



DOSSIÊ

**A DRAMATURGIA DE AIMÉ CÉSAIRE:
DO DRAMA HISTÓRICO AO TRÁGICO
MODERNO**

*AIMÉ CÉSAIRE'S DRAMATURGY: FROM
HISTORICAL DRAMA TO MODERN
TRAGEDY*

Geraldo R. Pontes Jr

Doutor em Letras pela PUC-Rio, Professor Associado do Instituto de Letras da UERJ, pesquisador de literatura comparada.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

E-mail: geraldo.pontes@uol.com.br

RESUMO

Os matizes da obra dramática do martinicano Aimé Césaire, entre o engajamento contra a dominação colonial e o racismo, assim como o exercício da liderança política em seu país, desdobram-se nas idas e vindas do tratamento textual e concepção de suas peças, do drama histórico ao uso da escrita paródica, passando pela forma de oratório trágico.

Palavras-chave: dramaturgia caribenha; Aimé Césaire; teatro pós-colonial.

ABSTRACT

Between his commitment to fight colonial mentality and racism, as well as the political role he played in his country, Aimé Césaire translated experiences and convictions in his works as a playwright that hesitated among genders, nuances, from parodic style to historical drama and the tragic form of an oratory.

Keywords: caribbean dramaturgy; Aimé Césaire, postcolonial theater.

Autor de poesia, ensaio e dramaturgia, o martinicano Aimé Césaire (1913-2008) atuou por quase meio século na política desde seu reconhecimento pela militância intelectual, no pós-guerra, contra a dominação colonial. De sua obra, ecoaria toda a reação ao racismo e à hierarquia de valores culturais em prol de emancipação dos povos negros, acentuando a relação intrínseca entre racismo e mentalidade colonial. Já nas publicações de revistas que criou juntamente com Senghor e Damas, como **L'Étudiant noir**¹, e **Tropiques**, pautou o assimilacionismo e a exploração decorrente da inferioridade imposta aos colonizados. Se o discurso se erguia paralelamente à atuação do Partido Comunista, em que atuou por pouco tempo, como organização das parcelas de oprimidos e explorados pelo capital, a discussão política dos estudantes negros contra a assimilação colonial desdobrava-se em resgate da identidade sequestrada pela colonização, através de valores calcados nas culturas atávicas dos povos de origem africana. Sua lealdade à concepção do termo Negritude o fez romper com aquele partido e criar o Partido Progressista Martinicano.

Do pertencimento à raça negra à cunhagem de uma noção de unidade da raça, contrária ao retrato fragmentado dos povos repartidos pela exploração colonial, o termo Negritude apelava aos valores da civilização para a conscientização dos povos de todo o mundo. A tomada da palavra por artistas negros, na conformação de um estilo artístico e literário, desencadeou-se de diversas formas e até mesmo na confluência com o espírito utópico das vanguardas.

A afirmação da origem africana de todos os negros, o processo de emancipação histórica do Haiti e a politização crescente dos africanos para lutarem por suas independências irão confluir nas realizações literárias e teatrais

¹ Publicada em Paris, seu único número saiu em 1935.

de Césaire em que tomam acentuada conotação: desde a ideia de um percurso de redescoberta à concepção de um campo privilegiado para se discutir questões sociais e políticas ainda intocadas. Ora sublinhava a particularidade do legado do povo africano e do papel do artista africano, ora o entendia como parte fundamental do mundo moderno. E da relação sempre espiritual da arte com a realidade, entre os africanos, que somente os Modernos viriam a conhecer no Ocidente, depois séculos de exploração colonial:

De fato, na arte africana o que conta não é a arte, mas antes de tudo o artista, portanto o homem. Na África, a arte nunca foi uma competência técnica, pois nunca foi cópia do real, do objeto ou do que se convencionou chamar o real. Isto vale para o melhor da arte europeia moderna, mas sempre valeu para a arte africana. No caso africano, o homem deve recompor a natureza segundo um ritmo profundamente sentido e vivido, impondo-lhe valor e significação, animar o objeto, torná-lo vivo e fazer dele símbolo e metalinguagem² (CESAIRE, 1956).

Voltando à mediação da negritude com sua militância política e estética, curiosamente, Césaire relativizaria algo aparentemente inquebrantável, ao mostrar-se hesitante quando declara, em um evento, nos EUA, em 1971: “devo-lhes dizer de cara que nenhuma palavra me irrita mais que a palavra negritude”³ (CHEVALIER; HASSE, 2007). Ao mesmo tempo temia a divisão que a palavra carregava, em algumas interpretações, quando se apagava da memória a “situação dos negros e do mundo negro no momento em que essa noção nasceu, quase espontaneamente, ao responder a uma necessidade”⁴ (CESAIRE, 1973), fazendo esquecer que o termo abriu caminhos para os jovens que naquele momento se dispersavam. E o autor arrematava: “Se a África reconheceu a negritude, é que precisamente na intensidade da abominação da noite, seus poetas foram, apesar de seus limites, portadores de clareza. [...] se a negritude é um enraizamento particular, também é ultrapassagem e ramificação no universal.”⁵ (CESAIRE, 1973).

Feito este introito, gostaria de acentuar que um grande marco na contestação colonial no Caribe se deu com a revolução haitiana. A temática revolucionária, tomada de empréstimo da história, embasa o conceito de emancipação coletiva e do sujeito. Para Raymond Williams, essa temática encerra questões inerentes ao liberalismo enquanto a tragédia seria feudal. Aspectos da violência trágica são pertinentes às revoluções que deram o marco da Era Contemporânea. Essa era foi o berço da modernidade que, engendrada já no Romantismo, segundo Hugo Friedrich, (1991) por sua dissonância e negati-

2 *En effet, dans l'art africain, ce qui compte, ce n'est pas l'art, c'est d'abord l'artiste, donc l'homme. En Afrique, l'art n'a jamais été savoir-faire technique, car il n'a jamais été copie du réel, copie de l'objet ou copie de ce qu'il est convenu d'appeler le réel. Cela est vrai pour le meilleur de l'art européen moderne, mais cela a toujours été vrai pour l'art africain. Dans le cas africain, il s'agit pour l'homme de recomposer la nature selon un rythme profondément senti et vécu, pour lui imposer une valeur et une signification, pour animer l'objet, le vivifier et en faire symbole et métalangage.* (CESAIRE, 1956, p. 108).

3 “[...] je dois vous dire tout de suite qu'aucun mot ne m'irrite davantage que le mot *négritude*”. (CHEVALIER, HASSE, 2007)

4 “[...] la situation des nègres, la situation du monde nègre au moment où cette notion est née, comme spontanément, tellement elle répondait à un besoin”. (CESAIRE, 1973, p. 102-103)

5 “Si la *négritude* a bien mérité de l'Afrique, c'est que précisément dans l'étendue de l'abomination de la nuit ses poètes ont été, malgré leurs défauts, des porteurs de clarté [...] si la *négritude* est un enracinement particulier, la *négritude* est également dépassement et épanouissement dans l'universel”. (CESAIRE, 1973, p. 103)

vidade com relação ao senso comum e à hegemonia burguesa, fez retornar o trágico, na cena do “trágico moderno”, incorporando relações conflituosas entre o indivíduo e a revolução. A Revolução Haitiana se dá no período liberal e foi contemporânea do idealismo romântico, depois transformado em um subjetivismo que acentuava em certo aspecto a emancipação do indivíduo. O tema da emancipação, explorado pelos românticos, por artistas que iniciavam a transformar sua escrita em direção ao que depois viria a ser o processo da modernidade literária, está também ligado à utopia. Pensar na sua permanência em diferentes formas teatrais nos leva à busca de respostas na desordem posterior à Revolução Haitiana que Césaire transforma em matizes do trágico em duas formas teatrais distintas.

Christophe e Louverture, personagens dessa história revolucionária lida por Césaire, são determinados por seu tempo: querem lutar pela emancipação e estão condenados à traição e ao fracasso de seus ideais, por um lado, e à confusa percepção que têm de seus projetos diante das contradições que os move a levá-los a cabo. A Revolução Haitiana, de que são protagonistas, nasce de movimentos de revolta desde meados do século XVIII. Mas sua deflagração se dá como contestação ao Império napoleônico que mantém o país como colônia e os negros como escravos após a ocorrência da primeira abolição da escravatura na então Ilha de São Domingo, durante a Convenção (período da Primeira República Francesa), em 1793, com extensão confirmada por decreto a todas as colônias francesas em 1794. É revogada em 1801, quando Toussaint Louverture, nomeado general de divisão e vice-governador da ilha por ter libertado a parte haitiana de dominações espanholas e inglesas, desafia Napoleão, criando uma constituição com que se nomeou governador. O imperador francês reage com uma expedição armada ao Haiti para restaurar a ordem e restabelece a escravidão – com a participação de Alexandre Pétion⁶. Com vistas à emancipação da ilha, uma organização militar havia sido criada por Toussaint, ajudado por seus generais, Dessalines e Christophe. Quando são rendidos ao poderio militar francês, Toussaint é autorizado no entanto a voltar para o interior da ilha, para tomar conta de suas terras. Mas acaba sendo preso, com a ajuda de Dessalines, e enviado para a França para ser condenado. Lá, morre de frio e desnutrição na Fortaleza de Joux, proximidades da Suíça, profetizando a vitória dos negros.

Seu próprio traidor, Dessalines, leva a cabo a guerra de independência e se torna o primeiro governante da nação emancipada, agora denominada Haiti, topônimo de origem indígena. Mas no melhor espírito romântico — ou trágico? — Toussaint torna-se o mártir dessa Revolução. Dessalines acaba traído por Pétion, anteriormente associado aos franceses no restabelecimen-

⁶ Pétion viria a governar a parte sul do Haiti já independente após a morte do primeiro governante, Dessalines. Pétion é a personagem antagonista de Christophe, na *Tragédie du Roi Christophe*, segunda peça de Césaire.

to da escravidão, e por Christophe, que depois rompe com Pétion, ainda que esse quisesse fazê-lo chefe do estado haitiano. O contexto histórico se dá em grande proximidade do período romântico francês (1790 – 1806) e já durante os períodos alemão e inglês.

Diante desse quadro, lanço mão da compreensão de relações entre os sistemas trágicos em diferentes épocas de sua recepção, segundo Williams. Esses sistemas foram separados de suas sociedades reais. Conforme Williams, nossa visão aliena, dos antigos, a tragédia do social, quando alguns argumentos do trágico estavam intimamente ligados a grandes mudanças sociais e articulados ao mito, na cultura helênica. Uma vez que o trágico antigo passa a ser associado a uma falha na alma, isso também nos faz alienar a tragédia moderna de grandes crises sociais em nossa sociedade.

Também nos ensina o ensaísta inglês que a revolução traz a ideia de resposta à desordem social e em seu teatro está embutido um sentido trágico. Se o pensamento social apostou na capacidade de o homem modificar sua condição, pondo fim à ideologia da tragédia em que o sofrimento é reconhecido (como purificação e catarse), a tragédia como resposta à desordem viria a romper com a experiência histórica, cuja crise social não poderia se associar ao trágico. A desordem se torna apenas política, com a perda que se impõe pela questão exclusivamente política:

A ideia mais comum de revolução exclui uma parte enorme da nossa experiência social. [...] A ideia de tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a ideia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência social que é trágica. (WILLIAMS, 2002, p.91-92)

O sentido trágico da violência que está presente nas revoluções é atenuado para Williams ao se tornar história, dimensão épica do passado das nações quando se trata de revoluções bem sucedidas; ao marcar uma origem para o povo, torna-se condição necessária para a vida. Para as gerações pós-revolucionárias, configura-se como dimensão épica, pois no presente se transforma em uma representação negativa da violência. As instituições em crise representam a violência e a desordem enquanto a revolução apregoa uma nova ordem. Estabelece-se uma relação dinâmica entre tragédia e ordem:

A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da ex-

periência total dessa desordem, e por meio de sua ação específica, a ordem é recriada. O processo que envolve essa ação é, às vezes, extraordinariamente parecido com a ação real da revolução.

"[...] a ação trágica frequentemente interrompe a usual associação entre valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: [...] o despertar da consciência individual contradiz o papel social definido." (WILLIAMS, 2002, p. 94- 95)

Aí se torna importante a questão da revolução como mudança histórica na Era Contemporânea para Williams, pois em parte desencadeou a força em direção a uma revolução social total e, por outro lado, seguiu exemplos de quase nihilismo ao tomar a sociedade como máquina, em vez de processo humano.

Na Tragédia do Rei Christophe, segunda peça do autor sobre o Haiti, publicada em 1963, o país se divide em dois governos após a independência e a curta passagem de Dessalines pelo poder, no qual foi traído e assassinado por Alexandre Pétion e Henri Christophe, seus correligionários do movimento de independência. Esse é o ponto de partida da ação dramática, que se voltará para o reinado de Christophe na parte norte.

A história de Christophe, narrada no prólogo pelo apresentador, desde o seu passado de escravo cozinheiro, até chegar a integrante destacado do exército que lutou contra a dominação colonial, quando se torna general, ergue-o enfim como autoridade, uma vez estabelecida a independência que o leva a ser cogitado para governar o país, e após sua traição a Dessalines, antecedente à ação dramática. Comparado pelo apresentador com os reis franceses, por sua corte que deveria simbolizar sua autoridade, os dois quadros iniciais — a rinha de galos e a fala do apresentador — são antecipações da intriga que se mostram por efeitos épicos. Apesar de não se poder classificar a peça como teatro épico, há elementos pertinentes ao gênero que vão desde o apresentador, no prólogo, nos intermédios dos atos, com descrições irônicas da independência do Haiti, da figura do rei, etc. Complementa este papel épico, o personagem Hugonin, bufão que irrompe em meio às escorregadelas do Rei, desmascara situações para o público, em apartes, de maneira popular, através da canção, entre outros.

O prólogo indica tanto um estilo bufão e paródico quanto sério e trágico, alternância necessária ao desenvolvimento das linhas da grandeza haitiana concebida pelo rei cujas ideias, na construção dessa monarquia, são irrisórias, como o desejo de construir, no alto da cordilheira, uma cidadela (fortaleza real).

Uma paródia da corte francesa dá-se através dos nomes pomposos que recebem os novos cortesãos e do mestre de cerimônias branco que ensina

maneiras da mesma forma que Jourdan, o *Burguês Fidalgo*, de Molière, as recebe de seu professor de filosofia. O rei espera um novo nascimento para todos: “*C’est d’une nouvelle naissance, Messieurs, qu’il s’agit.*” (CÉSAIRE, 1963, p. 37). A sagração do rei é oficiada pelo arcebispo em latim, mas os cantos se transformam em hino a Xangô.

As cenas compõem-se de quadros que se sucedem na compreensão da reconstrução histórica entre a rixa de Christophe e Pétion pois, enquanto esse visava claramente aproximar-se das nações europeias, Christophe enxergava a manipulação que sofreria, se fosse investido da presidência do Haiti. Contestando a “*liberté facile*”, que significaria a entrega da nova nação às grandes potências, prontas a endividá-lo, torná-lo dependente e sem sua liberdade reconhecida, toma a iniciativa de tangenciar o confronto direto, ao nomear-se rei da parte norte da ilha, em um suposto reconhecimento da impossibilidade do confronto com o poder de *Port-au-Prince*.

O sentido do trágico dado à peça em seu título deve ser ponderado em função do papel de que é investido Christophe, seu antagonismo a Pétion, a ambiguidade de Hugonin. Césaire propõe um Christophe monarca do Haiti que encenará, com sua corte, a nova ordem e os novos rituais, a reeducação do camponês, para formar uma nação civilizada – mas agindo precariamente com um governo paralelo, apoiado apenas por seguidores incapazes de afrontar ao resto. Assiste-se a um jogo de representações sob a forma de uma farsa, em que Christophe está mais para o anti-herói em descompasso com seu tempo e contexto. Hugonin, o bobo da corte, tem o papel de reforçar o teatro dentro do teatro. Fantasiado de Baron-Samedi, o deus da morte haitiano, será o mesmo a anunciar a morte do Rei. O trágico não é o desfecho do anti-herói, mas o do sujeito coletivo da história que se tornou farsa. O herói assinalado, em descompasso com seu presente, tem seu destino reservado para a fatalidade dos tempos e a farsa é elevada à categoria trágica por sua relação com a história, como alegoria das impossibilidades daquele momento para o surgimento da jovem e pobre nação independente, a primeira a afrontar o império francês, que depois lhe veio cobrar lucros pelas perdas. A associação do texto com seu momento é feita por L.P. de Almeida à África do ditador Id Amin Dada.

A outra personagem chave da Revolução Haitiana está na primeira das quatro peças que compõem a obra teatral de Césaire, e que encerrou por mais de sessenta anos um segredo a respeito de sua criação. Conhecida apenas até então em uma segunda versão, ***Et les chiens se taisaient*** (**E os cães se calavam**) leva como subtítulo, “tragédia”, na edição de 1956, pela *Présence Africaine*. Através da pesquisa sobre a correspondência do autor com o sur-

7 Inicialmente bolsista (*fellow*) doutorando da *University of Virginia*, quando pesquisou o texto em pauta, exerce atualmente uma função de coordenação de ensino digital na *Columbia University*.

realista André Breton, durante a II Guerra, o pesquisador norte-americano Alex Gill⁷ chegou à primeira versão, que encontrou no acervo da biblioteca de Saint-Dié, França. Totalmente divergente da versão publicada após a II Guerra, essa, recém-descoberta, mais referencial, tem a forma de drama histórico sobre a Revolução Haitiana e a morte de seu mártir, Toussaint Louverture. Ainda assim, esse seu primeiro texto teatral não é tão aproximado, pela descrição, de **La Tragédie du Roi Christophe** e seu tom tragicômico. Antes, apresenta uma intriga cronológica em que se interpreta o percurso de Toussaint como o de um mártir.

As correspondências ajudam a situar esse texto “tapuscrito”⁸ como o texto primeiro da ideia da peça em questão. O documento, ainda não publicado, receberá um tratamento informatizado pelo pesquisador, conforme preconizado em seu projeto de pesquisa disposto em página internet⁹. Cabe primeiramente citar a referência do autor à diferença das peças:

As diferenças entre o “tapuscrito” de St. Dié e o texto de *Les Armes miraculeuses* (primeira edição) são várias, a ponto de se poder considerá-las como duas obras distintas. A mais surpreendente é sem dúvida a presença fundamental da história em uma e sua total ausência na outra. Se é quase impossível resumir a intriga do oratório trágico de *Les Armes*, pode-se esboçar as grandes linhas da intriga do “Ur-texte” sem dificuldade, já que o mesmo segue a ordem cronológica tradicional¹⁰.

Aqui, o autor se refere a *Ur-texte* (assim no texto, e não no decalque inglês, *ur-text*) não apenas como a edição que pretende fazer, mas em seu sentido figurado, de matriz de uma ideia, já que o termo que ele emprega em inglês é também usado como o exemplo prototípico, seminal de um gênero artístico. Com essa conotação e conforme a comparação das duas versões, percebe-se a mudança importante de rumo, verdadeira guinada na concepção de Césaire entre uma escrita e outra, que parece estar ligada, pela descrição do autor, a sua inserção no campo literário.

Naquele momento, o conjunto de literaturas francófonas (pós-coloniais), não muito expressivo, impossibilita o preconizador do movimento da negritude entre as colônias francesas a ser o seu chefe de escola. Porém, Césaire acaba de ser aclamado por Breton, o chefe da escola surrealista, como um grande poeta negro, em ensaio homônimo, de 1943, incluído como prefácio à edição de **Cahiers d'un retour au pays natal**, na edição de 1947.

Nas considerações que o dramaturgo tece em relação ao que escrevera, entre os outros manuscritos e tapuscritos que desejara que chegassem até

8 Trata-se de um termo para a versão datilografada, correlato a manuscrito para as versões manuais. Segundo Lillian Pestre de Almeida (2010), está em fase de preparação uma edição crítica e genética por James Arnold para a edição de **Planète Libre**.

9 Cf. ALMEIDA, L. P. de. Aimé Césaire, **une saison em Haiti**. Montréal: Mémoire d'Encrier, 2010.

10 Tradução minha para informação disposta em: <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/>. No texto original: *Les différences entre le tapuscrit de St. Dié et le texte des Armes miraculeuses sont nombreuses, à tel point que l'on peut les considérer comme deux œuvres distinctes. La différence la plus étonnante est sûrement la présence fondamentale de l'histoire dans l'un et son absence totale dans l'autre. S'il est quasiment impossible de résumer l'intrigue de l'oratorio tragique des Armes, on peut aisément esquisser les grandes lignes de l'intrigue de l'Ur-texte, qui suit indubitablement un ordre chronologique traditionnel.*

Breton, refere-se à versão primeira da peça em carta a André Breton, de abril de 1944, quando esse se encontra em Nova Iorque:

Tendo sido concebida durante o regime de Vichy, escrita contra Vichy, contra o pior racismo branco e o clericalismo, a pior aniquilação negra, esta obra não deixa de trazer de forma bem desagradável a marca dessas circunstâncias.

Mesmo assim:

1º) peça-lhe que considere o manuscrito que lhe enviei como um esboço, certamente avançado, mas não mais do que isso. E se você quiser saber por que motivo lhe enviei com tanta pressa, é porque considerava urgente tirá-lo desta colônia e fazê-lo chegar às suas mãos, por uma questão de segurança.

2º) este esboço deve ser completado e modificado. Corrigido no sentido de uma maior liberdade. Particularmente no que concerne a história, ou a “historicidade”, já razoavelmente reduzida, é preciso ainda eliminá-la consideravelmente. Você mesmo o verá através das “correções” que eu lhe envio através desse mesmo correspondente.¹¹

Um mês e meio depois, em nova carta, Césaire renega a peça: “[...] este drama que talvez nunca venha a ser publicado, de tanto me incomodar e escapar de mim. [...] é desde já irreconhecível”¹². A atitude revela, a meu ver, a busca do autor por inserção no campo literário passando por algo que fosse capaz de consagrá-lo mais como autor de uma obra universal que histórica — que não escaparia do universal, à medida que ligada à existência de um sistema erigido com as conquistas da expansão marítima no início da Era Moderna, mas que se encerraria numa visão de mundo traduzida pela oposição das ideias de submissão colonial à revolução. A aposta em prestígio pelo autor o faz mudar o tom histórico linear para a condição trágica de todo indivíduo. Atitude coerente com mudanças do pós-guerra e decepções pelas quais passou este futuro governante da Martinica pelo PC francês até que, no momento de sua nova versão com enfoque universal no indivíduo, se desligasse do mesmo — a publicação da peça e sua montagem são contemporâneas a seu discurso de desligamento do PC francês, cujas posturas nas colônias francesas na África Césaire contestou.

Afrontar a herança do aparato ideológico acerca das raças, que servira para escusar a missão civilizatória europeia nas colônias e instalar um poder de base hierárquica, militarmente armado, eis uma estratégia do termo de Negritude, que se sobrepujava ao engajamento como uma arma de palavras,

11 Trata-se de uma carta referida na página internet supracitada, com a data de 4 de abril de 1944, mas sem a devida referência de catalogação na Biblioteca francesa em que se encontra o acervo — Apud: <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/>. No texto original : *Né sous Vichy, écrit contre Vichy, au plus fort du racisme blanc et du cléricalisme, au plus fort de la démission nègre, cette œuvre nest pas sans porter assez désagréablement la marque de ces circonstances.*

En tout cas :

1º) je vous demande de considérer le manuscrit que vous avez reçu comme un canevas, avancé certes, mais canevas cependant. Que si vous me demandez pourquoi je vous l'ai si hâtivement envoyé, c'est que je considérais comme urgent de le faire sortir de la colonie et de le déposer en mains sûres.

2º) ce canevas doit être complété et modifié. Corrigé dans le sens d'une plus grande liberté. En particulier la part de l'histoire, ou de "l'historicité" déjà passablement réduite, doit être éliminée à peu près complètement. Vous en jugerez vous-même par les "corrections" que je vous fais tenir par le même courrier.

12 Correspondência a André Breton, de 26 de maio de 1944. Apud: <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/> No texto original: *"ce drame qui ne sera peut-être jamais publié, tant il me gêne — et méchappe. En tout cas, dès maintenant, méconnaissable"*

abrindo um debate ainda atual. Daí ao autor tender ao oratório trágico em *Et les chiens se taisaient*, desfazendo a concepção cênica e dramática tradicionalmente politizada, de referencial histórico. Passo evidente para atualizar Césaire com um momento emancipador, em busca de uma política pelo indivíduo.

Os motivos poderiam também ser outros, como a preferência de Césaire pela poética relativamente autônoma em relação a questões identitárias. Mesmo quando o drama histórico veio a ser retomado, em suas duas últimas peças. Entretanto, ao mesmo tempo que Césaire comunica a Breton seu desejo de não publicar o texto — e possivelmente jamais encená-lo —, o surrealista nunca recebeu sua correspondência, por intermédio de Yvan Goll, a quem Césaire teria tudo confiado. Goll havia traduzido para o inglês a primeira obra poética de Césaire, **Cahier d'un retour au pays natal** para a editora americana Brentano's.

Passemos então a um breve apanhado da organização da escrita histórica renegada. Na versão “tapuscrita”, a figura de Toussaint era a referência central da obra. Seguindo a síntese da intriga dramática exposta pelo autor na página internet citada, vemos que o texto se intitula drama, e não tragédia, seu contexto é o da Revolução Francesa, e se passa na ilha de São Domingos, no momento em que Toussaint a defende dos britânicos. O herói, tentado por dinheiro, declara que sua meta, como a da República, é a liberdade. Entre a consagração dos que nele veem a realeza e os escravos que temem represálias dos brancos, e que são reprimidos, engendra-se a revolução maior: depois de uma reunião entre chefes negros e deputados brancos, que oferecem a paz à multidão, inicia-se o massacre contra os brancos.

Entre cenas possivelmente prosaicas em que o povo aponta para a falta de alerta da parte dos brancos quanto ao real perigo, o país vai sendo tomado pouco a pouco e, na assembleia, os negros que a ocupam profetizam problemas para a recuperação após a independência. A mesma situação se desdobra no campo entre brancos que tentam fugir e escravos que cantam, no trabalho, para esquecer o cansaço. O coro e os recitantes exprimem sua ansiedade quanto ao nascimento da nova República do Haiti. Após a clamação de Toussaint, ao poder, chega o exército francês com um parlamentar que pretende negociar, enquanto Toussaint mantém sua intenção de defender o Haiti. Derrotado pelo exército francês, Toussaint recolhe-se à floresta, de onde passa a tramar sua vingança. Entre cenas alegóricas do sofrimento dos escravos, imagens fantasmagóricas que recriam torturas e prisões, Toussaint é rebatizado por homens do campo que lhe derramam terra sobre a cabeça e a nuca – o batismo de terra após o qual o herói se perde na noite. No ato seguinte, está preso na Fortaleza do Jura, onde as recitantes o saúdam e ele receberá visitas enviadas por Napoleão para tentar

convencê-lo do perdão contra total submissão. Por fim, a seu filho Isaac, que se mostra acovardado por reiterar ao pai o pedido dos franceses, Toussaint conta como foi que, por ele, se convenceu a lutar contra a escravidão. Isaac pede perdão ao pai por querer que aceite a oferta para escapar à condenação.

Nas cenas seguintes, sonhos e presságios de Toussaint quanto à continuação dos horrores do tráfico terminam como o aparecimento da Virgem, que ele repugna, dizendo-se filho da terra, em remissão a seu batismo. Com o fim dessa visão, em um solilóquio, ele proclama seu amor pela terra. A peça termina com a volta da cena ao Haiti, após a morte de Toussaint, a sucessão da liderança, com Dessalines no poder, e o prosseguimento da revolução. É o espírito em que Toussaint sobrevive, mais que em seu filho, que estava longe de seu ideal. Os recitantes retornam à imagem da terra como simulacro da morte. Nota-se que há nesta intriga a clara constituição de um drama histórico, entre metáforas espirituais e de identidade.

Quanto à versão publicada, de difícil síntese, sua forma de oratório acarreta o enxugamento das referências contextuais e das personagens da história dando lugar às figuras de coro, os recitantes, as loucas, a amante, o rebelde: todos são prisioneiros em um círculo infernal em que as imagens poéticas, recitadas, dão o tom trágico do encarceramento em vez de uma tensão dramática tradicional. Como nos descreve Lilian Pestre de Almeida (1978), encontram-se do lado de fora da cela, mas entrando em seu círculo, a mãe, um carcereiro, uma carcereira e ainda o mensageiro. Da primeira à segunda versão da peça, passa-se de Toussaint a um Rebelde como personagem protagonista. A seus monólogos, “respondem”, em contraponto, e como que para o público, os recitantes. O coro canta as dores e sofrimentos dos negros. Há ainda negros prisioneiros, bispos, cavaleiros, vozes tentadoras entre outros. Há um prólogo, como na tragédia, em que já se anuncia a morte do herói. Algumas cenas após, músicas fúnebres anunciam a chegada dos brancos — resquício de remissão à história do Caribe — e quatro bispos sentam-se em tronos, figuração do poder e da colonização. Em uma visão das personagens na prisão, cavaleiros negros evocam a fauna e a flora selvagens, enquanto o Rebelde se vê como o novo Jó. A configuração é então mítica.

Em seguida, um salto atemporal leva-nos à imaginação do Rebelde, de olhos fechados, contando o momento de uma revolução negra cheia de bufonaria – ideia reaproveitada certamente em Christophe e Hugonin, na **Tragedie du Roi Christophe**. Segue-se uma cena de fadiga do Coro, de aspecto bucólico e pastoril, em trevas que se terminam com a chegada da mãe do Rebelde em cena, momento em que os dois travam um diálogo dramático. Após lembranças escabrosas, o corpo da mãe cai, as vozes acusadoras evocam

um linchamento e o Rebelde se entrega à noite ao mesmo tempo que o Coro salmodia: “*ô roi debout*” – “Oh, rei erguido / de pé.” (CESAIRE, 1956, p. 95).

Sucedem-se estranhos cortejos imaginários, evocando a África, como o que se intitula “Idade Media Africana”, para evocar o passado glorioso da raça negra; esse passado acaba por trazer nova alusão figurada ao Haiti após um embate em que o Rebelde expulsa padres invasores da terra, entre enunciações cantadas ou poemas recitados que evocam a ilha/homem que sangra: trata-se do *locus* ficcional da versão anterior da peça. A imagem condensa a ilha e o homem, até a morte do Rebelde: Haiti e o filho da terra. A proposta sensorial de seu oratório, recitado em versos livres, ritmado por cantos e batuques, com representações de quadros trágicos em alusões bíblicas, dão ao texto uma dimensão que implica maior complexidade à montagem¹³.

A consagração do Haiti como um *locus* ficcional antilhano representativo de todo o drama colonial, obsessão do autor ao longo de suas obras, a respeito da qual escreveu desde seu **Cahier d’un retour au pays natal**, demonstra a dificuldade do indivíduo para com a complexidade histórica, propondo a re-discussão dessa memória em uma proposta estética distinta do pano de fundo ideológico das reviravoltas históricas como linguagem única. A busca dessa provocação sensorial requer a linguagem do trágico para suspender a linearidade do drama histórico nesse complexo gênero identificado pelo autor como um oratório trágico. Note-se também a presença expressiva do coro e das outras personagens em uma visão do coletivo imbricada com o indivíduo martirizado no calabouço, nas evocações, cantos, passagens bíblicas, atemporalidade do imaginário ocidental às voltas com vários componente dessa longa história.

Pelas declarações expressas na correspondência endereçada a André Breton, a concepção da obra era explicada no sentido de dialogar com e explicitar parâmetros aceitáveis para aquele momento — e outros que demandavam uma renovação, como as formas trágicas. O passo seguinte de Césaire viria a ser a opção de escrever um “drama” histórico, na peça **La tragédie du Roi Christophe**, no qual, apesar de a sucessão linear ter predominado, o uso de paródias e de aspectos sombrios da personalidade de Christophe ergue a farsa que recaiu sobre o destino dos heróis haitianos, no engodo de reinventar seu heroísmo perdido na escravidão. Ainda a paródia tomaria o lugar de uma tragicomédia seiscentista, em **Uma tempestade**, releitura de Shakespeare para os espectadores de teatro de hoje, com as devidas descentralizações que a antropologia moderna ajudou a se enxergar na diversidade / no outro. Por fim, uma homenagem a Lumumba, morto após a independência do Congo, em um drama histórico, encerra sua produção teatral.

Em meio a idas e vindas de um gênero a outro e na quebra da sua concepção poética clássica, o drama de 1956, que se intitula tragédia, no estilo aproximado do teatro francês romântico, que nega a lei das três unidades, a pureza de gênero, graças ao recurso histórico e cronológico, mas que não rompe com a estrutura trágica. Do ponto de vista identitário, seu teatro encarna a Negritude para além da africanidade, ora no martírio dos heróis negros da História, dramáticos, ora como condição humana, trágica. Todos os matizes pertinentes ao pensamento de Césaire em termos de ideologia e política se validam em seu teatro, inclusive sua hesitação quanto à integridade de sua Negritude, que passa ser a de todos, como já preconizava Rimbaud, através do Rebelde filho da terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Lilian P. de. Aimé Césaire. **Une saison em Haiti**. Québec: Mémoires d'Encrier, 2010.
- _____. **O Teatro Negro de Aimé Césaire**. Niterói: UFF/CEUFF, 1978.
- CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. In: VOLONTES, no 20, 1939, Paris, 1ª edição.
- _____. **Culture et colonisation**. PRÉSENCE AFRICAINE. N° Spécial. Le 1er Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs. VIII-IX-X, 1956.
- _____. **Discours sur l'art africain**. Etudes Littéraires, vol. 6, n° 1, 1973, p. 99-109.
- _____. **Et les chiens se taisaient**. Paris : Présence Africaine, 1956.
- _____. **La Tragédie du Roi Christophe**. Paris : Présence Africaine, 1963.
- CHEVALLIER, Aimé e HASSE, Laurent. **Aimé Césaire, un nègre fondamental**. Documentário produzido por Caméra One Télévision, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marisa Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir. Préface. In : SENGHOR, Léopold Sédar. (Org.) **Antologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française**. Paris : Quadrige / PUF, 1948.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

WEBSITES

- <http://www.elotroalex.com/essays/decouverte-de-l-ur-texte/#ftn11>
- http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=544&texte_recherche=Et%20les%20chiens%20se%20taisaient