, o qual, na sua perspectiva pessoal, é uma experiência de vida cindida. Para entendê-la, não são suficientes análises de unidades identitárias, é preciso pensá-la nas diferenças ao hegemônico social que se interseccionam no seu corpo de mulher.

*Incêndios* constitui-se como uma tragédia contemporânea e, ante a contundência artística de suas palavras, resta-nos, enquanto leitores, a aceitação do silêncio pasmo que nos acomete e, ao mesmo tempo, queda-se em nós, por longo período, o desconforto de sermos solapados pela profusão turbulenta das reflexões que a peça incita.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Dru-cilla (Coord.) *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

CAMPOS DE CARVALHO. *A vaca de nariz sutil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

MOUAWAD, Wajdi. *Incêndios*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MISKOLCI, Richard. *A teoria queer e a questão das diferenças: por uma normalização analítica*. Disponível em: [http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes\\_anteriores/anais16/prog\\_pdf/prog03\\_01.pdf](http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf). Acesso em: abril de 2016.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista a Jesús Carrillo. *Cadernos Pagu*. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2007, v. 28, p. 375-405.

SCOTT, Joan W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Recife: SOS Corpo e Cidadania, 1993.

\_\_\_\_\_. A invisibilidade da experiência. *Projeto história*, n. 16. São Paulo, PUC, 1998, p. 297-325.

