

A arqueologia memorial no imaginário de Wajdi Mouawad

The memorial archeology in the imaginary of Wajdi Mouawad

Maria Bernadette Porto¹

Submetido em 3 e aprovado em 31 de outubro de 2021.

Resumo: A partir da perspectiva da arqueologia memorial, ligada ao exílio e à experiência traumática, propõe-se uma leitura do imaginário do escritor Wajdi Mouawad e, em particular, de seu romance *Anima* (2012). Marcada pela hibridação textual, esta obra evoca diversos subgêneros narrativos, como a tessitura policial, o *roman de la route* e a narrativa de filiação, apresentando-se como a escavação de vestígios memoriais. Nascido no Líbano, o autor pertence à chamada literatura migrante no interior da qual inscreve sua diferença e a representação do irrepresentável, vinculada à vivência da guerra. Para se explorar a perspectiva da arqueologia memorial e a presença de vestígios do passado, disseminados na obra de Mouawad, leituras de Françoise Vergès e Édouard Glissant se fazem necessárias. No que concerne à problemática da catástrofe como representação, pistas dadas por autores, como Janine Altounian, se mostram produtivas. A análise da violência e da crueldade tem como base teórica estudos de René Girard, Simon Harel e Simonetta Valenti. Quanto à lembrança da escrita policial e do romance de estrada, são revisitados importantes nomes da produção ensaística francófona da contemporaneidade: Simon Harel e Jean Morency. No que diz respeito à narrativa de filiação, obras de Dominique Viart e Laurent Demanze se revelam importante fonte de inspiração.

Palavras-chave: Quebec. Escrita migrante. Wajdi Mouawad. Memória Catástrofe e representação.

Abstract: From the perspective of memorial archeology, tied to the exile and the traumatic experience, this article proposes a reading of the imaginary of Wajdi Mouawad, especially his novel *Anima* (2012). Marked by textual hybridization, this work evokes several narrative subgenres, such as the police narrative, *the roman de la route*, and the filiation narrative, presenting itself as the excavation of memorial remains. Born in Lebanon, the author belongs to the so-called migrant literature in which he inscribes his difference and the representation of the unrepresentable, linked to the experience of war. To explore the perspective of memorial archeology and the presence of traces of the past, disseminated in Mouawad's work, readings by Françoise Vergès and Édouard Glissant are necessary. With regard to the issue of catastrophe as representation, clues given by authors such as Janine Altounian prove to be productive. The analysis of violence and cruelty is theoretically based on studies by René Girard, Simon Harel and Simonetta Valenti. As for the memory of detective writing and the road novel, important names in contemporary Francophone essay production are revisited: Simon Harel and Jean Morency. With regard to the affiliation narrative, works by Dominique Viart and Laurent Demanze are an important source of inspiration.

Keywords: Quebec. Migrant writing. Wajdi Mouawad. Memory. Catastrophe and representation.

Um escritor da diáspora libanesa no Quebec

A infância é uma faca plantada na garganta² (MOUAWAD, 2009, p. 130).

Centrada na representação da violência incontornável, ligada à experiência da guerra vivida pelo autor em sua infância e por muitos de seus personagens, a obra de Wajdi Mouawad explora a dificuldade de expressar sua própria vivência traumática e a dor dos outros. (SONTAG, 2003) Fundamentado no desafio de representar o infigurável, o universo mouawadiano nos leva a refletir sobre o trauma visto como fato paradigmático da contemporaneidade em contextos marcados por acontecimentos catastróficos, que colocam em cena a vulnerabilidade original (DEVÈS, 2018, p. 48). Escrever, de forma insistente, sobre cenas traumáticas da guerra do Líbano, mesmo sem nomear sempre o país em questão, seria uma forma de exorcizar fantasmas do passado graças ao poder catártico da verbalização. Enquanto sobrevivente, Mouawad conhece de perto o dever de memória e a impossibilidade de contar o inenarrável.

Ao se valer de uma escrita cortante como “uma faca plantada na garganta”³ (MOUAWAD, 2009 a, p. 18) – imagem recorrente nas páginas do escritor, que evoca o título de um livro de Annie Ernaux (2003) – o conjunto de sua obra, na qual se incluem, além de entrevistas, peças de teatro, romances, textos situados entre o ensaístico e o autoficcional, desestabiliza o leitor, fazendo-o sair de sua zona de conforto para ingressar em um universo maculado pela desumanização e por práticas de crueldade sem limites, que o levam a se questionar sobre os limites do humano. Uma breve incursão nos dicionários etimológicos revela que, em latim, o adjetivo *crudelis* designa a pessoa que gosta de fazer o sangue alheio correr. Na língua latina, há uma diferença entre *sanguis* e *cruor*: o primeiro se refere ao líquido corpóreo que corre pelas veias; o segundo representa o sangue derramado de modo violento. No universo de Mouawad, como se dá na peça *Incendies* (2009) e no romance *Anima* (2012) - objeto de particular interesse na presente reflexão - a procura dos verdadeiros laços de sangue (*sanguis*) passa pela descoberta do banho de sangue (*cruor*).

Explorando o horror despertado pela descrição de carnificinas, o imaginário do autor descortina, aos olhos do leitor, a estética da abjeção e da crueldade, anunciando,

sob a forma de uma promessa (o título de sua tetralogia teatral se intitula “O sangue das promessas”), a necessária e urgente possibilidade de um novo humanismo. Em seu ensaio sobre escritores que privilegiam a maldade em seus textos, Simon Harel (2010) acena com esse sentido na obra de autores de seu *corpus*. Para tais escritores da maldade, a escrita nunca é neutra, sendo capaz de revelar ao leitor a experiência da crueldade do mundo, que se manifesta sob a forma de traumatismos individuais e coletivos. Por isso mesmo, como pensa Harel, eles gritam, esperneiam, vomitam o que provoca asco, fazendo-nos deixar o torpor da indiferença característica de nossa época.

Alguns dados do trajeto existencial do autor se fazem aqui importantes. Mouawad nasceu em 1968 no Líbano, onde viveu com seus pais até 1978, momento da explosão da guerra civil que obrigou a família a se exilar na França, onde permaneceu até o momento em que novo exílio se impôs ao jovem e a seus familiares. Desta vez, o destino escolhido foi o Canadá. A cada novo exílio, a questão linguística se colocou para o autor: no primeiro, se deu o afastamento de sua língua materna; no segundo, a descoberta do francês quebequense, cujo sotaque ele recusou em um primeiro momento. Se a experiência exílica na França lhe descortinou o universo fascinante da leitura, a vivência no Canadá lhe abriu as portas do teatro.

Dotado de um perfil criativo e plural, expõe várias de suas facetas artísticas como ator, dramaturgo, *metteur en scène*, diretor de companhia teatral, escritor, tendo feito adaptações para o palco de peças consagradas. Leitor voraz de tragédias clássicas – e de Sófocles, em especial – Mouawad cedo inscreveu, com brilho, seu nome e a efervescência de suas criações no seio do teatro e da literatura quebequenses. Consagrado no Quebec e na França, onde também desenvolve projetos artísticos de peso, desloca-se constantemente entre o Canadá e a França, confirmando o caráter migrante de sua existência.

Assim como em seus romances *Visage retrouvé* (2002) e *Anima* (2012), sua obra dramática se reveste de um sentido autorreferencial por excelência. No posfácio que acompanha a peça *Incendies*, é salientada a impossibilidade para o autor de responder à pergunta norteadora de sua obra: “Como tudo isso começou?” (FARCET, 2009, p. 159). O pronome “isso” se refere à violência da guerra cujos efeitos pontuaram toda sua vida, como se destaca em seus textos de criação e em inúmeras entrevistas. Talvez tudo tenha

tido seu início em um episódio de sua infância, que constituiu a ruptura com sua vida anterior à explosão da violência. Trata-se da destruição inesperada do jardim de sua casa onde ele e seu irmão brincavam, ou seja, da irrupção da barbárie no mundo familiar e protegido, como se depreende do trecho da entrevista concedida pelo autor ao jornalista Stéphane Baillargeon:

A situação se tornou insustentável em um dia do verão de 1978, em Baabdat, onde eles tinham se refugiado. Wajdi e seu irmão mais velho brincavam no jardim. Facções trocavam tiros. As crianças se divertiam ao reconhecer os bombardeios pelo som, ao colecionar os cartuchos e as balas em suas brincadeiras. “A gente ouve ‘bum’, mas ‘bum’ pode querer dizer que a bomba acaba de cair ao longe, ou que ela acaba de ser lançada bem perto”. ‘Bum’ e Wajdi disse com sabedoria: « uma outra bomba vem aí... » Seu irmão replicou que a bomba tinha acabado de cair. Ele se enganou. A gente ouviu seu assobio cada vez mais forte. Ela explodiu a vinte metros da gente. Tudo explodiu, as vidraças, o jardim. Foi alucinante (BAILLARGEON, 1999).

Interrupção da infância, vista como espaço-tempo de despreocupação, apesar dos sinais cada vez mais próximos da guerra civil, a explosão da bomba, nos primeiros anos de sua vida, acarretou o desmoronamento de uma existência construída até então, expulsando o autor e sua família do Líbano. Ao transpor para sua obra a evocação dessa experiência traumática e de outras, como o episódio do ônibus incendiado, presente na peça *Incendies*, Mouawad explora a maldade literária como um detonador (HAREL, 2010, p. 23), capaz de desencadear no leitor profundo mal-estar, deflagrado pela força da violência ligada aos desafios do irrepresentável.

Ao fazer um balanço de vários momentos de sua vida, o autor os vincula a marcos temporais associados a grandes transformações (como os acontecimentos de Maio de 1968) e, em especial, a tragédias. Ao viver direta ou indiretamente tais situações extremas, torna-se testemunha da era das catástrofes:

Nasci durante a guerra do Vietnã algumas semanas após os acontecimentos de Maio de 1968 e despertei deixando a primeira infância com a guerra do Líbano depois a do Irã contra o Iraque meu pensamento foi suplantado pela guerra das Malvinas e senti a necessidade de tomar a palavra com a guerra da ex-Iugoslávia as valas comuns de Ruanda foram a retransmissão da guerra do Golfo e precederam as hecatombes do Kosovo não entendi nada dos

massacres da Argélia e ninguém nunca me falou ainda do Tibete e muito pouco da Somália tornei-me adulto com a segunda Intifada de setembro de 2000 e minha inocência explodiu contra o recife do 11 de setembro de 2001 (MOUAWAD, 2011, p. 45).

Se, para Édouard Glissant, o escritor contemporâneo escreve na presença de todas as línguas do mundo (GLISSANT, 1995) – o que se constata também em obras de Mouawad -, este autor cria em presença de todas as guerras do mundo, atuais ou revisitadas pela memória. Merece ser salientado aqui o título do trecho acima, escrito em caixa alta: LA MERDE: LE “POUR VRAI”. Grafado sem pontuação, como uma enxurrada de atos bélicos que se sucedem em várias partes do planeta, este texto é reescrito nas páginas seguintes do mesmo livro a partir da supressão do espaço branco entre as palavras, como se o autor desconstruísse o caráter único das diversas manifestações da violência escatológica, através da aglutinação, em uma espécie de massa compacta, de guerras distribuídas em vários continentes e temporalidades, vistas como um só bloco.

Wajdi Mouawad pertence à segunda leva de imigrantes libaneses no Quebec, que teve lugar desde o fim da segunda guerra mundial. Trata-se da “nova imigração libanesa”, que se distingue da anterior, que iniciou por volta de 1880, tendo terminado às vésperas da segunda guerra. Em decorrência dos conflitos no Líbano em 1975, famílias inteiras, assim como inúmeros intelectuais e artistas, deixaram o país, muitos dos quais se instalaram na França e no Canadá.

Representante expressivo da presença de um certo Oriente na literatura quebequense, Wajdi Mouawad ilustra, a partir de olhares cruzados, a relação dialética entre a língua e a cultura de origem e as do Quebec, própria da chamada literatura migrante, que coloca em cena o jogo entre o próximo e o distante, o familiar e o estrangeiro, o mesmo e o Outro, o antes e o depois. É preciso salientar a relevância da vertente oriental na produção literária quebequense, o que prova que “o cosmopolitismo quebequense não é somente europeu” (HAREL, 2009, p. 19).

Referência obrigatória em ensaios e obras ficcionais produzidos no Quebec nos últimos anos, o *topos* do Oriente remete a uma sociedade aberta à diversidade cultural. Após ter baseado sua identidade a partir dos vínculos com a França e após ter flertado com a noção de americanidade, escritores quebequenses se voltam em direção à alteridade

oriental que lhes é próxima. Ao identificar um devir oriental na cultura quebequense (HAREL, 2009, p. 20), o que se deve à presença expressiva de escritores oriundos do Oriente, Simon Harel afirma: “o Oriente não está tão longe” (HAREL, 2009, p. 18). Para ele, deve-se sonhar com a orientalização da cultura quebequense, o que reforça seu caráter compósito. Em vez de se falar nas duas solidões (anglófona e francófona), ligadas a dois universos linguísticos, Harel preconiza a valorização do trilinguismo – além do francês e do inglês, poderia haver uma terceira língua, vinda do Oriente para compor o mosaico cultural quebequense (HAREL, 2009, p. 25).

Outro aspecto instigante da leitura do viés oriental na cultura do Quebec proposta por Harel concerne à “percepção de um Oriente que lembra ainda o teatro da crueldade que descrevia Antonin Artaud” (HAREL, 2009, p. 26). Associando a presença de signos do Oriente em produtos culturais quebequenses a um *ensauvagement* destes últimos, Harel defende a redescoberta da antiga transumância da Ásia para a América, empreendida por coletividades de quem descenderiam os ameríndios. Retomada de uma origem em geral rasurada, que mudaria o imaginário colonial no interior do qual os quebequenses têm como ancestrais os europeus, tal releitura da narrativa dos inícios traria um olhar novo sobre a figura do ameríndio, esse estrangeiro do interior, ainda tão pouco conhecido (HAREL, 2009, p. 20-21). Embora a ideia de Harel em torno do Oriente imaginário no Quebec esteja centrada em países como China, Japão e Vietnã, seria enriquecedor aí incluir o Oriente Médio, e, em particular, o Líbano, cuja voz mais representativa traz à baila discussões identitárias em torno da crueldade e o *ensauvagement* através do personagem indígena, duplo monstruoso do protagonista no romance *Anima*.

Existir entre a língua materna (silenciada e soterrada) e a língua estrangeira

Ele falava sozinho. Falava consigo mesmo em francês. Falava *para* aquele que não sabia mais falar sua língua. Sonhava em francês pois ele era aquele que sonhava para aquele que não podia mais sonhar na sua língua (MOUAWAD, 2011, p. 88).

Apesar de sua competência em se exprimir com precisão na língua francesa, Mouawad experimenta uma espécie de incômodo na sua expressão linguística, devido à dupla distância que o separa de seu país natal e da terra de acolhida. Na epígrafe acima,

observa-se o dilaceramento identitário do mesmo sujeito, cindido em dois, em função da migração: impedido de sonhar no seu idioma materno, recorre a seu eu-pós migração, para traduzir seus sonhos vividos na língua do outro. Consciente de que “se escreve sempre na sua língua materna, mesmo se se escreve em uma língua estrangeira” (CÔTÉ, 2005, p. 134), vê-se sempre como um ser traduzido: “estou sempre em tradução” (CÔTÉ, 2005, p. 81).

No seu ato criativo, Mouawad recorre à dualidade linguística para explorar as potencialidades do texto. Assim, faz a seguinte recomendação aos atores que dramatizam suas peças: “o texto está escrito em francês, mas (...) é preciso dizê-lo em árabe”. Para ele, a “oralidade é árabe”, sendo “uma questão de ritmo, de batimento cardíaco do texto” (CÔTÉ, 2005, p. 134). Marcado pela “nostalgia de um alfabeto perdido” (MOUAWAD, 2011, p. 77) e situado em um entre-dois, Mouawad sabe negociar entre duas línguas, atribuindo um lugar especial a sua língua materna, pois, mesmo escrevendo em francês, pretender aí inscrever a sonoridade do árabe, que, para ele, é a língua do sonho e da imaginação (CÔTÉ, 2005, p. 72). Ao constatar a amnésia que o afasta de seu idioma primeiro, recorre à metáfora da devastação florestal, como se suas raízes tivessem sido abatidas. Como ocorre na obra *Le Poisson soi*, refere-se a si mesmo na terceira pessoa:

Ele dizia. Minha memória é uma floresta cujas árvores são abatidas. Não me lembro mais de minha língua de criança, nem como se diz a palavra *janela*, nem a palavra *carícia*, nem a palavra *profundidade*, nem devastação, nem beringela ou espiga de milho (MOUAWAD, 2011, p. 71).

Diante da impossibilidade de se sentir em casa em sua língua materna, soterrada sob os escombros do esquecimento, o autor encontra um lugar para poder habitar: seu próprio nome. Associado à condição de estrangeiro, seu nome - difícil de ser pronunciado fora de sua cultura - já soava estranho na escola onde seus colegas tinham nomes franceses.

Na busca da sua origem, questiona-se sobre a etimologia de seu primeiro nome: “Wajdi” quer dizer “Eu existo”, o que sugere sua condição de predestinado cujo destino seria marcado pelas reflexões sobre o sentido do existir. À luz de Benslama (2009, p. 34), é possível identificar o vínculo entre as palavras “existir” e “exílio”: “Ex-istir, é ter sua roupa do lado de fora (*ek-* ou *ex-* significa o movimento

de um êxtase, a saída de si para fora de si). Ex-istir, é, portanto, sinônimo de ex-ílio” (BENSLAMA, 2009, p. 34).

A leitura de seu nome, como abertura em direção ao que há para além das fronteiras, favorece sua saída de uma identidade conhecida e definida para se orientar nas searas de um mundo estranho e estrangeiro (DOUECK, 2003, p. 178), Ao habitar simbolicamente seu nome, que remete aos verbos existir e se exilar, Mouawad encontra aí uma morada, vinculada, não ao “ser” e ao não-deslocamento, mas aos movimentos do “sendo”, móvel e mutante.

Em virtude da dificuldade de dizer palavras de uma língua perdida, ou de rememorar fatos traumáticos, como aparece em alguns de seus personagens, o autor se vale da estratégia do desvio – que evoca o pensamento de Glissant (1981), para quem o *détour* se explica por ser o meio adotado para se driblar algo a princípio impossível. Tal é a leitura proposta por Charlotte Farcet:

Passando de uma língua a outra, do árabe ao francês, em uma simples relação de translação, algo foi perdido e esse algo não deixa de ser procurado e encontrado pelos desvios. Não dizer diretamente, não responder diretamente, é talvez “compensar a falta” da linguagem, é talvez reparar o exílio (FARCET, 2009, p. 60).

Metáforas identitárias privilegiadas na obra do autor

O que escreve em mim e porque o que escreve em mim me escolheu para escrever já que sou incapaz de estar à altura do que esse gesto supõe? (MOUAWAD, 2011, p. 20).

Figura de linguagem baseada na transposição do significado de um termo para outro, a metáfora assume um lugar de destaque na obra de Wajdi Mouawad, em particular nas definições que ele atribui a si mesmo. Na impossibilidade de assumir, sem problemas, seu eu, ou melhor, um único eu, desloca-se frequentemente de uma metáfora a outra, como se fossem máscaras de sua performance dramática na qual “algo escreve nele”. Segundo De Certeau, na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Na ida ao trabalho ou na volta para a casa, toma-se uma “metáfora”, um trem ou um ônibus (DE CERTEAU, 1998, p. 199). Impregnada por sentidos metafóricos muito ricos, que colocam em cena aproximações da figura do escritor com o mundo das coisas e

o universo dos animais, a escrita mouawadiana é, por excelência, associada às movências e às potencialidades do devir.

A título de exemplificação, serão aqui analisadas brevemente metáforas identitárias utilizadas pelo autor para se apresentar. O primeiro eixo metafórico é construído a partir da lembrança de atividades circenses. Vendo-se como equilibrista ou como trapezista dotados de habilidade, Mouawad define-se a partir de riscos a serem enfrentados para não sucumbir aos apelos da queda: “Pareço com o equilibrista da corda bamba. Tentando me manter em equilíbrio, um pé na infância, outro na razão” (CÔTÉ, 2005, p. 55). A instabilidade entre dois mundos não lhe tira a coragem para encarar desafios, o que é ressaltado em outro texto do autor, no qual a travessia entre línguas se reveste do perigo conhecido pelo acrobata,

passando de uma língua a uma outra como o trapezista, acima do abismo, passa de um trapézio a um outro trapézio, dédalo de vertigem no qual as palavras são tanto acrobacias como saltos duplos para frente e para trás (MOUAWAD, 2011, p. 89).

Outra metáfora, a do imóvel habitado por um locatário desconhecido, diz respeito, antes de tudo, ao difícil exercício da habitabilidade, que afasta o ser migrante de um lugar no mundo. Como foi visto, mais do que ninguém, Wajdi Mouawad traz na própria significação de seu prenome os vínculos entre “existir” e “se exilar”, o que não lhe faculta a prática do habitar, que supõe, não o simples ato de ocupar um espaço, mas a duração, a apropriação, a elaboração de histórias de vida e de memórias afetivas.

Ele era um imóvel habitado por um locatário do qual ele nada sabia. Sua fachada restaurada tinha boa aparência. Mas quem era esse louco insone que, no interior, ficava, durante horas, andando em círculos, apagando e reacendendo as luzes? (MOUAWAD, 2011, p. 92).

Ao se ver como a terceira pessoa do discurso e no passado, desloca-se e descola-se de si mesmo e de sua própria existência. Em outro livro, ao ser indagado sobre sua origem, o autor afirma: “Esta pergunta é uma casa que tem uma infinidade de portas e nós mesmos somos imóveis cujos locatários não conhecemos” (MOUAWAD, 2009 b, p. 58). Em outra passagem dessa mesma obra, que antecipa a citação de 2011, a singularidade

do sujeito se dilui através do pronome “nós”, e o emprego do imperfeito do indicativo dá lugar ao presente:

Somos imóveis habitados por um locatário do qual nada sabemos. Nossas fachadas têm boa aparência. Mas quem é esse louco insone que, no interior, fica, durante horas, andando em círculos, apagando e reacendendo as luzes? Este locatário que habita em nós acumula. Lembranças e objetos. Ele coleciona. Entulha-se de coisas (MOUAWAD, 2009 b, p. 53).

Ao se comparar ao “lixão das cidades urbanas” (MOUAWAD, 2009 b, p. 53), deixa entrever seu perfil de acumulador de experiências, em geral vinculadas ao que causa abjeção. Em seus labirintos, corredores sombrios e passagens secretas, como hospedeiro que é também hóspede, o eu-imóvel transita em um espaço onde existem mundos insuspeitados de cólera, de fluidos e sensualidade, a diversidade de um bestiário, que abrange peixes estranhos e carnívoros, jacarés e felinos de várias espécies. Todavia, o acesso a essa vida selvagem não está facilmente disponível para o locatário que deve encontrar a chave que lhe abriria as portas desse mundo para desenterrar o que estava escondido. Cabe à obra de arte levar o

locatário em mim a se fazer conhecer, a revelar sua identidade ao imóvel que sou para que correndo por toda parte, ele abra enfim as portas atrás das quais estão enterrados os tesouros mais íntimos e mais perturbadores de meu ser. Que voltem as sensações esquecidas da felicidade, perfurando minha memória, criando buracos de ar, para que eu possa enfim cair, para que as divisórias e as paredes construídas por força da domesticação desabem e deixem entrever um mundo vasto (MOUAWAD, 2009 b, p. 53).

Uma metáfora em especial assume relevância na poética do autor, grande leitor de Kafka: a da barata, que aponta para o devir animal, experimentado sob outras formas, como será destacado a seguir. Em se tratando do autor tcheco, em vários textos e entrevistas, Mouawad se refere a sua importância na sua própria formação de leitor. Ao ser indagado por Jean-François Côté sobre o fato de dominar a língua francesa e de ter perdido seu idioma materno, ele responde:

É o mutante. A barata, se quiserem. Meio-homem meio-animal. Uma mutação. Uma monstruosidade. Às vezes, ao falar, não sei quem fala em mim. Pois acho propriamente terrível manejar o

francês dessa maneira ao passo que sou absolutamente deficiente quando se trata de me lembrar como se diz a palavra “chapéu” ou a palavra “chaveiro” em árabe. Eu me vejo em francês e fico no escuro em árabe e isso cria uma espécie de ilusão, um esquecimento de meu rosto inicial. Uma mutação. Um monstro (CÔTÉ, 2005, p. 71).

A afinidade eletiva que explica o vínculo entre Mouawad e Kafka se manifestou muito cedo na vida do jovem leitor que, na sua adolescência, descobriu o romance *A metamorfose* (1915). Ao ser frequentemente indagado sobre sua identidade, em vez de escolher uma das três opções que lhe são sugeridas – libanês, francês ou quebequense – escapa com uma resposta surpreendente: Sou a barata de Kafka, apresentando-se como um ser híbrido e monstruoso, que escapa às categorias previsíveis. Além disso, como Kafka, Mouawad escreve a partir de impossibilidades - a de contar, a de não contar, a de se lembrar e a de esquecer - e de sua condição de estrangeiro.

Outra metáfora identitária, criada pelo autor para se referir a si mesmo, se apoia no sentido escatológico: a do escaravelho, que se nutre de excrementos de outros bichos para produzir sua carapaça. Fascinado pelo devir animal, sempre presente em suas obras, Mouawad se mostra atento ao funcionamento do sistema intestinal do escaravelho, “cujas precisão, fineza e incrível sensibilidade ultrapassam as de qualquer mamífero” (MOUAWAD, 2009, p. 115). Não é por acaso que ele reconhece nesse animal uma ligação com a atividade artística: “O artista, como um escaravelho, se alimenta da merda do mundo para o qual ele trabalha, e desse alimento abjeto consegue, às vezes, fazer brotar a beleza” (MOUAWD, 2009, p. 115).

Em outra obra, a metáfora do escaravelho é retomada através da imagem do “poisson soi”, uma das máscaras identitárias do autor. Dotado de características coprófagas como o inseto, mostra-se capaz de criar a partir da metabolização dos restos: “O peixe-si é um escaravelho rola-bosta. O escaravelho rola-bosta é dotado de um sistema intestinal de uma extrema sensibilidade” (MOUAWAD, 2011, p. 39). Ao modelar, com as fezes de outros animais, uma pílula maior do que ele, “cava um buraco como se cava seu próprio túmulo” (MOUAWAD, 2011, p. 39). Movido pela “sede insaciável do infinito” (2011, p. 43), o peixe-si come os excrementos e os digere, metabolizando fragmentos de beleza através da metamorfose criativa (MOUAWAD, 2011, p. 43).

Alter-ego do autor, o peixe remete ainda à anterioridade de uma era longínqua a ser buscada através do processo de escrita, visto como procura identitária que conduz ao encontro da “marca fossilizada do peixe-si” (MOUAWAD, 2011, p. 108). No processo do autoconhecimento favorecido pelo ato de escrever, é preciso correr os riscos do afogamento, penetrar nas águas abissais da memória rasurada:

Escrever é um afogamento. Uma asfixia no interior de um mar situado em nós. Chamada a *inominada*. Um mar no fundo do qual se escondem peixes estranhos e disformes, feios e incômodos. Escrever é um afogamento para tentar captar, sem deixá-los escorregar, esses peixes horrivelmente magníficos (CÔTÉ, 2005, p. 146).

Nessa mesma passagem, Mouawad esclarece que tal mergulho na escrita se explica como a procura de seu próprio nome esquecido e silenciado nas camadas do tempo: seu nome seria “poisson soi” (CÔTÉ, 2005, p. 146). Como algo fluido e escorregadio – o que evoca o belo capítulo do livro *Ces enfants de ma vie*, intitulado “De la truite dans l’eau glacée”, de Gabrielle Roy – o peixe, metáfora de Mouawad para se definir e para designar sua relação com a escrita, sugere a impossibilidade de se conceber a identidade e a escrita como algo fixo e estável. Na verdade, a busca desse animal se refere também à procura de uma língua desaparecida, como se vê no final do romance *Anima*. Romance construído como uma busca identitária inusitada, ao longo da qual o protagonista mergulha nas águas profundas de seu inconsciente para enfrentar seus monstros interiores, este texto termina com a promessa de recuperação de fragmentos de uma língua perdida. Guardada na boca de peixes monstruosos, que habitam no fundo de regiões abissais, tal língua teria sido falada e compartilhada por homens e animais em um estágio perdido nas camadas do tempo:

Existem, bem no fundo dos mares, peixes monstruosos dotados de palavra, guardiães de uma língua antiga, esquecida, falada outrora pelos humanos e pelos animais à beira dos paraísos perdidos. Quem ousará um dia mergulhar para reencontrá-los e aprender a seu lado a voltar a falar e a decifrar essa linguagem? Qual animal? Qual homem? Qual mulher? Qual ser? Se ele retornasse à superfície teria no interior de sua boca azulada pelo frio os fragmentos de uma língua desaparecida cujo alfabeto procuramos desde sempre e incansavelmente. Reaprenderíamos a falar. Inventaríamos palavras

novas. Wahhch reencontraria seu nome. Tudo não estaria perdido (MOUAWAD, 2012, p. 494).

Escavando o arquivo das memórias da origem no romance *Anima*

É dessa maneira que gosto de olhar uma história. Acreditar que é ela que se apresenta a mim e que eu não a invento. Situada no ponto exato de meu ângulo morto, meu ponto cego, não podia vê-la e eis que ela surge (MOUAWAD, 2009 c, p. 9).

No início das peças *Littoral*, *Incendies e Forêts* e na abertura do romance *Anima*, os personagens se deparam com um enigma capaz de levá-los a buscar respostas para suas interrogações, o que corresponde a um deslocamento espaciotemporal em direção a sua origem. Desviam-se do percurso percorrido até então, saindo do plano da identidade para se engajarem no caminho da descoberta da alteridade. Isso os faz empreender uma viagem à terra natal de seus pais e o que poderia ser uma procura identitária de caráter individual adquire um sentido coletivo. Para o sucesso desse empreendimento, faz-se necessário revolver as camadas do passado, ousar enfrentar a difícil zona do não-dito e da cegueira, desenterrar ossos sepultados no cemitério da memória. Com isso, pode-se reconhecer uma arqueologia do saber presente no imaginário do autor, que remete aos vestígios memoriais negligenciados pela história institucional, de que trata Édouard Glissant (1981, p. 133).

À luz de considerações feitas por Françoise Vergès sobre a escravidão colonial, é possível adotar a noção de arqueologia para se ler o trabalho da reconstituição memorial presente em obras de Wajdi Mouawad. Disciplina que traz à luz o que foi sepultado no passado através da superposição de camadas temporais, a arqueologia supõe a busca lenta e paciente de ossos, crânios, traços materiais, fragmentos de objetos sepultados no esquecimento. Ao exumar a verdade, a arqueologia recupera marcas daqueles seres cujas vozes estão ausentes dos arquivos oficiais, sua presença física tendo sido apagada do espaço público. Em outras palavras, para Vergès, “ao escavar as marcas materiais da vida dos escravos, a arqueologia torna visível sua invisibilidade” (VERGÈS, 2014, p. 35). Em outro contexto, ler na ficção de Mouawad a história da guerra civil libanesa sob a perspectiva arqueológica equivale a tirar da zona de apagamento o que fora invisibilizado para o protagonista.

No romance *Anima*, identifica-se uma complexa hibridação textual (VALENTI, 2019, p. 17), que permite ao leitor reconhecer aí traços de diferentes subgêneros, como a escrita policial; o *roman de la route* quebequense, inspirado no *road novel* estadunidense; e a narrativa de filiação. Qualquer que seja o viés privilegiado pelo leitor em sua leitura, ressalta-se sempre a ideia de busca de traços memoriais, individuais e coletivos, que se apresentam como trabalho de escavação do que foi silenciado. Romance-mosaico, composto de várias peças que se complementam, sua análise requer que se leve em conta a reescrita de diversos subgêneros presentes na concepção da obra.

Para melhor apresentação das reflexões a serem desenvolvidas, um breve resumo do livro se faz necessário. Uma cena de barbárie abre o romance: ao chegar em casa, o protagonista Wahhch Debeh encontra o corpo de sua mulher grávida, violentada e assassinada com resquícios de extrema crueldade. O impacto dessa descoberta desencadeia no viúvo a impressão de *déjà vu*, que será disseminada em outras passagens do romance, remetendo a *flashes* de violência situada em um passado distante. O possível criminoso seria um índio *mohawk*, informante da polícia, que se esconde nas reservas indígenas para fugir à perseguição. Movido, a princípio, pela necessidade de encontrar o facinora, o viúvo se engaja em uma busca desenfreada que o leva a se embrenhar pelas estradas e a atravessar fronteiras. Ao longo de seu périplo, ultrapassa os limites do Canadá e chega aos Estados Unidos, em uma empreitada que descortina para ele inúmeros episódios de violência distribuídos nos espaços e nas temporalidades da América. Uma razão mais profunda está na base dessa caçada implacável: a verdadeira procura se dá nas estradas interiores do inconsciente do protagonista, que precisava provar para si mesmo que ele e o assassino não eram a mesma pessoa. Assim, o objetivo maior de tal perseguição não seria o impulso de justiça ou de vingança, mas o desejo incontornável de olhar no rosto do indígena para constatar a ausência de semelhança entre o caçador e a caça.

Romance com forte viés psicológico, explora o desejo mimético e a figura do duplo monstruoso, analisados por René Girard. Segundo o autor de *La violence et le sacré*, o desejo é mimético por excelência: o sujeito deseja um objeto quando um rival lhe designa o mesmo objeto como desejável (GIRARD, 1972, p. 204). Na complexidade das relações entre os dois rivais, aparentemente dessemelhantes, cria-se a indistinção

própria das figurações monstruosas, que supõe o apagamento de limites. Em se tratando do romance de Mouawad, se à primeira vista o protagonista e o assassino de sua esposa parecem independentes, descobre-se que eles formam o duplo monstruoso de que trata Girard. Atente-se para a presença do índio no imaginário quebequense, no qual aparece como estrangeiro do interior (SAVARD, 1992). Habitado por seu duplo inquietante, familiar e desconhecido – como o locatário, visto no item sobre as metáforas identitárias do autor - o protagonista do romance é obrigado a revisitar os dédalos da memória para ter acesso a sua verdadeira identidade e a sua história trágica, reprimidas por um ato de extrema violência. Dessa forma, o personagem central do romance em questão se engaja na descoberta de sua própria origem e de seu nome verdadeiro, abafados sob a mentira inventada por seu pai adotivo. Na verdade, esse indivíduo foi responsável pela morte da família do protagonista, no campo de refugiados de Chatila, um dos episódios mais sangrentos e bárbaros da contemporaneidade. Situados na periferia sul de Beirute, os campos de Sabra e Chatila, que abrigavam refugiados civis palestinos e libaneses, foram palco do ataque da milícia maronita, entre 16 e 18 de setembro de 1982. Nessa ação de caráter genocida, as forças israelenses cercaram Sabra e Chatila, bloquearam as saídas dos campos para impedir a circulação dos moradores.

Inspirando-se em um fato da história recente, Mouawad elaborou uma intriga inquietante na qual o protagonista, em criança, fora salvo da morte no último minuto, após ter sido enterrado vivo, junto a cavalos agonizantes, durante o massacre de Chatila. A ambivalência do caráter do pai adotivo – carrasco e salvador - é explicitada quase no final do livro, como resultado da investigação feita pelo protagonista. Como se ilustrasse o caráter contagioso da violência detectado por Girard (1972), ele decide se vingar daquele que lhe usurpou sua história e sua infância, além de ter assassinado sua família e de lhe impor outra identidade, através da rasura e do roubo de seu passado. Passado que se faz presente em vários momentos da intriga, sob a forma de flashes que lhe trazem fragmentos e fantasmas de sua existência anterior. Ao descobrir a face oculta daquele que o adotou como filho e o levou para a América, Wajdi Mouawad arquiteta para o outro uma morte extremamente violenta, como se quisesse passar a limpo – pelo excesso de sangue – uma história de horror. Tendo herdado a crueldade do pai adotivo – camuflada

durante muitos anos - parece reescrever o peso que envolve sua história pessoal. O encaminhamento da investigação desenvolvida pelo protagonista, engajado na procura de seu próprio rosto, o leva a “desenterrar” o garotinho que ele fora um dia no Líbano. De forma simbólica, o texto sugere que, para conseguir sair do buraco onde fora enterrado pelo pai adotivo junto com cavalos moribundos, o protagonista precisou assassiná-lo para se libertar de um legado insuportável. Isso se explica porque guardava, mesmo sem ter consciência, um vazio onde existia um menino morto que, mesmo tendo sobrevivido à barbárie, continuava presente nas profundezas do esquecimento.

Para além do interesse de um roteiro muito bem construído ao longo de quase quinhentas páginas, o mérito do romance se baseia na originalidade de sua narrativa, que produz as sensações de estranhamento e de desfamiliarização no leitor. Este se sente desorientado, a cada início de um novo capítulo, por não identificar, de imediato, a identidade do narrador, o que o obriga a prestar atenção no título em latim e nas breves referências a características de quem narra. Atribuindo um lugar de destaque à alteridade animal, Wajdi Mouawad desloca o habitual foco narrativo em um texto de terceira pessoa que tem, em cada capítulo, um animal diferente como narrador. Somente na quarta parte do livro, intitulada *Homo sapiens sapiens*, um personagem humano assume a narração de cerca de vinte páginas. Trata-se do médico legista, responsável pelo caso do assassinato da mulher de Wahhch Debch, que recebera, do viúvo, um manuscrito com o relato de sua história feito pelos mais diversos animais. Cabe a esse personagem terminar o manuscrito inacabado, pela inserção da cena do assassinato lento e cruel do pai adotivo do protagonista, assistida por ele como testemunha.

Ao atribuir a função narrativa a animais das mais variadas espécies (insetos, cães, gatos, peixes, pássaros, cobras, entre outros), o protagonista sugere sua impossibilidade de contar seu destino trágico, o que nos remete ao próprio Mouawad, como já foi salientado. Valendo-se da zoopoética, o autor coloca sob suspeita, não apenas o antropocentrismo utilizado para se tratar das relações entre o ser humano e a animalidade, como também a crueldade praticada contra animais e a própria definição do que é humano. “Signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão (...) distantes e próximos de nós, (os animais) nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão

(MACIEL, 2016, p. 13). Em outras palavras, o romance *Anima* convida o leitor a escavar as profundezas da alma para aí encontrar o animal que o habita, esse locatário tão longe e de tão perto.

A escolha do médico legista – único narrador humano - para terminar sua própria história confirma a dificuldade do protagonista de narrar, na primeira pessoa, a tragédia de sua vida. Tal atitude evoca as palavras do personagem Wahab, no romance *Visage retrouvé*: “Querida tanto que alguém dissesse ‘Eu’ para mim. Que me livrassem disso” (MOUAWAD, 2002, p. 29), o que é retomado pelo escritor, alguns anos mais tarde, no livro *Poisson soi*, no qual o peixe – móvel e fugidivo - seria uma representação metafórica dele mesmo:

Gostaria tanto de não ter mais de dizer

Eu

Não me ocupar mais de nada

Querida tanto que alguém dissesse

Ele

Para mim

Que me livrassem disso (MOUAWAD, 2011, p. 16).

Sob vários ângulos, o romance evoca a narrativa policial: a existência de um crime a ser desvendado, a presença de um “detetive” (o próprio protagonista e o leitor), de testemunhas (os animais) e do médico legista confirmam tal vínculo. Ora, trata-se de uma releitura do romance policial tradicional, baseado na procura da elucidação de um ato criminoso, já que o importante na obra de Mouawad não é solucionar o mistério do assassinato, mas a caçada realizada pelo protagonista no âmbito de suas memórias rasuradas, através da busca de sua identidade soterrada. Há que se atentar para um dado curioso: na relação especular entre os dois adversários, a certa altura da intriga, o caçador torna-se a caça de seu inimigo, o que torna complexa a distinção entre o bem e o mal. No que diz respeito à reescrita da tessitura policial clássica, poderia ser lembrado seu caráter facilmente digerível, o que não se dá no caso da leitura do romance de Wajdi Mouawad, de difícil apreensão.

Um dado relevante do romance deve ser aqui salientado: a cena abominável da abertura evoca manchetes de jornais que exploram a violência própria da vida diária, consumida por um grande público, ávido pelo sensacionalismo de histórias de sangue

ligadas a relatos policiais. Trata-se do *fait divers*, prática discursiva vinculada ao universo da comunicação de massa, responsável pela ruptura da banalidade cotidiana (DION, 1992, p. 68). Ato cuja irrupção na vida social é monstruosa (HAREL, 1992, p. 87), o “*fait divers* designa, ao mesmo tempo, o acontecimento que foi produzido e o texto que o relata” (DION, 1992, p. 8) e nos abre “a porta da estranheza, do macabro e do mistério” (DION, 1992, p. 8).

Apoiando-se na união do mistério e da realidade, o *fait divers* aí encontra seu poder de fascinação, apesar de suscitar, ao mesmo tempo, o sentimento de mal-estar e de abjeção. No romance de Wajdi, o leitor é movido pela pluralidade de sensações dessa ordem, aliadas à vontade de saber a identidade do criminoso. O impacto provocado pela descoberta da violência inscrita no corpo da vítima não permite que o leitor retenha uma informação preciosa sobre o passado do protagonista, dada na abertura do livro: o fato de ter sido enterrado vivo junto a cavalos em uma fossa. A constatação do estupro e assassinato de sua esposa grávida é o gatilho que desencadeia a recordação de um crime anterior e a necessidade do silenciamento:

Tirem a terra de cima de minha cabeça - quis gritar - como naquele dia distante em que homens o tinham enterrado vivo. Não devo chorar - repetiu - se chorar, se gritar, eles vão recomeçar, vão me tirar daqui, me matar e me colocar de novo aqui (MOUAWAD, 2012, p. 13).

Ao analisar um *fait divers* centrado no assassinato dos pais de um adolescente cometido pelo jovem, Simon Harel ressalta seu caráter transgressivo e a proximidade entre o ser humano e a bestialidade, o que aparece no romance em estudo:

Um tal discurso afirma: “Protejam-se. Em cada um de nós existe um monstro adormecido. Quanto a seus filhos, que você julga dóceis, não se enganem: eles são ameaçadores. Um dia virá em que eles matarão vocês” (HAREL, 1992, p. 88).

Outro viés rentável para se ler o livro de Wajdi Mouawad se refere à evocação do *roman de la route* produzido no Canadá de língua francesa, que, se inspirando no *road novel* e no *road moovie* estadunidenses, abriu nova perspectiva no campo das representações identitárias no Quebec e na Acádia. Deslocando seu olhar da França,

escritores e ensaístas passaram a levar em conta o conceito de americanidade, que não deve ser confundido com a noção de americanização, com a ideia de *american way of life*, que supõe a “absorção passiva de uma cultura e de um modo de vida estadunidense” (MORENCY, 2004, p. 35). Por sua vez, a americanidade se baseia na constatação dos laços que unem a sociedade quebequense à coletividade estadunidense, o que se manifesta através de comportamentos sociais e produções artísticas (MORENCY, 2004, p. 32).

Nos romances de estrada, vistas a partir de sua perspectiva continental, as Américas aparecem como o palco propício a mobilidades, através das quais personagens percorrem espaços e temporalidades diversas. A descoberta da dimensão histórica do continente americano se dá graças aos deslocamentos em estradas, ao desbravamento de fronteiras e ao contato com a natureza, muitas vezes selvagem. Nesse subgênero narrativo, a presença da americanidade coincidiu com “o desejo de se inscrever em um espaço ao mesmo tempo maior e mais próximo do que o da Europa das origens” (ERTLER, 2008, p. 49). Na esteira de autores estadunidenses como Jack Kerouac (*On the road*, 1957), escritores do Canadá francês deram realce à tomada de consciência da americanidade, como Claude Jasmin (*Éthel et le terroriste*, 1964), Antonine Maillet (*Pélagie-la-charrette*, 1979), Monique LaRue (*Les faux fuyants*, 1982), Jacques Poulin (*Volkswagen blues*, 1984), Nicole Brossard (*Le désert mauve*, 1987), Gabrielle Roy (*De quoi t’ennuies-tu, Éveline?* 1988).

Enquanto rede de temas e de imagens recorrentes, a americanidade em obras do Canadá de língua francesa coloca, muitas vezes, em evidência, a figura do ameríndio, metáfora da procura identitária e da anterioridade. Na obra *Volkswagen blues*, a travessia do continente americano empreendida pelo protagonista-escritor conta com a ajuda de Ptésime. Graças a essa jovem, filha de mãe ameríndia e de pai branco, surgem à tona as histórias ocultadas dos povos que constituíam as primeiras Nações, pertencentes à América ossuária (HAREL, 1989), dizimada pelos poderosos.

Os aspectos elencados nessas breves considerações em torno dos *romans de la route* confirmam sua releitura no romance *Anima*. Em sintonia com autores quebequenses de *souche*, Mouawad elaborou uma obra que revisita esse subgênero literário que resgata o pertencimento ao continente americano, referência identitária invisibilizada pela prioridade atribuída ao vínculo do Quebec com a França. Quanto à presença do indígena,

ele se reveste de duas faces no livro em análise: por um lado, a face obscura, com toda a bestialidade da qual todo indivíduo pode ser capaz; por outro, o caráter acolhedor, seu sentimento de solidariedade e o espírito de comunidade (CUBEDDU- PROUX, Stefania. 2016, p. 175).

Enquanto releitura do *roman de la route*, *Anima* apresenta a odisséia singular do protagonista, que é também a história de seres humanos localizados em diversos lugares e tempos. Assim, respondem-se de perto os massacres de Sabra e Chatila, a guerra no Oriente Médio, as violências contra ameríndios, as disputas entre indígenas, a Guerra de Secessão Americana, entre outras manifestações violentas às quais os homens de todas as épocas e latitudes não souberam dar um fim (VALENTI, 2019, p. 133). No que tange ao continente americano, em particular, enquanto palco de atrocidades, é o cenário do jogo da crueldade desenfreada:

É como um jogo macabro de corrida ao tesouro que se joga na terra da América onde outros além de mim, Índios, pioneiros, nortistas ou sulistas, atravessaram as mesmas carnificinas e começo somente a pressenti-lo (MOUAWAD, 2012, p. 349).

A análise da representação da arqueologia memorial no romance *Anima* ganha maior consistência e profundidade a partir da perspectiva dos romances de filiação, que, há mais de vinte anos, são contemplados por estudos de muitos teóricos, como Dominique Viart, Laurent Demanze, entre outros. A existência de um segredo familiar ligado à origem do narrador ou de um personagem justifica a prática da investigação presente nesse subgênero textual no qual a transmissibilidade da memória se encontra dificultada. Escrita a partir de uma falta ou de um silenciamento, a narrativa de filiação se orienta no sentido da elucidação do que é obscuro. Podendo estar associada ao trauma, coloca em cena “a investigação que ausculta a vertigem de uma perda” (DEMANZE, 2008, p. 232).

Em um tempo marcado pela fragmentação de experiências, por memórias em migalhas e pelo rompimento das referências familiares, a literatura contemporânea se interroga frequentemente sobre a questão da ascendência e do legado familiar. (DEMANZE, 2008). Em textos em que os escritores substituem a investigação da interioridade pela da anterioridade (VIART, 2009, p. 96), a escrita segue o movimento

da contracorrente, graças à inversão da ordem cronológica. Tudo leva a crer que os acontecimentos do passado esperam um sentido e sua inteligibilidade no presente.

Dois figuras assumem um lugar relevante neste gênero narrativo: a do herdeiro e a do sobrevivente. O primeiro carrega o peso de um legado a ser administrado; o segundo tem o dever de memória que o leva a contar o que foi ocultado e silenciado. Acumulando esses dois papéis, o protagonista de *Anima* herda, sem ter consciência, a tragédia que destruiu sua família. Isso o impede de assumir, através de um relato em primeira pessoa, a história de sua vida. Ora, cabe ao sobrevivente assumir o dever de memória, verbalizar o que fora rasurado, soterrado ao longo do tempo. Por isso mesmo recorre a terceiros para transmitir a memória de um trauma não apenas individual ou familiar, mas coletivo.

Ao atribuir a animais e ao médico legista a narração da história de sua existência, o protagonista lhes confere a função de fazer falar a palavra faltante e a de colocar a última peça do quebra-cabeça de sua vida. Inspirando-se em De Certeau (1975, p. 118), Janine Altounian, sobrevivente do genocídio armênio, ressalta o papel da escrita como ritual de sepultamento, capaz de enterrar os mortos insepultos para fixar um lugar para os vivos (ALTOUNIAN, 2007, p. 217). No livro de Mouawad, através dessa escrita de segunda mão que assume sua voz, o protagonista parece ser falado por outrem, o que provoca o engendramento de sua verdadeira família, ainda que morta, e o reencontro com ele mesmo. Um movimento complementar se esboça no fim do romance: com o advento da verdade, o protagonista parece sair, metaforicamente, da cova de onde não conseguira escapar e, de forma simbólica, confere a seus mortos um ritual funerário. Com isso, evita o que se dá, com frequência, na história contemporânea, “quando os cadáveres dos ancestrais assassinados eram e são abandonados ao pesadelo irrepresentável do nada” (ALTOUNIAN, 2007, p. 217).

Últimas considerações

Ao se tratar da arqueologia memorial no imaginário de Mouawad, ficou evidente a importância da noção de fronteira a ser abolida, abordada sob diversos ângulos, como a travessia entre línguas, metáforas, espaços, temporalidades e subgêneros textuais. No romance *Anima*, enquanto representante da chamada literatura migrante do Quebec, o

autor explora a situação do entre-dois, colocando sob suspeita a distinção entre o humano e a animalidade. Rompendo os limites da previsibilidade, o autor construiu um romance híbrido e polifônico que permite possibilidades plurais de leitura, dentre as quais valeria ser ressaltada a lembrança do *roman de la route* quebequense, o que sugere a inserção do escritor e dramaturgo na produção literária do país que o acolheu, tendo aí introduzido a marca de sua diferença.

O trabalho de reconstituição da memória rasurada, que sobrevive sob a forma de flashes de vestígios que assombram o protagonista desse romance, corresponde à escavação nas camadas do inconsciente onde habita o Outro, indígena ou animal, locatário familiar e estrangeiro, ilustração da inquietante estranheza perturbadora. Sem ter receio de adentrar nas searas da crueldade e de enfrentar os riscos da representação da experiência traumática, Mouawad ultrapassa as fronteiras do irrepresentável, levando o leitor a superar a abjeção presente em muitas cenas de horror.

Graças à verbalização de sua história através do relato assumido por terceiros, o protagonista de *Anima* encontra na escrita a ressignificação de seu trama existencial, de uma trajetória rompida e enterrada como uma vida em suspenso nos escombros do esquecimento e do silenciamento. Além da restauração da transmissibilidade de uma memória pessoal e familiar, dá-se a reconstituição necessária de uma das catástrofes mais devastadoras da história da humanidade. Mais do que nunca, como pensa Wajdi Mouawad, é preciso falar sobre a palavra ausente, escutar a voz dos sobreviventes para se evitar outras ações de barbárie e para se descobrir a possibilidade de um novo humanismo.

Referências

ALTOUNIAN, Janine. Terror e esquecimento: a literatura como salvação da figura do pai. *Jornal de Psicanálise* 40. São Paulo, jun.2007.

BAILLARGEON, Stéphane. Cauchemar éveillé. *Le Devoir*, le 3 juin 1999.

BENSLAMA, Fethi. Exil et transmission, ou mémoire en devenir. *Le Français aujourd'hui*, vol. 3, n.166, 2009.

CÔTÉ, Jean-François. *Architecture d'un marcheur*: Entretiens avec Wajdi Mouawad. Montréal : Leméac, 2005.

CUBEDDU-PROUX, Stefania. Langue d'Anima et langue animale. Dialogue avec l'Amérique et l'Amérindien. In : BADIOU-MONFERRAN, Claire ; DENOZ, Laurence

(dir.) *Langues d'Anima: écriture et histoire contemporaines dans l'oeuvre de Wajdi Mouawad*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines* : Pierre Bergounioux ; Gérard Macé ; Pierre Michon. Paris: José Corti, 2008.

DEVÈS, Maud H. A guerra ecológica: reflexão sobre a dimensão conflitual do homem com seu meio ambiente. In: BIRMAN, Joel; FORTES, Izabel (org.). *Guerra, catástrofe e risco: uma leitura interdisciplinar do trauma*. São Paulo : Zazodoni Editora Ltda, 2018.

DION, Sylvie. La rupture de la quotidienneté. *Tangences* 37, 1992.

DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.

ERNAUX, Annie. *L'écriture comme un couteau*: Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. Paris : Stock, 2003.

ERTLER, Klaus-Dieter. Le roman québécois contemporain face à la mondialisation – récurrences et perspectives. *Revista Interfaces Brasil Canadá*, Rio Grande, v. 8, n. 2, 2008, p. 47-66.

FARCET, Charlotte. *Postface*. MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*. Montréal : Leméac, 2009.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.

HAREL, Simon. *Le voleur de parcours* : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine. Montréal : Le Préambule, 1989.

_____. Le récit criminel. Autopsie du fait divers. *Tangences* 37, 1992.

_____. Liminaire. Une appartenance orientale. In : PRZYCHODZEN, Janusz (dir.) *Asie du soi, Asie de l'autre* : Récits et figures de l'altérité. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009.

_____. *Attention écrivains méchants*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2010.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MORENCY, Jean. L'américanité et l'américanisation du roman québécois. Réflexions conceptuelles et perspectives. *Globe : revue internationale des études québécoises*, vol.7, n.2, 2004, p. 31-58.

MOUAWAD, Wajdi. *Littoral*. Montréal : Leméac/ Actes Sud-Papiers, 1999.

_____. *Visage retrouvé*. Montréal : Leméac, 2002.

- _____. *Incendies*. Montréal : Leméac, 2009a.
- _____. *Les tigres de Wajdi Mouawad*. Nantes : Éditions Joca Seria, 2009b.
- _____. *Forêts*. Montréal : Leméac, 2009c.
- _____. *Le Poisson soi* : version quarante-deux ans. Montréal : Boréal, 2011.
- _____. *Anima*. Montréal : Leméac, 2012.
- ROY, Gabrielle. *Ces enfants de ma vie*. Montréal : Boréal, 2013.
- SAVARD, Rémi. L'étranger venu d'ici. In : HAREL, Simon (dir.) *L'étranger dans tous ses états*: enjeux culturels et littéraires. Montréal: XYZ, 1992, p. 99-102.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VALENTI, Simonetta. *Rencontre* : le nouvel humanisme de Wajdi Mouawad. Bruxelles : Peter Lang, 2019.
- VERGÈS, Françoise. Une archéologie du savoir. In: DELPUECH, André et alii. *Archéologie de l'esclavage*. La Découverte, 2014.
- VIART, Dominique. Récits de filiation. In : VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno (dir.) *La littérature française au présent*: héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2008.

Notas

- ¹ Professora Titular junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4615-6206>. E-mail: mbvporto@hotmail.com.
- ² Todas as traduções são de minha autoria.
- ³ Encontra-se em preparação a tese de meu orientando da UFF, André Luiz Vieira dos Santos, centrada na obra de Wajdi Mouawad, cujo título dá ênfase à ideia da escrita como uma faca plantada na garganta.