

REVISTA MARACANAN

Traduções

"A Hora Vermelha": violência poética e o tempo da transformação em *Et les chiens se taisaient* de Aimé Césaire*

"The Red Hour": Poetic Violence and the Time of Transformation in Aimé Césaire's Et les chiens se taisaient

Jackqueline Frost**

École Normale Supérieure
Paris, França

Recebido em: 11 jan. 2022.

Aprovado em: 04 fev. 2022.



* Agradecemos a cessão dos direitos autorais à revista *Sul Global*, à Universidade do Mississippi e à Editora da Universidade de Indiana, EUA, que autorizaram a tradução e publicação deste artigo. O original, reproduzido no site do *Project Muse*, encontra-se em: FROST, Jackeline. "The Red Hour": Poetic violence and the time of transformation in Aimé Césaire's *Et les chiens se taisaient*. *The Global South*, v. 11, n. 1, p. 57-81, Spring 2017. DOI: <https://doi.org/10.2979/globalsouth.11.1.04>. Tradução de Ana Lúcia de Moraes (Doutora em Langue et Littérature pela Université Stendhal-Grenoble III, França).

** Pesquisadora da Escola Normal Superior, Centro Nacional de Pesquisas Científicas, Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos, França. Philosophy Doctor, na área de Romance Studies, na Universidade de Cornell, EUA. E-mail: jackqueline.frost@gmail.com

Resumo

Na primeira tragédia de Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* (publicada pela primeira vez em 1946), um herói anticolonial, o Rebelde, luta em um mundo ficcional, anterior à abolição, onde o passado detém uma apreensão profética do futuro. Césaire articula a transformação social por meio de estruturas temporais intempestivas associadas a ciclos orgânicos de vida, mudanças sazonais e imprevisibilidade meteorológica. Esses modelos ecológicos proveem os registros figurais através dos quais Césaire descreve a revolução como uma erupção violenta do novo em todos os níveis da existência. Esses poéticos atos de criação violenta, impossíveis de serem previstos ou contidos, envolvem a intensidade específica e a temporalidade peculiar do nascimento. Este ensaio sugere que a revolta escrava em *Les chiens* apresenta a intempestividade da descolonização como uma poética que rejeita fundamentalmente noções mecânicas da mudança determinadas por modelos lineares do tempo e da história. Lendo *Les chiens* através de alusões ao material de suas fontes filosóficas, mostro como muito do que Césaire constela pode ser vinculado, tanto genealogicamente quanto esteticamente, a dois esquemas temporais distintos, associados à Antiguidade grega: a renovação cíclica dionisíaca e o “tempo certo” kairológico. Embora opostos com frequência em um nível filosófico, esses dois esquemas intempestivos, como justapostos por Césaire, expressam a temporalidade plural e poética das erupções trágicas da revolução decolonial. Seu encontro com o dionisíaco de Nietzsche e com o *kairós* de teólogos políticos envolveu conceitos que, em sua qualidade de expressões de primitividade, revelam ao mesmo tempo a herança civilizacional da África e as forças destrutivas capazes de levar o imperialismo europeu à queda.

Palavras-chave: Aimé Césaire. *Et les chiens se taisaient*. Teoria Crítica e Decolonialidade.

Abstract

In Aimé Césaire's first tragedy, *Et les chiens se taisaient* (first published in 1946), an anti-colonial hero called the Rebel struggles in a pre-abolition story-world where the past holds a prophetic grasp on the future. Césaire articulates social transformation through untimely temporal structures associated with organic life cycles, seasonal change and meteorological unpredictability. These ecological models provide the figural registers through which Césaire depicts revolution as a violent eruption of the new at all levels of existence. Unable to be foreseen or contained, these poetic acts of violent creation involve the specific intensity and peculiar temporality of birth. This essay suggests that *Les chiens'* slave revolt performs the untimeliness of decolonization as a poetics that fundamentally rejects mechanical notions of change determined by linear models of time and history. By reading *Les chiens* through allusions to its philosophical source material, I show how much of what Césaire constellates can be linked both genealogically and aesthetically to two distinct temporal schemas associated with Greek antiquity: Dionysiac cyclical renewal and kairollogical "right time". While often opposed on a philosophical level, these two untimely schemas, as juxtaposed by Césaire, express the plural and poetic temporality of decolonial revolution's tragic eruptions. His encounter with Nietzsche's Dionysiac and with the *kairos* of political theologians involved concepts that, in their capacity as expressions of primitivity, reveal at once the civilizational heritage of Africa as well as the destructive forces capable of undoing European imperialism.

Keywords: Aimé Césaire. *Et les chiens se taisaient*. Critical Theory and Decoloniality.

*Aconteça o que acontecer
O Tempo, e a Hora, passa pelo Dia mais difícil.*

William Shakespeare. *Macbeth*.

Em *Macbeth*, de Shakespeare (2015 [1623]), o poder profético do passado dissolve o espaço entre o presente e o futuro até se tornar virtualmente não-existente. Por meio dos augúrios das bruxas no primeiro ato, Macbeth e Lady Macbeth prolepticamente agem a partir da perspectiva do futuro, tentando, por meio da violência, cultivar as “sementes do tempo” que vão estabelecer seu poder político (p. 142). A manipulação consciente da profecia por esses personagens ao longo de toda a obra revela o tempo não somente como um substrato neutro através do qual o conteúdo da história passa de modo unidirecional, mas como uma estrutura cujo dinamismo instancia o reino do possível. Fenômenos políticos que se desdobram de modo intempestivo por meio de profecia fazem de *Macbeth* um intertexto importante da primeira tragédia de Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient* [*E os cães calaram-se*], que explora as dimensões temporais da violência política transformadora (CÉSAIRE, 2013, p. 743).¹ Publicada pela primeira vez junto com *Les Armes Miraculeuses* em 1946, e finalizada em 1956, em uma edição de *Présence Africaine*, *Les chiens* é mencionada com frequência, mas raramente é analisada pela crítica anglo-americana sobre o drama de Césaire, apesar de ser, para Césaire, “a nebulosa” [*the nebula*] da qual todo o seu trabalho futuro fluiu (NOLAND, 2015, p. 68).² Como em *Macbeth*, vaticínio intempestivo e assassinato por motivação política coincidem em *Les chiens*, cujo arco trágico encena o primeiro anticolonialismo das revoltas de escravos caribenhos como “uma hora vermelha”, ou uma ocasião profética de violência, em conformidade com a regra das três unidades da tragédia grega.³ Em cartas trocadas entre Césaire e o africanista alemão Janheinz Jahn sobre a nova versão teatral da peça, em 1955, Césaire menciona vozes proféticas “representando um pouco o papel das bruxas em *Macbeth*” [*jouant un peu le rôle des sorcières dans Macbeth*] (RUHE, 1990, p. 13). *Les chiens* adapta a proléptica “hora que passa pelo dia mais difícil” de *Macbeth* como uma problemática da abolição da escravatura e da soberania pós-colonial, com um tipo de escrita entre poesia e

¹ Daniel Maximin, em *Aimé Césaire, frère volcan*, relata a afirmação de Césaire de que, em sua primeira peça de teatro, ele queria “conciliar Nietzsche e Brecht, Shakespeare e os rituais africanos” (MAXIMIN, 2013, p. 743).

² Todas as citações da peça em francês são da versão teatral de 1955, como publicada em *Poésie, théâtre, essais et discours: Édition critique* (CÉSAIRE, 2013). Todas as citações em inglês, quando não marcadas como modificadas ou como tradução minha, são da tradução de Eshleman e Smith em *Lyric and Dramatic Poetry, 1946-82* (CÉSAIRE, 1990). [N.T.: A numeração que segue as citações refere-se à tradução em língua inglesa].

³ Ver a análise de Romuald Fonkoua (2010) sobre a conformidade da peça com a tragédia grega, em sua biografia *Aimé Césaire (1913–2008)*. Para uma análise das versões diferentes e recentemente descobertas de *Les chiens*, ver GIL, Alex. *La représentation en profondeur de Et les chiens se taisaient d’Aimé Césaire : pour une édition génétique en ligne*, de Alex Gil (2011, p. 67-76).

drama, reencenando a histórica tarefa da descolonização de encenar futuros possíveis e interrogar práticas de liberdade.⁴

A não linearidade essencial e a contingência das condições de Liberdade dentro do mundo colonizado demonstraram como momentos na história da rebelião negra, como na Revolução haitiana, poderiam se tornar úteis para o presente, de modo rápido e imprevisível. Como Gary Wilder discute em *Freedom Time: Negritude, Decolonization and the Future of the World* (2015, p. 185), Césaire "confrontou a perspectiva da reversão e da evicção histórica: o estado francês estava recolonizando as Antilhas, enquanto a África estava sendo descolonizada", resultando em "um movimento intempestivo da liberdade de volta à dominação, através de um processo que aparentemente reverteu o supostamente unidirecional fluxo da história progressiva".⁵ Em *Les chiens*, um herói anticolonial chamado o Rebelde luta em um mundo ficcional, tropical e anterior à abolição, no qual o passado tem uma apreensão profética do futuro. A peça se passa dentro de uma vasta prisão, cuja grandeza é temporal, permeada por toda a história da escravidão e da colonização. O palco é animado por ecos, vozes, recitadores, coros, tentadores, mulheres loucas, administradores coloniais, bispos, cavaleiros e os entes queridos do Rebelde, cujas presenças espacializam distintas estruturas de tempo, inclusive a nostalgia do passado e a profecia futura. O cativo do Rebelde, que constitui o único elemento de ação e que se estende por toda a duração da peça, é pontuado por visitas de personagens que aparecem transportados entre o passado, o presente e o futuro, e cuja preocupação central é o próprio movimento da história. Em *Les chiens*, o tempo linear, cronológico, é representado por administradores coloniais como o Grande Promotor, que associa progresso civilizatório e expropriação colonial, gritando: "Eu sou a História que passa" [*Je suis l'Histoire qui passe*] (796; 13). Cinco bispos sentados em tronos em sequência definem a época como "uma bela chacina" [*une belle boucherie*], "uma época espantosa" [*une époque étonnante*] "uma época atordoadora ou estarrecedora" [*une époque étourdissante ou stupéfiante*] e "uma época fálica e fértil em milagres" [*une époque phallique et fertile en miracles*] (793; 9). Cinco cavaleiros buscam um evento futuro que foi profeticamente predito no passado e adjuram flora e fauna específicas para que guiem sua "vingança estrondosa armada por um século" [*vengeance tonnante armée pour un siècle*] (794; 10). A revolta do Rebelde — desde sua coroação como seu rei, ao assassinato do seu antigo senhor, até sua queda final — é sempre descrita pelo coro e pelos recitadores como muito antecipada ou muito atrasada. As ações do Rebelde coincidem ao longo de toda a peça com horas naturais e

⁴ Embora *Les chiens* seja considerada de um modo geral como uma das obras de Césaire menos estudadas, a peça goza de longas citações nos dois textos principais de Frantz Fanon: *Peau noire, masques blancs* e *Les Damnés de la terre*, sobre os quais Vilashini Cooppan (2009) comenta em *Worlds Within*.

⁵ Esse projeto deve muito ao trabalho recente de Gary Wilder, que em *Freedom Time* descreve o pensamento político de Césaire como "intempestivo" e "proléptico", e cujo trabalho confirmou minhas observações acerca das temporalidades heterogêneas da obra criativa de Césaire. O título de Wilder, *Freedom Time*, vem de um poema epônimo de Ferrements, "*Le temps de la liberté*" (565). Embora Wilder explore dois outros dramas de Césaire, seu trabalho em *Freedom Time* não aborda *Les chiens* além de poucos comentários breves sobre a natureza da revolta do Rebelde como absoluta e abnegada. (Wilder, 2015, p. 185, 200-201).

violentas de transformação, como tempestades violentas, nascimentos de animais e decomposição floral. Césaire articula a transformação social por meio de estruturas temporais não lineares e não quantificáveis, associadas a ciclos de vida orgânica, mudanças sazonais e imprevisibilidade meteorológica. Esses modelos ecológicos fornecem os registros figurais por meio dos quais Césaire descreve a revolução como uma violenta erupção do novo em todos os níveis da existência. Este ensaio sugere que *Les chiens* apresenta a intempestividade da descolonização "como uma poética" que rejeita fundamentalmente noções mecânicas de mudança determinadas por modelos lineares do tempo e da história.⁶ Impossíveis de serem previstos ou contidos, esses atos poéticos de criação violenta envolvem a intensidade específica e a peculiar temporalidade do nascimento.

Ao ler *Les chiens* através de alusões a seu material de fonte filosófica, mostro o quanto do que Césaire constela pode ser vinculado, tanto genealogicamente quanto esteticamente, a dois esquemas temporais distintos. O primeiro esquema, explicitamente nomeado pelo próprio Césaire em diversas ocasiões, é desenvolvido a partir da invenção de Nietzsche do dionisíaco em *O Nascimento da Tragédia*, entendido como uma força artística de renovação violenta e desindividualizante. O segundo esquema é baseado no conceito de *kairós*, um "tempo certo", ou tempo de justiça, não teleológico, imbuído de possibilidades que ressoam profundamente com a teologia política com a qual Césaire entrou em contato nas décadas de 1930 e 1940. Enquanto o dionisíaco e *kairós* dão nome a duas temporalidades intempestivas opostas com frequência num nível filosófico, a justaposição de Césaire da renovação cíclica do dionisíaco e do "tempo certo" kairológico em *Les chiens* expressa a temporalidade plural e poética das erupções trágicas da revolução descolonizadora, formando as bases do que Césaire chama de "violência poética" ("*Poesie et Connaissance*", p. 165).⁷ Mas por que Césaire invocou dois modos de tempo marcados pela Antiguidade grega para desenvolver uma filosofia do tempo anticolonial? Afirmo que o encontro de Césaire com o dionisíaco de Nietzsche e com o *kairós* dos teólogos políticos envolveu conceitos que, em sua qualidade de expressões de "primitividade", revelaram ao mesmo tempo a herança civilizacional da África, bem como as forças destrutivas capazes de levar o imperialismo europeu à queda.

⁶ Ao considerar a descolonização como uma poética, eu me refiro à etimologia em grego antigo da poesia como *poiesis*, ou "o ato de fazer", assim como ao uso de *socio-poetic* no trabalho recente de Fred Moten (2015). Em "Blackness and Poetry", ele escreve: "O pensamento negro, ou seja, a vida social negra [...] é o projeto sócio-poético que examina e concretiza essas possibilidades [para se mover através da política de identidade] na medida em que existem no limite do império separatista, monocultural e monoteísta que terá sido definido em e por um acordo ontológico e epistemológico". *Poesis*, nesse sentido, pode ser entendida como o campo conceitual para a produção e denominação de fenômenos emergentes.

⁷ O conceito de "violência poética" só é encontrado articulado desse modo no texto crítico: "*Poesie et Connaissance*", no número doze de *Tropiques*, de janeiro de 1945. Aqui, Césaire (1990, p. 50) escreve: "A velha ideia do poeta irritável deve ser transportada para a própria poesia. É nesse sentido que convém falar de violência poética, de agressividade poética, de instabilidade poética. Nesse clima de fogo e de furor, que é o clima poético, as moedas deixam de valer, os tribunais deixam de julgar, os juízes, de condenar, os júris, de inocentar. Somente os pelotões de execução conhecem ainda o seu ofício".

A Primavera de Dionísio

Frantz Fanon, mais conhecido por ter escrito "o manual" da revolução do Terceiro Mundo, era fascinado pela questão do tempo em sua relação como o movimento da história. Na introdução do seu *Peau noire, masques blancs*, de 1952, Fanon (2005, p. 5) escreve: "A arquitetura do presente trabalho situa-se na temporalidade. Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo" [*L'architecture du présent travail se situe dans la temporalité. Tout problème humain demande à être considéré à partir du temps*].⁸ O que estava em jogo no problema do tempo não era a particularidade de uma dada luta emancipatória, mas a natureza estrutural da própria transformação. A descolonização, em um nível geral, envolveu o movimento de povos colonizados em todo o mundo em direção a um tempo de liberdade. Césaire examinou o desafio do "tempo de liberdade", uma década antes, em seus projetos teóricos e artísticos dos anos de 1940, como a revista cultural *Tropiques* (1941-1945). O ponto preciso em que as políticas do tempo de Fanon divergiam das do seu professor e amigo era no valor do passado, especificamente do passado civilizacional africano. Na conclusão de *Peau noire, masques blancs*, Fanon (1967, p. 187; 2005, p. 205) escreve:

ficaríamos muito felizes de saber que houve uma correspondência entre tal filósofo negro e Platão. Mas não vemos de forma alguma em que tal fato poderia mudar a situação das pequenas crianças de oito anos que trabalham nas lavouras de cana na Martinica ou em Guadalupe.

[*Nous serions très heureux de savoir qu'il exista une correspondance entre tel philosophe nègre et Platon. Mais nous ne voyons absolument pas ce que ce fait pourrait changer dans la situation des petits gamins de huit ans qui travaillent dans les champs de canne en Martinique ou en Guadeloupe*].

As admoestações de Fanon contra os abusos da história devem ser situadas dentro de uma crítica mais ampla dos círculos intelectuais negros na França, na África e no Caribe, que consideravam a recuperação do passado cultural único da África como a pré-condição para a liberação nacional do povo negro no Império francês. Mas a decisão de Fanon de buscar somente dentro do seu tempo a chave para um mundo pós-colonial foi devida em grande parte ao seu desacordo com Césaire, cuja mobilização de um passado cultural africano foi considerada como "cantar o passado em detrimento do meu presente e do meu futuro" [*chant[ant] le passé aux dépens de mon présent et de mon avenir*] (FANON, 1967, p. 183; 2005, p. 201).

No seu discurso de 1956, no primeiro *Congrès Internationale des Écrivains et Artistes Noirs*, Césaire discutiu a relação entre a civilização africana e a cultura diaspórica africana como uma forma dialógica de solidariedade com um eixo através do espaço e outro, através do tempo:

Parece-me que é tudo isto que legitima nossa reunião aqui. Há entre todos que estão reunidos aqui uma dupla solidariedade: *uma solidariedade horizontal* que

⁸ Modificado da tradução de Philcox de: "Todo problema humano clama para ser considerado a partir da base do tempo" (FANON, 1967, p. xvi).

é uma solidariedade feita pela situação colonial ou semicolonial ou para-colonial que lhes é imposta de fora. E por outro lado, uma outra solidariedade, vertical, *uma solidariedade no tempo*, a que só provém assim de uma unidade primeira, a unidade da civilização africana, toda uma série de culturas se diferenciaram, todas elas devem, em graus diversos, a essa civilização. [*Il me semble que c'est tout cela qui légitime notre réunion ici. Il y a entre tous ceux qui sont réunis ici une double solidarité: une solidarité horizontale qui est une solidarité que leur fait la situation colonial ou semi-coloniale ou para-coloniale qui leur est imposée dehors. Et d'autre part une autre solidarité, verticale celle-là, une solidarité dans le temps, celle qui provient de ce fait qu'à partir d'une unité première, l'unité de la civilisation africaine, il s'est différencié toute une série de cultures qui, toutes, doivent à des degrés divers à cette civilisation*] (CÉSAIRE, 1956, p. 192-193).

Césaire, ao abraçar o passado africano, estava interessado em revalorizar seu legado civilizacional de um outro ângulo. Ele estava, no momento da crítica de Fanon, forjando conexões entre as civilizações mediterrâneas da antiga Grécia, Egito e Etiópia sustentadas a partir da sua leitura de etnólogos e antropólogos europeus como Leo Frobenius, Bronislaw Malinowski e James George Frazer. Excetuando-se essa facção radical de etnólogos engajados no continente africano, a maioria dos estudiosos europeus da época (e possivelmente por muito tempo depois) considerava a Grécia como o berço de estruturas sociais racionais, representando o ápice da Antiguidade e irrigando exclusivamente o estilo civilizacional e os valores da Europa. As inovações de Cheikh Anta Diop, no seu livro de 1954, *Nations Nègres et Culture* – que criticava a teoria prevalecente de que a civilização no Egito fora importada do Norte, argumentando em vez disso que tal civilização fora importada da África egípcia para a Grécia por uma raça negra – ainda estavam por vir.⁹ O interesse de Césaire ia além de afirmar a existência de uma herança cultural africana – projeto amplamente associado à négritude de Léopold Sédar Senghor. Césaire investiu mais em revelar um legado civilizacional compartilhado entre o que ele chamou de “culturas primitivas”. Em 1978, em uma entrevista com Jacqueline Leiner, Césaire explora essa posição:

Leiner: Encontrei em sua obra, justamente, a crença primitiva, a crença africana na poesia?

Césaire: É isto, simplesmente *primitiva*, não necessariamente *africana*! O vate! O que me interessa é a poesia grega *primitiva*, a tragédia *primitiva*. Aliás, aprecio a latinidade ou o grecismo apenas em sua primitividade. Ésquilo, por exemplo, parece-me mais importante do que Eurípedes. No fundo, percebe-se que a civilização romana ou a civilização grega não estão, em seus primórdios, muito longe da civilização africana [...] (xix). (LEINER, 1978, p. v-xxiv; MAXIMIN, 2013).

[Leiner: *J'ai retrouvé chez vous, justement, la croyance primitive, la croyance africaine en la poésie?*

Césaire: *C'est cela, primitive tout court, pas forcément africaine ! Le vate ! Ce qui m'intéresse, c'est la poésie grecque primitive, la tragédie grecque primitive. D'ailleurs, latinité ou grécité, je ne les apprécie que dans leur primitivité.*

⁹ A contribuição de Diop, de 1954, para a história africana, aborda a alegação de estudiosos europeus de que egípcios e negros africanos eram racialmente distintos. Ele argumentou contra a visão consensual de que Negro ou “Verdadeiro Negro” referem-se unicamente a africanos subsaarianos, o que justificava a recuperação europeia da cultura egípcia como essencialmente branca. Segundo Arnold, a “fonte principal de informação sobre a África negra” de Césaire foi Leo Frobenius, um “irracionalista e um romântico tardio”. Seu trabalho, *Histoire de la civilisation africaine*, teve grande influência em Aimé e Suzanne Césaire no início dos anos 1940. Para uma discussão histórica das leituras de Césaire de Frobenius, ver: ARNOLD, 1981, p. 50-53.

Eschyle, par exemple, me semble plus important qu'Euripide. Au fond, on s'aperçoit que civilisation romaine ou civilisation grecque ne sont, à leur début, pas très loin de la civilisation africaine [...] (xix). (LEINER, 1978, p. v-xxiv; MAXIMIN, 2013).

Em oposição tanto ao "bovarismo coletivo" das elites negras quanto à rejeição indiscriminada de todas as formas de cultura europeia pelos intelectuais negros, Césaire buscou uma terceira via.¹⁰ Propondo o intercâmbio histórico entre culturas como o elemento definidor de uma herança civilizacional, Césaire argumentou que o legado da cultura grega primitiva que, segundo Nietzsche, "fez nascer a tragédia do espírito da música" é igualmente um legado africano, uma vez que os antigos africanos desenvolveram e compartilharam formas culturais com os gregos primitivos em uma pan-mediterrânea rede de civilizações (*Birth of Tragedy* viii). Seguindo essa lógica, a tragédia grega, para usar a frase de Wilder, "não pertencia à Europa para ser legada", na medida em que as suas obras primeiras, em sua qualidade de elemento central de festivais religiosos e sazonais, eram expressões da vitalidade civilizacional compartilhada que Césaire chamou de "primitividade".

Em seu ensaio de 1944, "Poesia e conhecimento" [*Poesie et connaissance*], Césaire (1990) explora "a revanche de Dionísio contra Apolo" [*la revanche de Dionysos sur Apollon*] e o concomitante "salto no vazio poético" [*saut dans le vide poétique*] (Tropiques 159, p. xiv). Esse salto envolve a capacidade do poeta de falar "prenhe do mundo" [*gros du monde*] por meio da destruição da "antinomia do Eu e do Mundo" [*l'antinomie de Moi et du Monde*] (Tropiques 161-62, p. xix). Considerando-se tal descrição do poeta – escrita durante o mesmo período em que Césaire estava compondo *Les chiens* –, não é difícil ver o poeta de Césaire como um Dionísio Negro.¹¹ Associado à unidade primordial, à ressurreição cíclica, à violência inebriante e à informe e não-representacional qualidade da música, o dionisíaco torna-se, ao longo da década de 1940, o principal modelo de Césaire para a figura do poeta negro e para a própria poesia decolonial. Já em 1941, o conceito de Nietzsche das forças dionisíacas e apolíneas da natureza, das quais a tragédia grega emerge, assume um significado especial para as práticas criativas e críticas de Césaire. Romuald Fonkoua, em sua biografia de Césaire, afirma "*Et les chiens se taisaient* é tanto fruto da experiência, que ele adquiriu observando Giraudoux e Jovet, quanto da assimilação de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, que lhe serve de brevíário" [*Et les chiens se taisaient* est tout autant le fruit de l'expérience qu'il a acquise par l'observation de Giraudoux et Jovet que de l'assimilation de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, qui lui sert de bréviaire] (FONKOUA, 2010, p. 258). Devemos perguntar

¹⁰ "Bovarismo coletivo" refere-se ao conceito criado por Jean Price-Mars em seu livro de 1928, *Ainsi parla l'oncle: Essai d'ethnographie*, no qual ele denuncia o papel elitista e auto-exotizante da burguesia mulata haitiana. Para uma explicação do conceito, ver: RICHARDSON, 1996, p. 19.

¹¹ No seu famoso ensaio de 1948, *Orphée Noir*, Jean Paul Sartre (2005, p. xxxv) explora brevemente a relação entre o poeta negro e o "Dionisianismo" nietzscheano. Deixando de lado uma análise vitalista da fecundidade, Sartre relaciona desejo ao sofrimento, e não à afirmação, para apoiar sua afirmação fundamental sobre a negação. O que é crucial aqui é que a leitura de Sartre da relação da poesia negra com o dionisíaco vem depois de Césaire publicar textos que fazem referência explícita a Nietzsche, como "*Poesie et connaissance*" (1944).

como o dionisíaco de Nietzsche dá forma ao tempo de transformação tão central em *Les chiens*.

"A essência da natureza", escreve Nietzsche, "está empenhada em se expressar; um novo mundo de símbolos é necessário" (*Birth of Tragedy* 19). Ao longo de *Les Chiens*, os perigos da história colonial linear são apresentados em oposição à lógica temporal única da violência política transformadora, baseada em ciclos de rejuvenescimento não lineares. A revolta se desenrola "na massa lamacenta das fatalidades e no esconde-esconde dos vagalumes" [*dans le mastic bourbeux des fatalités et le cache-cache des vers luisants*] onde "uma vontade está em convulsão" [*une volonté se convulse*] (*Les Chiens* 839; 62). Essa vontade é tanto humana quanto não humana: existe dentre os personagens, em meio à convulsão social, e em toda a ilha, na flora, na fauna e nas características geológicas. Essa unidade primordial de sujeito e objeto, do eu e do mundo, do homem e da natureza, é o fundamento da força dionisíaca (*Birth of Tragedy* 17–19). Instanciando "o paradigma dos mitos gregos primitivos da fertilidade" discutido em *O Nascimento da Tragédia* (KAISARY, 2014, p. 120), as mãos do Rebelde desembaraçam "pensamentos que são lianas sem contratura" [*pensées qui sont des lianes sans contracture*] de modo a "saudar [sua] fraternidade total" [*salue [sa] fraternité totale*] (*Les chiens* 825; 47). Podemos considerar a insistência peculiar de Césaire na tragédia em cada uma de suas obras teatrais como uma influência direta de um período intenso de leitura de *O Nascimento da Tragédia*, com anotações de Philip Kaisary, nas quais Césaire se baseou para construir os heróis de suas peças (KAISARY, 2014, p. 120).

Essencial para o interesse de Césaire em Dionísio foi o trabalho do antropólogo James G. Frazer (1998), que observou conexões entre Dionísio e o deus egípcio Osíris, esclarecendo as origens do deus grego como um deus estrangeiro, "bárbaro", proveniente da Ásia ao leste ou do Egito ao sul (p. 396). Em seu trabalho sobre o mito de Osiris em *The Golden Bough*, Frazer demonstra conexões culturais profundas entre as antigas culturas dinásticas da Grécia, Egito, Fenícia e Etiópia (p. 374). A civilização dinástica etíope, conforme reconstruída no trabalho antropológico de Leo Frobenius, foi altamente influente em todo o meio de Césaire no final dos anos trinta e no início dos anos quarenta e moldou muitos conceitos associados com a *négritude*, ao incitar uma série de textos críticos, inclusive o ensaio de Suzanne Césaire, "*Léo Frobenius et le problème des civilisations*", publicado na primeira edição de *Tropiques* em abril de 1941 (CÉSAIRE, 2012). É claro que o Rebelde compartilha muitas das características associadas com o deus grego Dionísio, que Nietzsche vincula a processos violentos de decomposição e renovação crescente (*Birth of Tragedy* 17–19).

Na abertura da tragédia, o tempo linear pareceria seguir ao contrário, com um funeral preventivo para a morte do Rebelde. Um eco desencarnado grita, "o Rebelde com certeza vai morrer" [*bien sur qu'il va mourir le Rebelle*] (788; 3), provavelmente uma alusão à voz desencarnada gritando: "O grande Deus Pan está morto", conforme contado pelo historiador grego Plutarco e recontado por Frazer (1998, p. 266) em *The Golden Bough*. Em seu relato,

Pan, como Dionísio e Osíris, é morto e depois renasce.¹² A ressurreição, como a renovação sazonal com a qual está ligada nos mitos de fertilidade, vincula toda transformação a uma concepção cíclica do tempo, ao invés de uma concepção linear. Em meio a imagens de gravidez e nascimento, apresentadas entre descrições de eclosões, flores férteis e cheiro de corpos mortos, os Recitadores e o Rebelde de *Les chiens* cantam o nascer do sol, que coincide com uma inundação negra de tempo tempestuoso. Enquanto o Rebelde cobre os olhos, as instruções do palco indicam que a ação está agora "longe, muito longe, numa distância histórica" [*Join, très loin, dans un lointain historique*], enquanto uma cena da rebelião negra é imitada pelo coro (286; 15). O coro clama "morte aos brancos" [*mort aux blancs*], enquanto os dois Recitantes gritam em vozes premonitórias que isso é o que veem "no final" [*à la fin*] (287; 15). Nesse momento, coristas separados expressam seu cansaço, enquanto as mulheres loucas perguntam "onde está aquele que cantará por nós" [*où est celui qui chantera pour nous*] e "aquele que mostrará o caminho" [*celui qui montera le chemin*] (288; 17). As mulheres loucas e o coro discutem a organização necessária para preparar o caminho dessa figura redentora, conclamando o Rebelde:

O Coro (*distante*): Levante-se, Ó rei
O Rebelde: Quero povoar a noite de despedidas meticulosas
O Coro (*ao longe*): Levante-se, Ó rei
O Rebelde: violetas e anêmonas levantam-se a cada passo de meu sangue
O Coro (*mais distante*): Levante-se, Ó rei
O Rebelde: ... a cada passo da minha voz, a cada gota do meu nome
O Coro (*mais distante ainda*): Levante-se, Ó rei
O Rebelde: ... pinhas, ramos de cerejas
O Coro (*quase se perdendo na distância*): Levante-se, Ó rei
O Rebelde (*com uma voz de trovão*): ... arcos, sinais, marcas dos fogos
O Coro (*gemendo*): Levante-se, Ó rei
O Rebelde: eu havia levado esse país ao conhecimento de si mesmo, familiarizado
essa terra com seus demônios secretos, aceso nas crateras de helodermas e címbalos... (801).

[*Le Choeur (lointain)*]: Ô roi debout
Le Rebelle: je veux peupler la nuit d'adieux méticuleux
Le Choeur (au loin): Ô roi debout
Le Rebelle: des violettes des anémones se lèvent à chaque pas de mon sang
Le Choeur (plus lointain): Ô roi debout
Le Rebelle: ... à chaque pas de ma voix, à chaque goutte de mon nom
Le Chœur (plus lointain encore): Ô roi debout
Le Rebelle: ... des pommes d'araucaria, des bouquets de cerises
Le Choeur (presque perdu dans la distance): Ô roi debout
Le Rebelle: (d'une voix tonnante)
... des arcs, des signes, des empreintes des feux
Le Choeur (gémissant): Ô roi debout
Le Rebelle: j'avais amené ce pays à la connaissance de lui-même, familiarisé cette terre avec ses démons secrets allumé aux cratères d'hélocrèmes et cymbales...]. (801).

¹² Ver o volume 2, "Killing the God", do livro de Frazer (1998), particularmente, o capítulo 11, sobre Osiris; o capítulo 15, sobre Dionísio; e o capítulo 6, sobre Adonis. O lugar da antropologia e da etnologia na vida criativa de Césaire é descrito por Ménil (1996, p. 69-78) como autorizado por inovações nas "ciências humanas", nomeadamente "psicanálise, etnografia e materialismo histórico". A importante conexão entre a psicanálise e a etnografia para escritores colonizados não pode ser subestimada, como mostra Ranjana Khanna (2003).

"Levante-se, Ó rei", como observado por James A. Arnold em uma nota de rodapé de uma edição crítica, é uma linguagem extraída diretamente de tábuas funerárias de alguns reis egípcios e etíopes conservados na *galerie égyptienne* do Louvre (CÉSÁIRE, 2013, p. 801). Arnold observa, "É provável que Césaire tenha visto nas divindades da vegetação, incluindo Osíris e Dionísio, a encarnação da espiritualidade etíope descrita por Frobenius" (*Idem*). A seleção direta de Césaire do *The Golden Bough* revela-se no uso de imagens de flores específicas. Como Arnold comenta, violetas e anêmonas são associadas por Frazer "na mesma frase" a deuses da vegetação, como Adonis e Átis, que ele agrupa explicitamente com Osíris (CÉSÁIRE, 2013, p. 801; FRAZER, 1998, p. 366). No mito de Adonis, o sangue do deus transforma-se em anêmonas, demonstrando não somente o tropo da ressurreição, mas também a mutabilidade do homem e da natureza (FRAZER, 1998, p. 366).

O Rebelde que se levanta com o sol assume uma lógica de ressurreição baseada nos antigos ritos funerários africanos, pontuada por imagens clássicas de metamorfoses violentas. A temporalidade dionisíaca recalibra o conceito de transformação, que envolve processos de renovação radical imbuídos da unidade primordial do homem e da natureza. Os ciclos sazonais e celestiais fornecem uma base para a ação da peça desde o início, como na primeira fala dos Recitadores: "é a estação das estrelas ardentes que começa" [*c'est la saison des étoiles brulantes qui commence*] (789; 3). A constelação de referências gregas, africanas e antilhanas de Césaire vinculadas ao Dionisíaco busca reorientar a transformação revolucionária para longe de simples modelos temporais baseados no progresso teleológico e na excepcionalidade humana. A violência catastrófica da natureza caribenha, que Césaire viu refletida na poesia da Martinica e na luta anticolonial diaspórica, ressoa com os traços dionisíacos de "aniquilação, redenção e libertação" (*Birth of Tragedy* 19). A violência, de uma perspectiva dionisíaca, é desvinculada da moralidade e do destino humanos, tornando-se o inelutável e natural caráter da própria transformação. A violência da primavera como fenômeno de renascimento deve ser pensada junto com a violência da renovação social humana na revolução.

No início do segundo ato, depois que o Rebelde ascendera como rei em um país "profético em número, profético em climas", e depois que a "hora vermelha das nostalgias" fora declarada pelos Tentadores, o Rebelde se engaja em um momento de reflexão sobre a questão da violência que precipita a revolta dos escravos (811-813; 30-32). O grito de "morte aos brancos" está ligado à chegada da hora vermelha, como se o grito fosse o conteúdo e a hora, a forma, fazendo com que a hora vermelha representasse uma ocasião intempestiva de violência. O Rebelde faz uma pausa para ruminar sobre sua posição individual em relação a esse grito performativo, observando: "é verdade que no momento em que estou/há contas a fazer" [*il est vrai qu'à l'heure où je suis / c'est là un compte à faire*]. Ele indica que a "heure", que também poderia ser traduzida por tempo ou hora, é o fator principal determinando suas ações e a maneira com que ele as critica.¹³ O Rebelde continua:

¹³ A evidência da desconfiança fundamental de Césaire da violência, segundo Noland (2015, p. 83), é a supressão de um único discurso de 1959, abordando a luta armada anticolonial, assim como a tensa

Ressentimento? não; ressinto a injustiça, mas não queria por nada no mundo trocar meu lugar pelo lugar do carrasco e devolver-lhe em bilhões o troco da sua moeda ensanguentada
Rancor? Não. Odiar ainda é depender
O que é o ódio, senão a boa peça de madeira amarrada ao pescoço do escravo que o trava
ou o enorme latido do cão que lhe ataca a garganta e eu, de uma vez por todas, eu me recusei a ser escravo
Oh! nada de tudo isso é simples. Esse grito de "Morte aos Brancos", se não o gritarmos
É verdade que aceitamos a nojenta esterilidade de uma gleba gasta, mas ah! se não gritarmos:
"Morte" para esse grito de "Morte aos Brancos", trata-se de uma outra pobreza. Para mim,
apenas aceito esse grito como a química do adubo cujo único valor é morrer para regenerar uma terra sem pestilência, rica, deleitável, não cheirando a adubo mas a erva sempre fresca
Como desembaraçar tudo isso? (812).

[*Ressentiment? non; je ressens l'injustice, mais je ne voudrais pour rien au monde troquer ma place contre celle du bourreau et lui rendre en billon la monnaie de sa pièce sanglante*
Rancune? Non. Haïr c'est encore dépendre
Qu'est-ce que la haine, sinon la bonne pièce de bois attachée au cou de l'esclave et qui l'empêtre
ou l'énorme aboiement du chien qui vous prend à la gorge et j'ai, une fois pour toutes, refusé, moi d'être esclave
Oh! rien de tout cela n'est simple. Ce cri de "Mort aux Blancs", si on ne le crie pas
C'est vrai on accepte la puante stérilité d'une glèbe usée, mais ha! si on crie pas: "Mort" à ce cri de "Mort aux Blancs", c'est d'une autre pauvreté qu'il s'agit.
Pour moi,
je ne l'accepte ce cri que comme la chimie de l'engrais qui ne vaut que s'il meurt à faire renaître une terre sans pestilence, riche, délectable, fleurant non l'engrais mais l'herbe toujours nouvelle Comment débrouiller tout cela?]. (812).

Alguns críticos argumentaram que a reflexão do Rebelde nessa passagem demonstra as reservas pessoais de Césaire quanto ao uso da violência. Como alega Carrie Noland (2015, p. 83), "por toda a época anterior à descolonização da África [...] Césaire estava lutando consigo mesmo para reconciliar seu anseio por mudança e uma desconfiança fundamental da violência". Ela continua:

Podemos especular que Césaire acrescentou essa expressão de remorso à versão de 1956 para lembrar sua audiência de que rebelião contra a escravatura não precisa se tornar um incitamento ao assassinato. Césaire pode ter se sensibilizado com a acusação de que Negritude poderia tornar-se um racismo antirracismo, um movimento tão desumano quanto a desumanidade contra a qual protesta. (*Ibidem*, p. 82).

Ao ler a passagem acima, Noland considera a estratégia de Césaire de gritar morte para um grito de morte como "irônica", argumentando que "clamar pela morte de um desejo de morte não é a mesma coisa que clamar pela morte de um ser humano" (p. 84). A imagem de Césaire do ódio como um "enorme latido", escreve Noland, pode sugerir que "o grito de ódio é, de fato, tornar-se um cão" (*Idem*). Sugiro outra leitura, que reconheça a invocação direta de

relação entre Césaire e Fanon durante os anos 1956–59 devido à relutância do primeiro em abraçar a "ação militante".

Césaire da famosa formulação de Nietzsche sobre a vingança e o ressentimento de *A Genealogia da Moral*:

O início da revolta dos escravos na moralidade ocorre quando o próprio ressentimento se torna criativo e faz surgir valores: o ressentimento daqueles seres que, privados da resposta adequada da ação, compensam isso apenas com a vingança imaginária. Enquanto toda moralidade nobre surge de um triunfante dizer "sim" para si mesma, a moralidade escrava diz "não" por princípio a tudo que é "de fora", "outro", "não-eu": e esse "não" é sua obra criativa [...] sua ação é basicamente uma reação. (NIETZSCHE, 2007, p. 20).

Nas primeiras linhas desse monólogo, a perspectiva do Rebelde coincide com a visão de Nietzsche de que a vingança não pode ser confundida com a justiça, pois produz uma moralidade do *ressentimento*, uma estrutura moral reacionária em vez de ativa. Seguindo o diagnóstico de Nietzsche sobre a moralidade do escravo, o Rebelde anuncia que, ao rejeitar o ressentimento, "de uma vez por todas, eu me recusei a ser escravo" [*une fois pour toutes, refuse, moi être esclave*] (812; 32). Ele aceita que o grito de vingança implica em dependência e ódio. Ele reconhece que "se não gritarmos: 'Morte' para esse grito de 'Morte aos brancos', trata-se de uma outra pobreza". [*si on ne crie pas: "Mort" à ce cri de "Mort aux blancs", c'est d'une autre pauvreté qu'il s'agit*] (812; 32). Mas então o pensamento do Rebelde muda. Ele finalmente aceita o grito, "cujo único valor é morrer/ para regenerar uma terra sem pestilência, rica, deleitável, não cheirando a fertilizante, mas a erva sempre fresca" [*qui ne vaut que s'il meurt à faire renaître une terre sans peste, riche, délectable, fleurant non l'engrais mais l'herbe toujours nouvelle*] (812; 32). O grito é a "química do adubo" [*chimie de l'engrais*] que permitirá que o mudo cresça como uma floresta, "bem firme e densa [...] sem que um usurpe do outro" [*bien ferme et drus... sans que l'un empiète sur l'autre*] (812-813; 33).

Césaire não estava interessado na violência codificada pela militância marxista ortodoxa do seu tempo, comprometida com uma teleologia específica de derrubada violenta e estadismo pós-colonial. Entretanto, outro tipo de violência – uma violência poética imbuída de características dionisíacas – de fato interessou-lhe no momento da escrita da última versão de *Les chiens*. As formas de violência política que preocupavam Césaire enfocaram cada vez mais, a cada nova versão da peça, a problemática da intemperividade em relação com a estratégia política. Como vemos na passagem acima, a revolução é a novidade sem fim que buscam as lutas nacionais e anticoloniais, embora seja preciso passar por uma contradição, ou dialética, para que um terceiro termo seja produzido. A contradição que Césaire viu na Revolução Haitiana, e na história política caribenha de modo mais amplo, dizia respeito à tensão entre as perspectivas de paz social afirmadoras da vida e as emancipatórias, porém voláteis, forças da revolta social. No contexto haitiano, o movimento da estabilidade econômica na escravidão para a revolta social na revolução não conseguiu passar por um terceiro movimento, no qual a paz e a resistência complementassem uma à outra, gerando um tecido social que evoluísse democraticamente e permitisse uma forma viável de vida em sintonia com as necessidades do povo.

No seu ensaio, "*Un orphée des Caraïbes: Aimé Césaire*", o poeta haitiano, René Depestre (1974), escreve que Césaire considerava a árvore o oposto do escravo, possuindo uma harmonia singular. Essa ternura da árvore, relata Depestre, não contradiz uma "violência salutar" [*violence salutare*]: para Depestre, Césaire emite "um grande grito vegetal" [*un grand cri vegetal*] (p. 155). É notável, nessa conexão, que Frazer (2015) descreve Dionísio como "um deus das árvores", afirmando: "enquanto a videira com seus cachos era a mais característica manifestação de Dionísio, ele também era deus das árvores em geral. Assim, somos informados de que quase todos os gregos faziam sacrifícios para 'Dionísio da árvore'" (p. 396-397). Em *Les chiens*, durante a cena da discórdia entre o Rebelde e a Mãe sobre o significado e o valor da violência, "o passado vivo" que "se esgarça como uma folha de banana" começa a "produzir folhas" (44). Como o Rebelde, que insiste que a revolta é amor, enquanto a Mãe a vê como ódio, Césaire (1962, p. 120) escreveu sobre Fanon, após sua morte em 1962, como aquele cuja violência era "a violência da justiça, da pureza, da tenacidade" e "amor". O conteúdo desses atos é ainda condicionado por outro paradigma temporal, que contribui para a especificidade da violência do Rebelde como poética, e é capturado na figura da "hora vermelha" de Césaire.

O Tempo de Espera: Cronos e *Kairós*

Ao perguntar, "quem é este que tarda, quem é este que murcha em esquecimento" [*quel est celui qui tarde, quel est celui qui se fane en oubliance*], o Coro de *Les chiens* aborda uma estrutura intempestiva particular (791; 7). O Rebelde está ao mesmo tempo muito atrasado e não maduro ainda — só está na hora certa durante "a hora vermelha". Ao contrário do movimento cíclico da temporalidade dionisíaca que é enraizada e repetitiva, essa segunda estrutura temporal tem uma qualidade atmosférica, caracterizada por períodos de espera apresentados em oposição a um distante momento de chegada, envolvendo um acontecimento já em curso e ainda não realizado. Por meio de imagens de tempo tempestuoso, em *Les chiens*, Césaire elabora as dimensões meteorológicas da espera, do atraso e da chegada para apresentar um período de emancipação política entre ausência e presença. Em oposição ao progresso linear e numa maneira intempestiva totalmente diferente do dionisíaco, Césaire implanta a violência dos movimentos celestiais e das tempestades para transmitir um "tempo certo" entre o presente e o futuro, entre o agora e o ainda não.

Esse "tempo certo", ou ocasião profética, é idêntico ao conceito de *kairós*, uma designação temporal empregada em fontes helênicas e retomada na era moderna por Nietzsche e outros que examinam a intersecção da política e da teleologia, como Paul Tillich e Giorgio Agamben.¹⁴ A ênfase no conceito de *kairós* em um "tempo certo" não teleológico, ou

¹⁴ São Paulo usa, com frequência, a palavra grega *kairós* (*καίρός*), uma palavra empregada para um tempo ou uma estação precipitada, em seu discurso messiânico, particularmente quando descreve a vocação apostólica – que tem como premissa a ausência e o retorno antecipado de Cristo – em suas

tempo de justiça, imbuído de possibilidades, ressoa profundamente com a teologia política que Césaire encontrou nos anos 1930 e 1940 em suas colaborações com Léopold Sédar Senghor, assim como em sua leitura de pensadores como Pierre Teilhard de Chardin, Oswald Spengler e intelectuais católicos de esquerda associados com a revista parisiense *Esprit*. Giorgio Agamben, no seu trabalho sobre o tempo, em *Infancy and History* (1993, p. 69), descreve *kairós* como "uma tensão paradoxal entre um já e um ainda não que define a concepção paulina de salvação. O acontecimento messiânico já ocorreu, a salvação já foi atingida, segundo os crentes, mas, no entanto, sua verdadeira realização implica um tempo adicional". Esse tempo adicional representa o espaço intempestivo entre a presença da Liberdade e o tempo requerido para que essa liberdade seja totalmente concretizada. É desse modo, como veremos em *Les chiens*, que a prenhez se torna a arquimetáfora para a expressão kairológica da temporalidade, oferecendo uma compreensão do tempo que acomoda uma ambiguidade intempestiva entre o presente e o futuro.

Embora saibamos que Césaire teve pouco ou nenhum investimento pessoal na fé cristã, em *Modernism and Negritude*, James A. Arnold (1981, p. 31) discute alusões e imagens cristãs encontradas ao longo de toda a versão de 1939 do *Cahier d'un retour au pays natal* que foram "eliminadas antes das duas edições de 1947". Césaire admirava, segundo Arnold, "a estética mística de Meister Eckhart" e esteve mergulhado, por um tempo, na poesia devotamente católica de Charles Péguy e Paul Claudel. Ainda mais importante, o grande amigo de Césaire, Léopold Sédar Senghor, com quem formulou a négritude, era um católico praticante com formação em seminário (VAILLANT, 1990, p. 79). Na década de 1930, Senghor frequentou círculos intelectuais católicos como os de *Esprit* e tinha dentre suas maiores influências o teólogo jesuíta Pierre Teilhard de Chardin (*Ibidem*, p. 261-296). Além dessas conexões biográficas com os discursos cristãos, Césaire tinha formação em línguas clássicas, o que lhe conferia um acesso único a obras da Antiguidade grega e latina, inclusive à literatura bíblica (ARNOLD, 1981, p. 8.).

Mas *kairós* não era apenas uma palavra em uma língua morta; era um conceito central das discussões sobre a emancipação da crise material e metafísica da Europa da década de 1930. Popularizado primeiro para usos políticos pelo teólogo socialista alemão Paul Tillich, *kairós* foi usado como um meio para explorar a relação entre tempos messiânicos e imaginários da transformação social. Tillich enfatiza a oposição do conceito a *cronos* ou tempo mensurável, descrevendo *kairós* como uma estrutura caracterizada por graus adicionais de liberdade ou possibilidade, uma ocasião em que a causalidade normal encontra-se suspensa,

famosas Cartas aos Coríntios. *Kairós* é o tempo chegando ao ápice, um tempo de decisão e uma hora marcada para a mudança; algumas vezes é traduzido, no caso do Novo Testamento, como "oportunidade", "ocasião" e o "tempo certo". Em Gálatas 6:9, *kairós* é um "devido tempo" [*καιρόν*] no qual "deveremos colher, se não desfalecermos" (*The New Greek-English Interlinear New Testament*, p. 666). Tessalonicenses 2:17 discute *kairós* como um período que é "pela temporada de uma hora", [*πρός καιρόν ὥρας*], uma expressão que significa "por pouco tempo" (p. 712).

criando uma abertura para a transformação social.¹⁵ O tempo kairológico é definido como uma ruptura repentina e imprevisível com o antigo e como um momento temporário e decisivo entre dois períodos de tempo cronológico (TILLICH, 1936, p. 369). Enquanto o tempo linear, cronológico, preenche os dias, meses e anos de modo homogêneo, o tempo kairológico é estruturado como períodos do tempo, movimento de objetos celestes ou a chegada das estações, que não podem ser programados ou previstos (AGAMBEN, 1993, p. 68). Essa ocasião ou "tempo certo" para a mudança depende da compreensão de que, ao contrário do tempo linear, as condições do presente são enformadas não somente pelo passado, mas também pelo futuro.

No meio do segundo ato, os Recitadores masculinos e femininos — com quem o Rebelde dialoga mais diretamente ao longo de toda a obra — discutem um acontecimento que transformará seu estado presente. A Recitadora começa a "adiantar o ponteiro por metade do mostrador" [*avance l'aiguille d'un demi-cadran*] de um relógio antes de dizer: "estamos no momento em que" [*nous sommes au moment où*] (795; 11). O Recitador e a Recitadora retomam seus monólogos alternados, estruturados pela anáfora "estamos no momento em que", enquanto sua linguagem se torna mais violenta e menos referencial, culminando com a Recitadora descrevendo a si mesma como uma "attente", uma espera, ou expectativa:

A Recitadora (*solene*): sou espera toda espera. Ando sobre os ovos dos instantes preciosos Ó os caminhos frágeis e teimosos e certos de meu reino que existe e ainda não existe
O tempo está bom monstruosamente bom
Rebentem semanas, escrúpulos dos mundos agonizantes; rebentem meninas grávidas; espumem contra minha espera escabrosa. (796).

[*La Récitante (solennelle)*]: je suis attente toute attente. je marche sur les œufs des instants précieux Ó les chemins fragiles et têtus et certains de mon royaume qui est et qui n'est pas encore
Il fait beau monstrueusement beau
Déferlez semaines, scrupules des mondes mourants; déferlez filles grosses; écumez contre mon attente scabreuse]. (796).

Os caminhos do reino são "frágeis" bem como "certos", assim como o reino "existe e ainda não existe". Enquanto o reino de Cristo como *agora e ainda não* é um tema importante no discurso messiânico cristão, aqui o reino pode ser entendido como o reino histórico do Haiti governado pelo Rei Christophe de 1811 a 1820 e representado como *O reino deste mundo* no romance de 1949 do escritor cubano Alejo Carpentier. No caso do Caribe colonial, a imagem do reino ressoa com projetos anticoloniais e nacionais que foram conceitualizados não simplesmente como tomadas de território, mas como transformações políticas que harmonizaram o povo com a terra. Essas transformações eram esperadas pelas populações

¹⁵ Tillich argumentou que tanto o discurso religioso quanto o revolucionário compartilhavam um cerne escatológico, na medida em que defendiam o fim do mundo e de suas relações coercitivas como existiam no momento, aspirando a uma utopia social. Em "Systematic Theology", Tillich (1936, p. 369) escreve: "Acima de tudo, *kairós* deveria expressar o sentimento de muitas pessoas [...] de que aparecera um momento da história que estava prenhe de uma nova compreensão do significado da história e da vida". Para ele, a "futura comunidade ideal" era questão tanto da profecia religiosa quanto da filosofia da história.

escravizadas ou oprimidas e temidas pelas autoridades coloniais. A frágil dinâmica da plantation entre a pequena classe dos plantadores e a grande população escrava só se tornou viável por meio de uma violência constante e gratuita. A revolta dos escravos, precipitando o fim da sociedade dos plantadores, portanto, era entendida como uma possibilidade iminente, o futuro possível contra o qual as forças da repressão organizaram toda a vida na plantation. Para os escravos, esse futuro possível alimentava o seu presente, estruturando a vida e a morte na colônia como um período que será transcendido, dadas as circunstâncias certas ou uma ocasião especial, tornando por sua vez esse futuro quase presente apesar das condições de subjugação.¹⁶ Ao longo de toda *Les chiens*, momentos de espera são representados como uma concepção levando à gravidez, ressaltando o significado dos diálogos alternados dos Recitadores masculino e feminino. Apesar da opressão do Arquiteto de Olhos Azuis e do Grande Promotor, o Rebelde acredita que "estranhas núpcias começaram" [*étranges noces ont commencé*] (794; 10). A descrição da Recitadora feminina da espera como gravidez invoca uma análise kairológica do tempo, indicando um momento de contingência como a espera do "tempo certo" do nascimento. A imagem da gravidez sugere que o momento da chegada é iminente, já começou, mas ainda não foi plenamente realizado.

Enquanto a gravidez serve como sua figuração humana, *kairós* – quando conceitualizado em termos não humanos – é instanciado de melhor modo como períodos de tempo tempestuoso, cujos sinais são evidentes, enquanto seu exato tempo de chegada é sempre imprevisível. Na passagem acima, o fenômeno de tempo, descrito como "*monstreusement beau*" [monstruosamente belo], é esclarecido depois em termos violentos como "*l'odeur de la terre défoncée des machetes de la pluie fume*" [o odor da terra arrombada pelos facões da chuva fumega] (796-7; 14). Esse momento kairológico de espera, apresentado como uma ocasião de tempo bom, é rapidamente seguido por uma imagem da "noite e a miséria camaradas, a miséria e a aceitação animal" [*la nuit et la misère camarades, la misère et l'acceptation animale*] dos escravos no "grande oceano de horror e desolação [...]. No fim" [*le grand océan d'horreur et de désolation... À la fin*] (797; 14). O período kairológico de tempo bom, mas violento, um período de possibilidade, dá lugar a uma imagem escatológica de destruição e desesperança. Nesse momento, o Rebelde cobre seus olhos e as instruções do palco indicam que o tempo da peça está agora "longe, muito longe em uma distância histórica" (15). Enquanto um coro de possuídos clama "*mort aux Blancs*" [morte aos brancos], os Recitadores explicam que estão "*cernés d'yeux de cauchemars*" [cercados por olhos de pesadelo], gritando: "eis as cataratas" [*voici les cataracts*], sugerindo sua incapacidade de ver o futuro (798; 16). Esse movimento quebra a estrutura kairológica do "tempo esplêndido", do tempo de oportunidade e de julgamento, movendo a estrutura temporal da peça de volta para uma orientação cronológica, linear. Porque a ocasião kairológica de esperança foi experienciada pelos personagens da peça, o Rebelde é colocado

¹⁶ Ver *Black Jacobins* de C. L. R. James (1989, especialmente p. 17-26) e *The Kingdom of this World* de Alejo Carpentier (1989) para descrições da esperança e do medo desse futuro possível em relação à sociedade haitiana da plantation.

por eles na posição de uma figura messiânica ("le roi") a quem os cidadãos apostólicos do mundo ficcional se referem como o precursor de um novo *kairós* no "horizon enfantin" [horizonte infantil] (801; 19).

Para esses cidadãos, é sempre "uma temporada de chuvas" e de mulheres "que entram em colapso, grávidas por terem tido esperança" (30). É por essa razão que, imediatamente após a mudança temporal no final do primeiro ato, o Rebelde é forçado pelo coro a dormir. Através do sono, eles o preparam para se levantar "*comme il convient*" [como convém] (811; 30). Sua chegada, entretanto, é tanto agora, como ainda não é. Césaire escreve:

*Monde, prends garde, il y a un beau pays qu'ils ont gâté de larves dévergondé hors saison [...]
pas encore pas encore
je ne reviendrai que grave
l'amour luira dans nos yeux de grange incendiée comme un oiseau ivre un peloton d'exécution pas encore pas encore [...].* (811).

[Mundo, cuidado, há um belo país que eles estragaram com larvas impudicas de fora da estação...
ainda não ainda não
Só voltarei sério
o amor brilhará em nossos olhos de celeiro incendiado como um pássaro ébrio
pelotão de execução ainda não ainda não...]. (30-31).

Tendo se levantado de modo adequado, o Rebelde invoca um país estragado por "*de larves dévergondé hors saison*" [larvas impudicas de fora da estação], figurando o problema da intemperividade em termos de nascimentos diminutos e de desenvolvimento periódico de insetos metamorfoseando-se fora da estação (811; 31). Como um campo pronto para ser replantado, o Rebelde pede ao "*cri armé*" [grito armado] do seu povo "*laboure-moi*" [lavre-me] (811; 31). É nesse momento que os Tentadores anunciam a chegada da "*heure rouge*" [hora vermelha]:

Primeira Voz Tentadora: Sou a hora vermelha, a hora desprendida vermelha.
Segunda Voz Tentadora: Sou a hora das nostalgias, a hora dos milagres.
Rebelde: Oh, a doçura de minhas mãos a construir e jamais mãos criadoras terão a tal ponto acariciado a aventura na coisa a criar e eu me obstino a jogar no focinho espesso do presente a palavra "um dia". (31).

*Première Voix Tentatrice: Je suis l'heure rouge, l'heure rouge dénouée rouge
Deuxième Voix Tentatrice: Je suis l'heure des nostalgies, l'heure des miracles
Le Rebelle: Ô douceur de mes mains à bâtir et jamais mais créantes n'auront pas à ce point caressé l'aventure dans la chose à créer
et je m'obstine à jeter au mufle épais du présent le mot "un jour".* (811).

Aqui, a hora vermelha das nostalgias, combinada com a hora dos milagres, forma uma visão profética do passado. A nostalgia por uma anterior abertura de possibilidade está intimamente ligada ao milagre, um acontecimento que não pode ser programado ou vir a existir por causalidade normal. As mãos do Rebelde contêm uma Aventura de proporções sem precedentes, pois seus atos criadores precipitam o horizonte de liberdade pelo qual ele luta. Na fala: "Eu me obstino a jogar no focinho espesso do presente a palavra 'um dia'", Césaire captura o "agora e ainda não" do tempo kairológico, demonstrando como momentos de

rebelião atraem rapidamente e de modo imprevisível a emancipação futura para o presente através da violência.

No meio da conversa do Rebelde com a Amante, o leitor descobre que a luta, representada pela vacilação de cronos e *kairós*, gera um povo soberano. Ele continua: “esse povo... precisava de algo além de um começo/algo como um nascimento” [*ce peuple... qu’il lui fallait autre chose qu’un commencement / quelque chose comme une naissance*] (815; 36). O Rebelde explica que essa gente precisa da violência de um nascimento, a força e a ruptura de uma nova nação emergente. Enquanto ele lamenta a fragilidade desse mundo, a Mãe entra em cena e empurra a Amante para o lado. Cumprimentando-a, o Rebelde diz:

Femme du couchant, femme sans rencontre, qu’avons-nous à nous dire? À l’heure rouge des requins à l’heure rouge des nostalgies, à l’heure rouge des miracles, j’ai rencontré la Liberté Et la mort n’était pas hargneuse mais douce [...] nous étions là et une virginité saignait cette nuit-là. (816-17).

[Mulher do pôr-do-sol, mulher sem encontros, o que temos a nos dizer? Na hora vermelha dos tubarões, na hora vermelha das nostalgias, na hora vermelha dos milagres, encontrei a *Liberdade* E a morte não era azeda, mas doce... estávamos lá e uma virgindade sangrava naquela noite]. (37).

Na hora vermelha, o tempo é tanto presente quanto futuro — tanto perigoso quanto miraculoso — e a liberdade está ligada a um nascimento violento. A Liberdade é ao mesmo tempo uma “mulher desengonçada de pernas pegajosas do sangue novo” [*grande bringue les jambes poisseuses du sang neuf*] e um lugar “povoado de cavalos e folhagens” [*peuplée de chevaux et de feuillages*] cujo nascimento é arriscado e demorado (817; 37). Somos convidados a ler a conexão entre essa imagem da concepção e do nascimento e o problema de uma filosofia política do tempo em ação no texto. Enquanto esse momento expõe o Rebelde a altos riscos, a hora vermelha proporciona uma ruptura no fluxo do tempo crônico definido como progresso pelo colonizador. O *kairós* aberto pela hora vermelha dá ao Rebelde uma oportunidade única para agir ao invés de permanecer sujeito à história colonial. A violência das tempestades e dos movimentos celestes, quando lida ao lado de alusões diretas ao tempo kairológico, expressa um vínculo entre violência política e possibilidades anticoloniais poeticamente estruturadas. A centralidade da hora vermelha para a compreensão de *Les chiens* ilumina o modo como o teatro de Césaire, em geral, pode ser analisado através do vínculo explícito entre a violência e a estrutura da poesia.

A justaposição dos modelos dionisíaco e kairológico, como fonte material para uma filosofia política do tempo, pode ser observada na contingência do tempo, das estações e da hora, cuja estrutura poética, como vimos, é crucial para a ruminação de Césaire sobre a questão da violência política. Muitos críticos interpretam a figura do líder anticolonial imperfeito encontrada em *Les chiens*, *La Tragedie du roi Christophe* ou *Une Saison au Congo* como a encarnação do desencantamento pessoal de Césaire como político.¹⁷ Carrie Noland (2015, p. 70-71) afirma: “o Rebelde é, ao mesmo tempo, um herói trágico, um semideus

¹⁷ Além de Noland (2015), exemplos de críticas sobre o teatro césariano que subordinam a questão da violência a um dilema pessoal de Césaire como político incluem Mbom (1979) e Réjouis (2004).

mítico, uma figura histórica e um sujeito vulnerável [...] para servir como o reservatório por meio do qual Césaire pudesse projetar seus próprios dilemas, questionamentos, reviravoltas e transformações”. Embora Césaire comentasse com frequência sobre a natureza biográfica de seu trabalho, seus heróis trágicos parecem contradizê-lo, já que cada líder encarna diretamente conceitos políticos abstratos, debates inteiros e tendências teóricas.¹⁸ Como escreve Raymond Williams (1966, p. 88) em *Modern Tragedy*:

A tragédia grega estava enraizada na história e não apenas na história humana. Seu impulso veio, não da personalidade de um indivíduo, mas da herança e das relações de um homem dentro de um mundo que, em última análise, transcendeu-o. O que aprendemos não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo.

Assim também, os heróis de Césaire conectam radicalmente sua própria violência política com processos naturais em todos os níveis, incluindo a poesia e a revolta social como fenômenos naturais da relação humana e não humana. O Rebelde não é trágico porque sacrifica sua individualidade para ser transcendido pelo mundo, mas porque a transformação do seu mundo – o mundo colonizado – pressupõe uma crise particular. A influência da temporalidade intempestiva na tragédia anticolonial de Césaire remodelaria o herói não como um grande indivíduo martirizado pelo bem do seu povo, mas como a instanciação de uma condição histórica de dominação que deve ser levada a uma crise para ser resolvida. Essa condição histórica de nosso herói, e não a sua singularidade, é descrita pelo Recitador na abertura do segundo ato:

E agora, eis o navegante negro da tempestade negra, a sentinela do tempo negro e do acaso chuvoso, ele conhece apenas a tempestade murada na paixão negra da viagem negra, um velho teimoso, frágil interrogação negra do destino no ciclo perdido das correntes sumárias. (806)

[*Et maintenant le voici le nautonnier noir de l'orage noir, le guetteur du temps noir et du hasard pluvieux, il ne sait plus que l'orage muré dans la passion noire du voyage noir, un vieillard têtu, fragile noire interrogation du destin dans le cycle perdu des courants sommaires*]. (806).

Ao invés de algo limitado às dimensões de um debate entre humanistas burgueses, vemos a violência política da obra de Césaire como uma “interrogação negra do destino no ciclo perdido das correntes sumárias” — um elemento definitivo, transformador e, com frequência, apagado da história negra no Mundo Atlântico. No trabalho de Césaire, essa violência também é uma força poética, manifestando-se no crescimento de uma erva fresca,

¹⁸ As muitas versões, revisões e esboços descobertos dos dramas de Césaire revelam a consistência com a qual mesmo obras teatrais que parecem não referenciais com relação a acontecimentos históricos foram mostradas, através de análise genética, como originalmente concebidas nas e através das dimensões específicas da rebelião negra. Mais significativa, uma recente análise de Alex Gil (2011) mostrou como *Et les chiens se taisaient* foi escrita como uma peça histórico-lírica encenando o aprisionamento e o assassinato de Toussaint Louverture. *Une Tempête*, certamente a peça menos historicamente referencial, foi primeiro conceitualizada como um ensaio histórico sobre as teorias e práticas políticas de Malcom X e Martin Luther King, contexto ainda evidente na versão final. Em *Roi Christophe*, o debate de 1955 sobre poesia nacional é retomado como subtexto.

assim como no nascimento de uma nação "*aux forceps de l'orage*" [por meio de fórceps da tempestade], como ele escreve em "*Le verbe marronner*" (2013, p. 762; 1983, p. 370). Conceber a violência como poética convida-nos a reimaginar a transformação social não como uma mudança direta e total, associada ao modelo linear do movimento histórico, mas como indireta, fragmentada, imprevisível e não espetacular. A revolução para Césaire é como a primavera: constituída pela emergência, mesmo quando essa emergência é diminuta ou imperceptível. Subvertendo o significado e os efeitos esperados de acontecimentos políticos, o teatro césariano observa como a natureza da transformação social (na verdade, toda transformação) requer um imaginário temporal e histórico robusto encontrado no conceito de *poiesis*. Enquanto o Rebelde admite que é difícil deslindar todos os aspectos filosóficos da violência política, *Les chiens* não trata a perspectiva de Césaire sobre a violência como um político da França ou da Martinica, mas antes encarna outra concepção de violência como transformação vinculada a ciclos de renovação junto com a terra e a radical contingência de um "tempo certo". Ao ambientar *Les chiens* em um espaço de disjunção temporal, onde a revolta é passada, presente e futura, Césaire mostra que é imperativo pensar a descolonização junto com a poética para revelar sua estrutura compartilhada em *poiesis*. O poeta de Césaire, como lemos em "*Poesie et connaissance*", é a fonte que sempre se renova e jorra de uma poesia transformadora que deve ser simbolizada e expressada. Borrando a fronteira entre pensamento e ato, o poeta-herói do teatro césariano abre a relação entre a poética e os atos de ruptura social, de modo que possamos ver por que para Césaire (1996, p. 121) "a revolução será social e poética ou não será". Essa concepção de revolução como *poiesis* encontra-se capturada na questão do Rebelde: "e você não vê nada na erva fresca?" (51).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Verso, 1993.
- ARNOLD, A. James. *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Harvard Univ. Press, 1981.
- CARPENTIER, Alejo. *The Kingdom of this World*. Translated by Harriet de Onís, Farrar, Straus & Giroux, 1989.
- CÉSAIRE, Aimé. *Calling the Magician: A Few Words for a Caribbean Civilization*. Translated by Krzysztof Fijałkowski and Michael Richardson. In. *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*. Verso, 1996.
- CÉSAIRE, Aimé. Culture and Colonization. *Présence Africaine*, n. 8-10, p. 193-207, Juin-Novembre 1956.
- CÉSAIRE, Aimé. Hommages à Frantz Fanon. *Présence Africaine*, Nouvelle série, n. 40, p. 118-141, 1.^{er} trim. 1962.
- CÉSAIRE, Aimé. Letter to Maurice Thorez. Translated by Chike Jeffers. *Social Text*, v. 28, n. 2, p. 145-152, Summer 2010.

- CÉSAIRE, Aimé. *Lyric and Dramatic Poetry, 1946-82*. Translated by Clayton Eshleman and Annette Smith. Univ. Press of Virginia, 1990.
- CÉSAIRE, Aimé. *Poésie, théâtre, essais et discours: Édition critique*. Edited by A. James Arnold. CNRS; Présence africaine, 2013.
- CÉSAIRE, Aimé. *The Collected Poetry*. Translated by Clayton Eshleman and Annette Smith. Univ. of California Press, 1983.
- CÉSAIRE, Suzanne. *The Great Camouflage: Writings of Dissent (1941-1945)*. Edited by Daniel Maximin, translated by Keith L. Walker. Wesleyan Univ. Press, 2012.
- COOPPAN, Vilashini. *Worlds Within: National Narratives and Global Connections in Postcolonial Writing*. Stanford Univ. Press, 2009.
- DEPESTRE, René. *Pour la révolution, pour la poésie*. Leméac, 1974.
- DIOP, Cheikh Anta. *Nation Nègres et Culture: De l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui*. Éditions Africaines, 1955.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Richard Philcox. Grove Press, 1967.
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. F. Maspero, 1961.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Points, 2005.
- FONKOUA, Romuald. *Aimé Césaire (1913-2008)*. Perrin, 2010.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Oxford Univ. Press, 1998.
- GIL, Alex. La représentation en profondeur de *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire: pour une édition génétique en ligne. *Afrique-Caraïbe*, spec. issue – "Genesis: Manuscrits-recherche-invention", n. 33, p. 67-76, 2011.
- JAMES, C. L. R. *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. Vintage Books, 1989.
- KAISARY, Philip. *The Haitian Revolution in the Literary Imagination: Radical Horizons, Conservative Constraints*. Univ. of Virginia Press, 2014.
- KHANNA, Ranjana. *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*. Duke Univ. Press, 2003.
- LEINER, Jacqueline. Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner. *Tropiques 1941-1945: Collection complete*. Jean-Michel Place, 1978.
- MAXIMIN, Daniel. *Aimé Césaire, frère volcan*. Seuil, 2013.
- MBOM, Clément. *Le théâtre d'Aimé Césaire ou La primauté de l'universalité humaine*. F. Nathan, 1979.
- MÉNIL, René. For a Critical Reading of *Tropiques*. Translated by Krzysztof Fijałkowski and Michael Richardson. In: *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, Verso, 1996.
- MOTEN, Fred. Blackness and Poetry. *A Monthly Journal of Poetics*, n. 55, special issue – "Evening Will Come", July 2015. Available: www.thevolta.org/ewc55-fmoten-p1.html. Accessed: 10 Sept. 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Translated by Judith Norman. Cambridge Univ. Press, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *On the Genealogy of Morality*. Translated by Carol Diethe. Cambridge Univ. Press, 2007.

- NOLAND, Carrie. *Voices of Negritude in Modernist Print: Aesthetic Subjectivity, Diaspora, and the Lyric Regime*. Columbia Univ. Press, 2015.
- PRICE-MARS, Jean. *Ainsi parla l'oncle: Essai d'ethnographie*. Parapsychology Foundation Inc., 1928.
- RÉJOUIS, Rose-Myriam. *Veillées pour les mots: Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé*. Karthala, 2004.
- RICHARDSON, Michael. Introduction. In: *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*. Verso, 1996.
- RUHE, Ernstpeter. *Aimé Césaire et Janheinz Jahn: les débuts du théâtre césairien*. Köngishausen and Neumann, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. *Orphée Noir*. Préface. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malagache de langue françaises*, edited by Léopold Sédar Senghor. Presses Universitaires de France, 2005.
- SCOTT, David. *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Duke Univ. Press, 2004.
- SÉDAR SENGHOR, Léopold. *Ce que je crois: négritude, francité et civilisation de l'universel*. Grasset, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Arden Shakespeare, 2015.
- The New Greek-English Interlinear New Testament*. United Bible Societies, 4th ed. Edited by J. D. Douglas, translated by Robert K. Brown and Philip W. Comfort. Tyndale House, 1990.
- TILLICH, Paul. *The Interpretation of History, Part One*. Translated by N. A. Rasetzki. Charles Scribner's Sons, 1936.
- VAILLANT, Janet G. Black. *French and African: A Life of Léopold Sédar-Senghor*. Harvard Univ. Press, 1990.
- WILDER, Gary. *Freedom Time: Negritude, Decolonization, and the Future of the World*. Duke Univ. Press, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Chatto and Windus, 1966.