



INCÊNDIOS: UMA TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA

INCENDIES: A CONTEMPORARY TRAGEDY

Richard Bertolin de Oliveira*
Alberto Ferreira da Rocha
Junior**

* richardbertolin@hotmail.com
Mestre em Letras (Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ).
**tibaji@ufs.edu.br
Pós-doutorado em Artes Cênicas (Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ).

RESUMO: Desde 2003, a peça *Incêndios*, do escritor e diretor libanês Wadji Mouawad, vem obtendo reconhecimento da crítica e conquistando importantes prêmios internacionais, como o Prix de la Francophonie, no Canadá, e o prêmio Molière, na França. No Brasil, também houve uma montagem da peça, em 2013, dirigida por Aderbal Freire-Filho, tendo a atriz Marieta Severo no papel da protagonista Nawal. Em 2016, a montagem brasileira fez sua última temporada. Um dos possíveis fatores pelos quais o espetáculo vem obtendo reconhecimento do público e da crítica onde é apresentado deve-se à utilização de elementos comuns às antigas tragédias na composição de seu enredo e de sua estética. Sob a perspectiva da intertextualidade, o presente ensaio tem como objetivo analisar tais elementos e as referências à obra *Édipo Rei*, de Sófocles, aos quais Mouawad recorre para a construção de uma tragédia contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Wadji Mouawad; *Incêndios*; Tragédia; Intertextualidade.

ABSTRACT: Since 2013, *Incendies*, a play by the Lebanese writer and director Wadji Mouawad, has received positive reviews from the critics, winning important prizes worldwide, such as the Prix de la Francophonie, in Canada, and the Molière, in France. In Brazil, the play was produced in 2013, directed by Aderbal Freire-Filho, starring Marieta Severo as the protagonist, Nawal. In 2016, the show had its last season. One of the possible reasons why the play has achieved critical acclaim is the usage of elements of Greek tragedy in the composition of its plot and aesthetics. Considering the perspective of intertextuality, this essay aims at analyzing the elements cited above and the references to Sophocles's *Oedipus the King*, which Mouawad employs in the construction of his contemporary tragedy.

KEYWORDS: Wadji Mouawad; *Incendies*; Tragedy; Intertextuality.

Aquele que tenta descobrir sua origem é como um andarilho no meio do deserto, na esperança de encontrar, atrás de cada duna, uma cidade. Mas cada duna esconde outra, e a fuga não tem fim.

Wajdi Mouawad

Incêndios (2003), peça do escritor e diretor libanês Wajdi Mouawad, vem obtendo sucesso de crítica e público por onde é apresentada e conquistando importantes prêmios internacionais.¹ O êxito pode ser parcialmente medido como resultado da construção de uma trama que tem como pano de fundo uma guerra civil entre diferentes grupos no Líbano, trama essa para cuja construção o autor se apropria de elementos dramáticos comuns às antigas peças trágicas gregas, resultando em uma tragédia contemporânea. De acordo com o diretor do espetáculo no Brasil, Aderbal Freire-Filho, na orelha da edição brasileira do texto, publicada pela Editora Cobogó, em 2013, o autor consegue recuperar a força que possuíam os antigos textos trágicos, aproximando-se de sua potência catártica, como poucos dramaturgos contemporâneos conseguiram fazer. *Incêndios* é parte de uma tetralogia denominada *Sangue das Promessas*, que, segundo o prefácio do próprio autor, é resultado de um trabalho colaborativo com os atores do grupo teatral com o qual trabalha, *Au carré de l'hypoténuse* (“Ao quadrado da hipotenusa”). Fazendo uma analogia com o número

quatro, o texto também se divide em quatro partes: *Incêndio de Nawal*, *Incêndio da infância*, *Incêndio de Jannanne* e *Incêndio de Sarwane*.

A trama da peça inicia-se no Québec, quando Nawal acaba de morrer e, na abertura de seu testamento, é revelado um desejo aos filhos gêmeos, Jeanne e Simon. O desejo da mãe é ser enterrada nua, sem caixão, sem reza, com o rosto virado para o chão, e que cada um atire sobre ela um balde de água fresca. Também solicita que não haja nenhuma inscrição sobre o túmulo, argumentando que não deve haver epitáfio para aqueles que não cumprem suas promessas. Além dessas exigências, os filhos recebem a seguinte missão: entregar uma carta ao pai, que eles acreditavam estar morto, e outra a um irmão cuja existência até então ignoravam. De imediato, os gêmeos se recusam a cumprir a missão deixada pela mãe, pois sequer compreendem o fato de Nawal ter passado os últimos cinco anos de sua vida sem dizer uma palavra, após acompanhar uma série de processos relacionados com a guerra que tinha devastado seu país natal.

Mas a história de Nawal começara no Líbano, nas duas décadas anteriores ao episódio de sua morte. Ela tem apenas 14 anos e está grávida. Em meio ao conflito enfrentado pelo país, o pai da criança, Wahab, é levado para longe, sem que ela sequer volte a ter notícias dele. A criança também

1. Destacamos aqui os importantes prêmios conquistados pela montagem original: Prêmio Jacqueline Déry-Mochon de melhor espetáculo (2004), em Québec, Canadá; Prêmio SACD (comissão de países de língua francesa) pela obra (2004), no Canadá; Prêmio Sony Labou Tansi de melhor espetáculo (2004), no Canadá; Prêmio Molière de melhor autor francês (2005), na França; Prêmio Escolha da Crítica para o melhor espetáculo Belga (2007), na Bélgica; Grande Prêmio da Academia Francesa de Teatro (2009), na França. Dados encontrados no projeto da montagem brasileira. Disponível em: <http://novosalic.cultura.gov.br>; acesso em 6 abr. 2017.

lhe é tirada após seu nascimento. Antes disso, Nawal coloca em sua fralda um nariz de palhaço com que Wahab lhe presenteara após assistirem a um espetáculo de uma companhia ambulante. Após a morte da avó, ela parte à procura do filho. Mesclando presente e passado, o autor rompe com a cronologia dos acontecimentos, ora mostrando a jornada de Nawal em busca do filho, ora a jornada dos gêmeos pelo país natal da mãe em busca de suas origens.

Wadji Mouawad utiliza elementos característicos das tragédias antigas, especialmente de *Édipo Rei*, de Sófocles. Os elementos utilizados correspondem tanto àqueles que compõem o enredo da obra, como o destino, a maldição e o reconhecimento, quanto também às características estéticas do texto, como a ambiguidade no discurso dos personagens. Além desses elementos, também há acontecimentos que fazem alusão à obra de Sófocles. O presente ensaio tem como objetivo a análise de alguns desses fatores que compõem a obra do escritor libanês, tendo como referencial os estudos de especialistas no mito e teatro grego, sob a perspectiva da intertextualidade.

Baseando-se nos estudos de Bakhtin acerca do *estatuto da palavra*, Julia Kristeva² explica que,

no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se,

portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).

Sintetizando essa ideia, Kristeva³ afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, desenvolvendo o conceito de intertextualidade.

Partindo do conceito de polifonia, definido por Bakhtin (1973) como o potencial de todo discurso ser composto por vozes diversas, Leyla Perrone-Moisés⁴ afirma que a intertextualidade pode ser caracterizada pelo constante diálogo entre textos literários. Segundo a pesquisadora, “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações”. Dessa forma, ao reutilizar elementos, discursos ou imagens, cria-se uma obra nova que estabelece um diálogo com obras anteriores.

Simon Dentith (2000) afirma ainda que nenhum texto está livre da intertextualidade. Para o estudioso, todos os textos estão inter-relacionados, mesmo aqueles que pertencem a diferentes áreas do conhecimento, podendo a

2. KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 68.

3. KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 68.

4. MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p. 63.

referência ocorrer tanto por meio da alusão a, quanto por meio do repúdio da ideia. Dessa forma, todos os textos estariam relacionados com algum texto anterior e fariam referências a textos posteriores. Para falar desse assunto, Gérard Genette (1989) utiliza a ideia dos palimpsestos, que são pergaminhos nos quais se apagava a primeira inscrição para sobrepor uma outra, de modo que a transparência do novo ainda permitia a leitura do antigo. Genette chama de *hipertextualidade* a relação que une um *hipertexto* (derivado) a um *hipotexto* (preexistente).

Linda Hutcheon,⁵ por sua vez, argumenta que, “na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.”

José Luiz Fiorin (1994) também parte do conceito de Bakhtin e distingue três processos de intertextualidade: a citação, a estilização e a alusão. Esse último processo é o que melhor condiz com a presença de elementos trágicos na obra *Incêndios*, pois, na alusão, não ocorre uma citação completa, apenas são reproduzidas construções de sentido, incorporando temas ou figuras do discurso. Na obra de Mouawad, notamos que não é feita uma adaptação ou paródia de uma obra completa, mas utilizam-se elementos

comuns a diversos textos e recriam-se acontecimentos que nos remetem às grandes tragédias gregas antigas.⁶

Nas tragédias antigas, os acontecimentos violentos não são mostrados ao público, sendo que este toma conhecimento do acontecido por meio de uma narração. Podemos perceber este fato no êxodo de *Édipo Rei*, quando o arauto entra para anunciar o suicídio de Jocasta e informar que Édipo furara os próprios olhos. Algo análogo se passa em *Incêndios*, já que nesta peça o público também não assiste a uma cena que contém violência. Os acontecimentos que Nawal presencia no passado, como um ônibus cheio de civis ser metralhado ou o fato de ela ter assassinado o chefe das milícias, é apenas narrado aos filhos por algum personagem. Além desse aspecto, as próprias palavras que compõem o texto já remetem a imagens que nos sugerem o trágico, como esta frase que é repetida por Nawal ao longo da peça: “a infância é uma faca enfiada no pescoço”.⁷

Outro elemento que se assemelha ao das tragédias gregas é o destino. No passado, Nawal procura pelo filho perdido. No presente, os gêmeos são levados ao país natal da mãe para tentar encontrar o pai e um irmão desconhecidos. Enquanto Jeanne parte à procura do pai, Simon resiste em realizar a missão deixada pela mãe, mas, segundo uma forma de se compreenderem as tragédias gregas, o destino parece conduzi-lo contra sua vontade. Ao ler o caderno

5. HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, p. 166.

6. Os conceitos de paródia, intertextualidade, polifonia e outros são muito próximos e, de modo algum, estanques. Por uma questão metodológica, optaremos por construir a análise a partir do conceito de “alusão” de Fiorin, por ser o que melhor incorpora os demais. Notamos, contudo, que esse conceito em muito se assemelha ao de “paródia pós-moderna” de Hutcheon, o que só colabora para uma compreensão menos compartimentada dessas estratégias de escrita literária.

7. MOUAWAD. *Incêndios*, p. 130.

vermelho em que Nawal narra o depoimento prestado perante os juízes, Simon descobre que a mãe fora violentada por Abu Tarek na prisão, dando à luz os gêmeos. Após a leitura, a própria mãe, morta anteriormente, dirige a palavra ao filho. Assim, cada um destes personagens enfrenta seu próprio incêndio, cumprindo o que o destino lhes reserva, como algumas interpretações sugerem que sucedia aos personagens nas antigas tragédias gregas.

Margot Berthold (2014) utiliza o termo “destino sofocliano” para relatar que Aristóteles, em sua *Arte Poética*, define a tragédia a partir das peças de Sófocles. O destino é um elemento relevante nas tragédias por ser estabelecido pelos deuses ou atribuído a eles pelos oráculos, como em *Édipo Rei*, para afirmar a autoridade divina sobre a esfera dos humanos. Os personagens não conseguem escapar ao destino, sendo o triunfo atribuído aos deuses, o que conferia ao teatro uma função didática. Nas palavras de Nawal, podemos perceber que todo o sofrimento pelo qual passa parece estar sob o comando de uma força superior: “Visto de cima, deve ser muito instrutivo, ver a gente se debatendo tentando dizer o que é bárbaro, o que não é.”⁸ Dessa forma, todas as suas aflições parecem estar sendo assistidas pelos deuses, ou melhor, designadas por eles.

Segundo Aristóteles,⁹ a tragédia é “a mimese de uma ação de caráter elevado [...] por meio de ações dramatizadas e não

por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”, o que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido. Sobre este efeito produzido pelas ações trágicas, o estudioso contemporâneo Wolfgang Schadewaldt¹⁰ afirma:

A tragédia comove profundamente o coração, já que o faz transcender (pelo deleite primevo com o horrível – semelhante de toda verdade – e com a lamentação) até o prazer catártico da libertação aliviadora. Tendo a sua essência inteiramente orientada para outro objetivo, a tragédia logra, por isso mesmo, atingir eventualmente por comoção o âmago de uma pessoa, que poderá sair transformada deste contato com a verdade do real.

No entanto, Roland Barthes (2007) afirma que, atualmente, o público já não se deixa emocionar como os gregos antigos, que se debulhavam em prantos ao assistir as encenações que representavam as desgraças vividas por reis, heróis e deuses. O homem moderno só se deixa comover por seus próprios dramas familiares ou conjugais, e o enternecimento só ocorre de forma contida, introspectiva. As ideias morais e cívicas transmitidas pelas encenações trágicas faziam com que o espectador passasse por uma verdadeira transmutação física, o que, para Barthes, só é vivenciado em nossa época por meio do esporte. O público

10. SCHADEWALDT *apud* BERTHOLD. *História mundial do teatro*, p. 110.

8. MOUAWAD. *Incêndios*, p. 79.

9. ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b24-30.

11. Segundo Margot Berthold (2014, p.113), “as Grandes Dionisiacas ou Dionisiacas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-Estado de Atenas”. A escolha das tragédias inscritas no concurso era responsabilidade do *arconte* (mais alto oficial do Estado), que selecionava três tetralogias. O festival tinha seis dias de duração e ao vencedor era concedido como prêmio: uma coroa de louros, uma quantia e a imortalidade nos arquivos do Estado.
12. BARTHES. *Escritos sobre teatro*, p. 28, grifos do autor.

de uma partida de futebol, por exemplo, passa por uma agitação coletiva, exteriorizando com o corpo sentimentos como o júbilo, o descontentamento, a espera e a surpresa. Como nas Grandes Dionisiacas,¹¹ o público do esporte não é um mero espectador, mas um participante ativo, ao contrário do público inerte do teatro burguês que contempla o espetáculo apenas com o olhar. Barthes¹² sugere que

o esporte não provoca senão uma moral da força, ao passo que o teatro de Ésquilo (*Oréstia*) ou de Sófocles (*Antígona*) provocava seu público para uma verdadeira emoção *política*, engajando-o a chorar o homem envidado na tirania de uma religião bárbara ou de uma lei cívica desumana.

Dessa forma, o crítico francês ressalta que o esporte não tem nenhuma relação com o teatro, apenas utiliza um exemplo de nossa época que mais se aproxima da participação do público da Grécia Antiga. Sob a perspectiva da afirmação de Barthes, o êxito de *Incêndios* talvez se deva ao fato de que Mouawad consegue construir uma trama que tem um diferencial sobre o teatro burguês assistido em nossos tempos: trata-se de um drama que guarda relações com a tragédia grega e, assim como o teatro antigo, consegue produzir um efeito catártico, fazendo com que o espetáculo cumpra um papel social.

É possível observar que, nas tragédias antigas, as ações trágicas podem se desenvolver a partir de uma maldição familiar, elemento também utilizado por Mouawad em *Incêndios*. Além de *Édipo Rei*, a maldição também está presente nas peças de outros autores, como na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo. De acordo com o especialista em mitologia grega, Junito de Souza Brandão,¹³ qualquer *hamartía* (crime ou falta) cometida contra um membro do *gênos* (pessoas ligadas pelo laço de sangue) é transmitida para todos os parentes descendentes.

Brandão explica a origem da maldição na família de Édipo como um fator essencial para a compreensão da tragédia. Com a morte do rei de Tebas, Lábdaco, seu filho Laio, que no futuro será pai de Édipo, ainda não tem idade suficiente para assumir o trono, sendo este entregue a um parente. O novo rei é assassinado por Zeto e Anfião, que se apoderam do reino. Laio foge para Élida e se abriga na corte de Pélops, onde se envolve com Crisipo, o filho do rei. Em seguida, Laio rapta o jovem príncipe e, por esse motivo, Pélops lança uma maldição sobre ele. A Maldição dos Labdácidas, termo que designa os ancestrais de Édipo, recai sobre a descendência de Laio, dando origem a todas as ações trágicas que se desenvolvem em *Édipo Rei*. Entretanto, mesmo aqueles que não pertencem à linhagem de sangue sofrem com os crimes que se abatem sobre a geração dos

13. BRANDÃO. *Teatro grego: tragédia e comédia*, p. 31.

personagens centrais. O povo de Tebas, por exemplo, sofria com a peste e a fome, porque o rei anterior havia sido assassinado. O vidente Tirésias afirma a Édipo que a peste só seria extinta quando ele localizasse e punisse o assassino do rei, que no fim das contas era o próprio Édipo.

Assim como na ascendência de Édipo, uma maldição também acompanha a família da protagonista de *Incêndios*. Em seu leito de morte, a avó Nazira alerta a jovem Nawal sobre os entraves entre as gerações:

Nós todas, 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 de tua mãe. Você também vai deixar para tua filha a raiva como herança. É preciso quebrar o fio.¹⁴

Conforme as palavras de Nazira, essa mesma raiva é despertada nos filhos de Nawal, principalmente em Simon, quem mais resiste a atender a missão póstuma deixada pela mãe. Quando tudo é esclarecido ao final da trama, Nawal deixa mais uma carta para os gêmeos, na qual repete as palavras da avó, reafirmando que é preciso quebrar esse fio, desfazer essa raiva, consequência de uma maldição, que os acompanha.

Em *Incêndios*, a maldição também ultrapassa o ambiente familiar: a própria guerrilha que afeta a todos os cidadãos do Líbano. A explicação está nas palavras de um médico que Nawal encontra em um orfanato de Kfar Rayat, quando parte à procura do filho perdido:

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 tacado fogo numa casa perto do morro do tomilho. Por que os refugiados tinham tacado 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 dor em tristeza, de estupro em assassinato, até o início do mundo.¹⁵

14. MOUAWAD. *Incêndios*, p. 48-49.

15. MOUAWAD. *Incêndios*, p. 65-66.

Esse fragmento mostra como o crime cometido também atinge pessoas que não são unidas pelo sangue, uma ação que leva à outra, construindo um ciclo interminável que atinge todo o Líbano. Nas duas peças, nota-se que os crimes cometidos dentro de um grupo familiar atingem toda a sociedade, sendo a ideia de pertencimento a um lugar tratada como uma espécie de vínculo de sangue.

Na tragédia antiga, a maldição e/ou o destino conduzem o herói ao reconhecimento e à peripécia, elementos que constituem o ponto alto da trama. Aristóteles¹⁶ afirma que “o melhor reconhecimento é que advém dos próprios fatos, quando o efeito de surpresa se realiza em função dos acontecimentos verossímeis”, citando *Édipo Rei* como exemplo. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet explicam mais detalhadamente como isso ocorre na peça de Sófocles. O enredo consiste no fato de Édipo, atual rei de Tebas, tentar decifrar o enigma da morte de Laio. No entanto, a ação provoca um resultado inesperado, uma vez que Édipo descobre que o homem assassinado por ele em uma ocasião, trata-se, na verdade, do próprio pai, o antigo rei. Dessa forma, o reconhecimento coincide com a peripécia, ao revelar que o assassino do rei não é outra pessoa e sim o próprio Édipo. Vernant e Vidal-Naquet¹⁷ ressaltam ainda que

o reconhecimento que Édipo faz, [sic] não leva a outra pessoa, mas a Édipo. E esta identificação final do herói feita por ele mesmo constitui uma reviravolta completa da ação, nos dois sentidos que podem ser dados à fórmula de Aristóteles (que também não é isenta de ambiguidade): a situação de Édipo, por causa do reconhecimento, revela-se como contrária à ação anterior, a ação de Édipo atinge um resultado inverso àquele a que visara.

O reconhecimento em *Incêndios* acontece em dois momentos. No presente, como consequência de uma maldição que se inicia nos antepassados de Jeanne e Simon, que também são forçados pelo destino a cumprir uma missão na qual juntam peças de um quebra-cabeça que desvendam a verdadeira origem dos irmãos. Nessa jornada, Simon encontra Chamseddine, um líder espiritual, que lhe revela que seu irmão Nihad Harmanni e seu pai Abu Tarek são a mesma pessoa. Chamseddine conta que Nihad procurou a mãe por muito tempo e como não a encontrou, mudou seu nome e se tornou um franco-atirador, matando sem motivo qualquer pessoa que cruzasse o seu caminho, até ser capturado e levado para trabalhar na prisão de Kfar Rayat, onde Nawal estivera presa. O destino trágico colocou a mãe e o filho, que procuravam um ao outro, frente a frente, sem que ao menos pudessem se reconhecer. Diante

16. ARISTÓTELES. *Poética*, 1454a16.

17. VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p. 78.

da revelação, Simon tem a mesma reação da mãe: cair em um profundo silêncio.

Na mesma cena é representado o reconhecimento no passado. Há um depoimento de Nihad que, de acordo com a cronologia dos fatos, deveria acontecer após o depoimento de Nawal, lido por Simon anteriormente e que, até então, impulsionou-o a realizar a missão deixada pela mãe. Nesse depoimento, Nihad mostra o nariz de palhaço deixado por Nawal em sua fralda. O nariz de palhaço usado como objeto de reconhecimento¹⁸ tem um valor simbólico muito forte para o espetáculo, se pensarmos que a verdade se revela por meio de um objeto cômico em um ambiente onde predominam os destroços de uma guerrilha. O próprio depoente demonstra sua indignação sobre esse objeto ser deixado pela mãe como única pista:

As pessoas que me viram crescer sempre me disseram que esse objeto era uma pista das minhas origens, da minha dignidade, de alguma maneira, já que, segundo a história, me foi dado por minha mãe. Um narizinho vermelho. Um narizinho de palhaço. O que isso quer dizer? Minha dignidade é uma careta deixada por aquela que me deu a vida.¹⁹

Assim como na peça de Sófocles, Nihad se relaciona sexualmente com sua mãe, ignorando o parentesco entre eles,

e o reconhecimento também se dá por meio de uma ação que produz um efeito contrário, já que o depoimento de Nawal tem o objetivo de condenar aquele que a violentara, embora revele que tal ato fora praticado pelo próprio filho que ela procurava ao longo dos anos. Vale ressaltar ainda que na versão cinematográfica da peça, dirigida por Denis Villeneuve, em 2010, o reconhecimento acontece de uma forma distinta. Nawal reconhece o filho ao ver a marca que lhe foi feita nos pés, no dia de seu nascimento, o que torna a referência a *Édipo Rei* ainda mais clara.²⁰ Outra referência clara à obra de Sófocles é o nascimento dos gêmeos a partir do incesto. Como Nawal dá à luz na prisão, os filhos são entregues a um zelador para serem jogados em um rio. No entanto, ele os poupa da morte, entregando-os a um camponês, exatamente como ocorre a *Édipo*.

Para finalizar, mencionaremos brevemente a questão da ambiguidade que, segundo Vernant e Vidal-Naquet,²¹ era utilizada nas obras de todos os trágicos gregos, especialmente em *Édipo Rei*. De acordo com os estudiosos, nessa obra, Sófocles utiliza marcas de ambiguidade, compreendidas pelo público por meio da imprecisão das palavras ou da contradição do enunciado. Cegos pelo orgulho, os personagens atribuem apenas um único sentido às palavras, sendo forçados a compreender que existem dois ou mais sentidos.

18. Vale observar ainda que – na linha da proposição comparativa deste artigo – Aristóteles preveja na *Poética*, entre os tipos de reconhecimento, aquele que se faz por meio de objetos ou signos: “O primeiro e o menos artístico [tipo de reconhecimento], se bem que plenamente utilizado, por incapacidade [inventiva dos poetas], é o que se efetua por meio de signos.” (*Poética*, 1454b19-20)

19. MOUAWAD. *Incêndios*, p. 125.

20. Segundo Brandão (1985, p. 39) o nome Édipo pode significar “pés inchados” ou “aquele que possui a marca nos pés”. A marca ou o inchaço seria provocado pelas cordas que ataram os pés do personagem mítico, entregue a um pastor para que o matasse, a fim que a previsão de que este mataria o pai e desposaria a mãe não fosse cumprida.

21. VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p. 73.

Na carta direcionada a Nihad, no final de *Incêndios*, há uma marca de ambiguidade nas palavras de Nawal:

Sem saber que, no mesmo instante, estávamos derrotados,
você e eu
Já que eu te odiava com toda minha alma.
Mas ali onde há amor, não pode haver ódio.
E para preservar o amor, escolhi cegamente me calar.
Uma boa loba defende seus filhotes.²²

Nesta carta, Nawal quer dizer que odiava o carrasco Abu Tarek. Ao mesmo tempo, transmite seu amor pelo filho que jamais encontrara. A ambiguidade se manifesta no fato de experienciar dois sentimentos contrários, um em relação ao filho e outro em relação ao carrasco, que são a mesma pessoa.

Mouawad não tem como objetivo adaptar ou parodiar um mito, trazendo-o para a atualidade. Ele vai muito além: constrói um texto novo que mostra uma tragédia atual e verdadeira, o grande drama de sua terra natal, deixada por ele aos oito anos de idade. Transfere os sofrimentos de reis ou divindades para homens comuns, que vivem dramas tão dignos de serem contados como os dos grandes heróis. Para reconstruir o clima desse conflito, faz o uso de elementos e situações que, além de atribuir a um texto contemporâneo

características das antigas tragédias, também é capaz de suscitar dor, compaixão e lágrimas no espectador.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Paulo Pinheiro (Trad.). São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKTHIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1973.

BARTHES, Roland. Poderes da tragédia antiga. In: **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 25-38.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis, Vozes, 1985.

DENTITH, Simon. **Parody**. London: Routledge, 2000.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 163-182.

22. MOUAWAD. *Incêndios*, p. 128-129.

INCÊNDIOS. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Luc Déry, Kim McCraw. Canadá/França: Les Films Christal, 2010, 1 DVD.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Mário da Gama Cury (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em: 18-06-2018.

Aceito em: 09-09-2018.