

LA FAUTE À LA VIE: QUANDO A FRAGILIDADE BRANCA ENTRA EM CENA

LA FAUTE À LA VIE: WHEN WHITE FRAGILITY COMES INTO PLAY

Rodrigo Ielpo (UFRN)¹

Lia Kalile (UFRJ)²

Resumo: O presente artigo pretende analisar como a autora guadalupense Maryse Condé, em sua peça *La faute à la vie* (2009), dramatiza aquilo que Robin DiAngelo (2018) denomina de “fragilidade branca”. Para tal, primeiramente, trataremos do lugar que a obra dramaturgical de Condé ocupa em seu trabalho, indicando seu papel de destaque na contemporaneidade para as literaturas de língua francesa. Em seguida, traçaremos um breve panorama da peça mencionada afim de pensarmos sobre a maneira pela qual a construção da personagem Louise pode nos levar a refletir sobre aquilo que Cida Bento (2022) denomina de “o pacto da branquitude” e os mecanismos por ele engendrados no intuito de garantir a manutenção do racismo e, conseqüentemente, a perpetuação da supremacia branca nas sociedades ocidentais.

Palavras-chave: Maryse Condé; Teatro; Fragilidade branca; Racismo

Abstract: This article aims to analyze how Guadeloupean author Maryse Condé, in her play *La faute à la vie* (2009), dramatizes what Robin DiAngelo (2018) calls "white fragility". To do so, we will first address the place that Condé's dramaturgical production occupies in her work, indicating its prominent role in contemporary French-language literatures. Then, we will outline a brief overview of the mentioned play in order to reflect on how the construction of the character Louise can lead us to consider what Cida Bento (2022) terms "the pact of whiteness" and the mechanisms it engenders to ensure the maintenance of racism and, consequently, the perpetuation of white supremacy in Western societies.

Keywords: Maryse Condé; Theater; White fragility; Racism

Introdução: Maryse Condé e o escrever anticolonial

Nascida em Pointe-à-Pitre, Guadalupe, em fevereiro de 1937, Maryse Condé é a caçula de uma família burguesa com oito filhos. Aproveitando-se do contexto no qual cresceu, Condé pôde se tornar uma das autoras antilhanas mais respeitadas da atualidade: sua mãe, à frente de seu tempo, foi uma das primeiras professoras primárias negras de sua geração, em sua ilha natal; seu pai, comerciante, foi um dos fundadores de uma Caixa Cooperativa de Empréstimos da região, ocupando um lugar de destaque na sociedade guadalupense. Aos 16 anos, após terminar os estudos em Guadalupe, a jovem é enviada à França, onde ingressa no Lycée Fénelon, situado em Paris. Graças a seus estudos neste renomado colégio preparatório, Condé foi habilitada a cursar inglês na

¹ Professor Doutor de Língua Francesa e Literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e membro do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: rodrigo.ielpo@ufrn.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8306-6974>.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: lia.bruno.kalile@letras.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-4582-8995>.

Sorbonne Nouvelle³, universidade na qual prosseguiu os estudos até obter o título de doutora em Literatura Comparada. Durante estes anos de formação, a autora esteve em contato com uma juventude intelectual africana e antilhana, o que lhe permitiu ter acesso aos escritos de grandes expoentes do movimento negro da política e da literatura de sua época como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon-Gontran Damas, “principais intelectuais e fundadores do movimento” da Negritude (DURÃO, 2020).⁴

Em 1959, na França, a jovem se casa com Mamadou Condé, ator guineense de teatro. Com seu marido, muda-se para África, passando 10 anos nesse continente, tendo circulado por países como Guiné, Costa do Marfim, Gana e Senegal. Essa experiência africana terá grande importância em sua futura produção literária. No entanto, somente em 1976, com cerca de 40 anos de idade, inicia sua carreira como escritora ao publicar *Hérémakbonon*, como ressalta Françoise Pfaff, em *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé* (2016, p. 18). Condé, ao longo de sua trajetória profissional, transitou pelos mais diversos gêneros: romances, teatro, escritos para a juventude, ensaios etc. Além disso, ainda fez carreira como jornalista e professora universitária, meio no qual é amplamente respeitada, como atesta a passagem abaixo:

Maryse Condé recebeu o prêmio Nobel de literatura alternativo em 2018, o que contribuiu para consolidar uma reputação já adquirida tanto no mundo francófono quanto anglófono. Algumas de suas obras são traduzidas e ensinadas em numerosas universidades (...). Condé foi professora de literaturas francófonas em diversas instituições universitárias americanas (dentre elas Columbia University), durante os anos 1990, o que sem dúvida reforçou sua popularidade nas universidades anglo-saxãs (...) (MILLER & ONYEOZIRI-MILLER, 2022, p. 1).⁵

Segundo Merveilles Mouloungui em artigo para a revista *Alternatives Francophones*, Condé “conhece um sucesso inegável no vasto campo da literatura francófona e, desde 2007, da literatura-mundo⁶ em francês” (2022, p. 66)⁷. Contudo, apesar de seu renome, segundo Glória Onyeoziri-Miller e Robert Miller (2022), sua dramaturgia ainda é pouco conhecida, embora seja extremamente

³ Condé faz parte de um grupo de estudantes das ex-colônias francesas cujas famílias podiam enviar seus filhos para estudar na Europa. E ao cursar inglês na Sorbonne, a autora seguiu os passos de uma figura importante da intelectualidade negra, mas que acabou caindo em certo esquecimento. Paulette Nardal, martinicana, ao lado de sua irmã, Jeanne, foi responsável por reunir parte relevante da intelectualidade negra presente na Paris da década de 1930. Como lembra Gustavo de Andrade Durão, a reunião de diferentes intelectuais negros dos EUA e da América Latina só foi possível “graças à organização de uma jovem chamada Paulette Nardal, que desde julho de 1928 organizara em sua residência encontros literários entre afro-americanos, africanos e antilhanos (...)” (DURÃO, 2020).

⁴ Oriundos da América Latina (Césaire, da Martinica, e Damas, da Guiana) e do continente africano (Senghor, do Senegal), os três intelectuais se conheceram quando estudantes em Paris e “fundam em 1935 o jornal *L'Étudiant Noir*, que terá importante papel a desempenhar na difusão do movimento. O termo *Negritude*, contudo, só vai aparecer em 1939 no célebre poema de Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*” (BERND, 1988, p. 28).

⁵ “Maryse Condé a reçu le prix Nobel de littérature alternatif en 2018, ce qui a contribué à consolider une réputation déjà acquise tant dans le monde francophone qu'anglophone. Certaines de ses œuvres sont traduites et enseignées dans de nombreuses universités (...). Condé a elle-même été professeure de littératures francophones dans plusieurs institutions universitaires américaines (dont Columbia University), pendant les années 1990, ce qui a sans doute renforcé sa popularité dans les universités anglo-saxonnes (...)”. Todas as traduções presentes ao longo deste trabalho foram realizadas pelos autores do artigo.

⁶ O conceito de “literatura-mundo” ganha força em março de 2007 com a publicação de um manifesto no jornal *Le Monde* intitulado “Pour une ‘littérature-monde’ em français”, assinado por cerca de quarenta e quatro escritores, dentre eles JMG Le Clézio. A defesa central do texto, ratificada posteriormente pela publicação no mesmo ano do livro *Pour une littérature monde*, era a de uma língua francesa “desvencilhada de seu pacto com a nação / déliée de son pacte avec la nation” (ROUAUD, 2007, p. 21).

⁷ “connaît un succès indéniable dans le vaste champ de la littérature francophone et, depuis 2007, de la littérature-monde en français”

interessante e relevante para a compreensão do conjunto de sua obra. Além disso, debruçar-se sobre seus escritos dramaturgicos é uma forma de chamar a atenção para temas em pauta no mundo francófono atual, o qual busca entender e refletir sobre suas relações com os processos de colonização e marginalização social decorrentes do domínio francês. Note-se aqui que, “Em uma entrevista concedida a Makward, Condé confessou que o teatro era, segundo ela, a melhor maneira de se dirigir a seu público”, o meio pelo qual “Condé interpela seus compatriotas guadalupenses, incitados a refletir sobre uma Revolução que para eles significou mais uma continuação que uma ruptura” (CATAN, 2022, p. 103)⁸.

Enquanto dramaturga negra, imigrante, originária de um território periférico, Condé dramatiza em suas obras diversas questões de suma importância para se refletir sobre nossas sociedades em um entrecruzamento de ficção e realidade através da constituição das memórias que seus personagens enunciam sobre sua terra natal. Além disso, o teatro de Condé nos permite seguir analisando as bases sobre as quais o racismo presente nas sociedades provenientes de processos de colonização se apoia. Isto porque ele nos possibilita desenvolver reflexões relativas às relações entre os mencionados processos e categorias como segregação, soberania e desigualdades por meio da dramatização dos modos como os imigrantes são colocados às margens e cujos corpos, em determinados espaços, são instrumentalizados a favor da manutenção da ordem social branca e eurocêntrica.

1 Contextualização da peça

Publicada pela editora belga Lansman, em 2009, *La faute à la vie*⁹ é uma daquelas peças de Condé que, nas palavras de Onyeoziri-Miller e Miller, são consideradas “minimalistas”: “poucos personagens e um cenário único, mas elas são, em realidade, muito ricas.” (Onyeoziri-Miller; Miller, 2022, p. 2)¹⁰. Segundo estes pesquisadores, na verdade, “essa escolha de um Teatro minimalista se deve principalmente à dificuldade de montar peças com custos de produção elevados em um mundo onde o teatro tornou-se uma mídia-nicho.”¹¹. Sendo assim, esse aspecto torna-se capital para Condé, tendo em vista que a autora pensa suas peças, sobretudo, como um meio mais objetivo e eficiente de se endereçar ao público. Vê-las representadas nos palcos pelo mundo, especialmente de sua terra natal, seria, portanto, não só a concretização de um desejo, mas também de um projeto de conscientização das comunidades pelas quais circulam.

⁸ “Dans un entretien accordé à Makward, Condé confessa que le théâtre était, selon elle, la meilleure façon de s’adresser au public / Condé interpelle ses compatriotes guadeloupéens, incités à réfléchir à une Révolution qui pour eux signifia la continuation plutôt que la rupture”. O trecho faz referência à peça *An Tan révolystion*, que aborda a Revolução Haitiana. Logo no início, o personagem Zéphyr, um contador de histórias, dirige-se a seu público nos seguintes termos: “É preciso que eu refresque a memória de vocês e lembre dessa história da qual vocês não têm mais a lembrança / Il faut donc que je vous rafraîchisse la mémoire et que je vous rappelle cette histoire dont vous n’avez plus le souvenir” (CONDÉ, 2015, p. 17). Importante lembrar que o território de Guadalupe era tido como colônia francesa até o ano de 1946, quando, em função de uma nova lei, foi declarado departamento ultramarino francês, como informa o site do Ministério da Cultura francesa (<https://www.culture.gouv.fr/Regions/Dac-Guadeloupe/La-Direction-des-Affaires-Culturelles-DAC-de-Guadeloupe/La-Guadeloupe-en-bref>).

⁹ Em uma tradução livre, um possível título em português para essa peça seria: *A culpa é da vida*.

¹⁰ “peu de personnages et un décor unique, mais elles sont en réalité très riches.” Aqui, é importante ressaltar que Glória Onyeoziri-Miller e Robert Miller usam o adjetivo *minimaliste*, em artigo intitulado *Les oeuvres mineures de Maryse Condé*, para caracterizar algumas das peças escritas por esta autora que, ao conceber seus textos dramaturgicos, leva também em conta a escassez de recursos disponíveis quando da montagem de uma peça, principalmente em seu território natal. Um exemplo paradigmático desse tipo de relação entre composição dramática e escassez de recursos de toda ordem para as montagens pode ser visto na obra teatral do escritor guianense Élie Stephenson.

¹¹ “[c]e choix d’un Théâtre minimaliste est dû principalement à la difficulté de monter des pièces aux coûts de production élevés dans un monde où le théâtre est devenu un média-niche.”

Ambientada em um apartamento parisiense de ares burgueses, *La faute à la vie* coloca em cena duas amigas íntimas já de meia idade: Louise, francesa de vida relativamente abastada, branca, filha de imigrantes italianos, e Théodora, negra que migra com a família de Guadalupe, ainda criança, para a França, em busca de condições de vida mais favoráveis. De imediato, percebe-se que, embora afirmem se ver como verdadeiras irmãs – “Nós somos tão íntimas quanto irmãs”¹², diz Théodora –, as protagonistas são oriundas de contextos bem distintos, o que, conseqüentemente, impacta diretamente em suas vivências e destinos (CONDÉ, 2009, p. 19). No desenrolar da história, pode-se notar que Louise, graças à sua cor de pele e ao meio onde cresceu, apesar de problemas familiares, teve uma vida mais confortável, ao menos financeiramente: “A nós, nunca nos faltou nada”¹³, como ela própria afirma (CONDÉ, 2009, p. 22). Além disso, a despeito de pertencer à classe trabalhadora, ela pôde exercer uma profissão menos exaustiva, na qual gozava de certos privilégios em comparação com o trabalho realizado pela amiga: “Você, você era telefonista, bem vestida atrás da tua mesa bem polida. Eu, eu fazia parte do batalhão de camareiras”¹⁴, salienta Théodora em dado momento (CONDÉ, 2009, p. 29).

Para uma melhor compreensão da história, é importante ressaltar que, além das duas protagonistas, há também no enredo um terceiro personagem de forte peso dramático, Jean-Joseph, de quem se fala a todo tempo, mas que jamais aparece em cena¹⁵. Isso porque ele seria uma espécie de personagem fantasma, uma vez que se encontra morto, mas que assombra constantemente as memórias de Louise e Théodora.

Toda a trama acontece em um único tempo/espaço: em um dia comum, no qual, como de hábito, Théodora vai visitar e cuidar da amiga. Tudo se passa, então, em torno de um longo e complexo diálogo que renderá ao público um conjunto de revelações. Na realidade, tal conversa, supostamente despretensiosa, é motivada pela proximidade de uma data marcante na vida de Louise: há cerca de seis anos contados do momento em que decorre a ação, Jean-Joseph, seu grande amor, conhecido militante revolucionário¹⁶, foi assassinado em circunstâncias inexplicadas. Esse evento, associado, à época, à morte de seu único filho, altera completamente as bases de sua existência. Acostumada a uma vida social muito ativa, aclamada por sua beleza nos bailes que frequentava e cercada de amigos influentes, Louise é acometida de um AVC e se vê acamada, presa a uma cadeira de rodas e solitária. Dada essa conjuntura, aqueles que estavam sempre a seu redor para aproveitar das benesses que lhes proporcionava se afastam. Praticamente sozinha, torna-se cada vez mais dependente de Théodora, que passa a praticamente servi-la, constituindo uma relação ambígua que a coloca muitas vezes como uma espécie de empregada doméstica: “Você sempre me tratou como uma espécie de empregada, feita sob medida para te servir”¹⁷, chega a dizer Théodora a Louise (CONDÉ, 2009, p. 28).

¹² “[n]ous sommes aussi intimes que des sœurs.”

¹³ “Nous, nous n’avons jamais manqué de rien.”

¹⁴ “Toi, tu étais standardiste, bien sapée derrière ton comptoir bien astiqué. Moi, je faisais partie du bataillon des femmes de chambre.”

¹⁵ Pfaff, levanta a hipótese desse personagem ser “uma encarnação pouco escondida de Jean Dominique, jornalista haitiano pai do (...) primeiro filho” de Condé. / “une incarnation peu cachée de Jean Dominique, le journaliste haïtien père de ton premier enfant” (PFAFF, 2016, p. 178). O que não é refutado pela autora em momento algum.

¹⁶ Ainda que saibamos que Jean-Joseph não é francês, em nenhum momento da peça nos é revelada a sua nacionalidade. Logo no início da peça, Louise reproduz o que seria uma fala do companheiro: “(...) je ne suis qu’un révolutionnaire d’un pays perdu” (CONDÉ, 2009, p. 12) – (“(...) eu sou apenas um revolucionário de um país perdido”). Em uma outra alusão à sua origem, Théodora, ao falar de Jean-Joseph diz o seguinte: “Son pays, c’est un vrai foutoir, nous sommes d’accord” (CONDÉ, 2009, p. 31) – (“Seu país é uma verdadeira bagunça, estamos de acordo”). Théodora ainda afirma ser ele “un grand révolutionnaire, connu à travers toute la Caraïbe” (CONDÉ, 2009, p. 35) – (“um grande revolucionário, conhecido em todo o Caribe”). Com essas indicações e tendo em vista a importância do Haiti no imaginário político e revolucionário das Antilhas - e da própria Condé -, parece plausível supor que Jean-Joseph fosse de origem haitiana.

¹⁷ “Tu m’as toujours traité comme une espèce de bonne, tout juste faite pour te servir”

No desenrolar da história, em meio à intensa troca de confidências quase que forçadas pelo contexto em que se encontram (sós, trancadas em um apartamento), começam a vir à tona segredos inimagináveis capazes de abalar as estruturas dessa relação. No entanto, não é só isso que parece estar em jogo na intriga. Por intermédio de suas personagens, ao abordar assuntos relativos às suas origens periféricas e à situação familiar de ambas, Condé parece querer refletir sobre os preconceitos e abandonos ligados à condição da mulher, principalmente da mulher negra, em meio a um universo patriarcal e eurocêntrico. Assim, a cada máscara levantada, as diferentes facetas do racismo vão aparecendo e os privilégios da branquitude vão sendo desvelados: “(...) você não vai comparar o tratamento que os italianos receberam com o dos antilhanos ou dos africanos! Os italianos são brancos. A gente não os coloca no mesmo saco que aqueles que têm a pele negra”¹⁸ (CONDÉ, 2009, p. 21). Com *La faute à la vie*, Condé parece querer colocar em pauta as questões raciais relacionadas ao passado colonial envolvendo a França e os territórios por ela colonizados. Trata-se, como afirma Stéphane Bérard ao falar do teatro de Condé, de revelar “os não ditos de uma sociedade marcada por seu passado e por uma história violenta que induz a inevitáveis e graves relações de força”¹⁹ (BÉRARD, 2010).

2 *La faute à qui?* Uma crítica contundente à fragilidade branca e ao racismo

Tendo em vista o que já foi dito até aqui, gostaríamos, então, de pensar a peça *La faute à la vie* enquanto procedimento crítico da sociedade e das relações nela engendradas, tendo como eixo estruturante a questão colonial e os problemas raciais daí derivados. Para tanto, acompanhamos Christian Biet e Christophe Triau que, em “La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance”²⁰ (2008), pensam o teatro como um experimento de caráter comunitário, podendo, por isso, servir como ferramenta efetiva de mudanças:

O fenômeno que se elabora em uma sessão de teatro nos parece antes depender de uma operação estético-política da ordem da *comparição*: uma comparação imediata (porque feita no instante) e mediada (porque há arte); um campo de comparações múltiplas, que figuram e induzem julgamentos múltiplos, colocando a nu no lugar teatral a necessidade do laço social ao mesmo tempo que a necessidade, ao tomar consciência disso, de o perturbar ou de o questionar (BIET; TRIAU, 2008, p. 29).²¹

Assim sendo, e em diálogo com as reflexões de Jacques Rancière em *O espectador emancipado*, consideraremos que o “teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar” (2014, p. 9). É isso que nos autoriza a pensar a

¹⁸ “(...) tu ne vas pas comparer le traitement que les Italiens ont reçu avec celui des Antillais ou des Africains! Les Italiens sont blancs. On ne les met pas dans le même sac que ceux qui ont la peau noire”.

¹⁹ “les non-dits d’une société marquée par son passé et par une histoire violente qui induit d’inévitables et de redoutables rapports de force”.

²⁰ “A comparação teatral. Por uma definição estética e política da sessão”. É importante explicar que a comparação teatral é um conceito forjado por Christian Biet e Christophe Triau, com base na ideia de « comparution » (comparição) formulada por Jean-Christophe Bailly e Jean-Luc Nancy, em que o espaço do surgimento do ser seria aquele no qual se está em comum: “[o] evento de estar em comum” (BAILLY; NANCY, 2007, p. 8). Assim, a comparação teatral se daria no momento em que, atravessados na esfera individual por uma experiência coletiva proporcionada pelas relações engendradas pelo espetáculo, seres reunidos em assembleia vivenciam algo de transformador.

²¹ “Le phénomène qui s’élabore dans la séance théâtrale nous semble plutôt relever d’une opération estético-politique de l’ordre de la *comparution*: une comparution immédiate (parce que faite dans l’instant) et médiante (parce qu’il y a art) ; un champ de comparutions multiples, qui figurent et induisent des jugements multiples, mettant à nu dans le lieu théâtral la nécessité du lien social en même temps que la nécessité, en en prenant conscience, de le perturber ou de le questionner”.

dramaturgia de Condé sob a chave da produção de “uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (RANCIÈRE, 2014, p. 18). Isto porque, ao dramatizar nos palcos as dores vividas secretamente por Théodora (personagem negra saída de Guadalupe, que enquanto ex-colônia e atual território francês continua a manter relações complexas - para dizer o mínimo - com sua Metrópole), a escritora intentaria reunir o público na qualidade de assembleia, pensando a ficção e a cena não apenas como forma de denúncia das sociedades pelas quais circula, mas também como um meio de mobilização dos corpos presentes à comparação teatral, num desejo efetivo de intervenção na realidade. Condé reagiria, assim, a constatação que ela própria faz em relação ao modo como o teatro é realizado em Guadalupe:

Pensa-se que o teatro deve divertir, sobretudo quando ele é em crioulo. Os autores imaginam que é preciso a todo custo fazer rir, divertir. Sem cair na facilidade ou se pode até dizer, vulgaridade, esse preconceito de abordar as coisas sob um viés cômico incomoda. (...). Levantar para um guadalupense um problema fundamental que ele conhece, que ele vive, de forma séria, é muito raro (BÉRARD; CONDÉ, 2010).²²

Diante do exposto, interessa-nos buscar entender as formas pelas quais a autora, em seu teatro, cria personagens a fim de compartilhar com seu público temas que entrelaçam a realidade presente de sua terra natal com seu passado colonial - que insiste em não passar. Nesse sentido, podemos pensar o título da peça como um dispositivo estrutural em torno do qual as questões se organizam. Isso porque ele aparece num momento crucial do drama, quando, caminhando para o final da ação, Théodora se culpabiliza pela relação amorosa com Jean-Joseph, confessada nesse mesmo dia. Ao falar do desaparecimento do amante, Théodora diz: “Eu queria me deitar para morrer, eu não tinha mais nem força, nem vontade de viver, mas você, você estava ainda pior... e eu virei tua cuidadora. Ao me ocupar de você, eu tinha a impressão de expiar o mal que havia te feito” (CONDÉ, 2009, p. 41).²³ E num aparente gesto de compreensão incondicional, Louise, que há pouco havia se descoberto traída pela amiga, responde: “Que mal? Você não me fez mal algum. Não é culpa tua, tudo isso. A culpa é... da vida” (CONDÉ, 2009, p. 41).²⁴

Partindo de suas memórias e experiências enquanto mulher negra e imigrante, Condé faz de Louise quase que a personificação da fragilidade branca, definida por Robin DiAngelo como “um meio poderoso de controle racial branco e de proteção das vantagens brancas” (2018, p. 25). Segundo a autora,

A fragilidade branca é uma ideia geradora; é um conceito crucial, que nos inspira a pensar mais profundamente sobre como as pessoas brancas entendem sua branquitude e reagem defensivamente ao serem convocadas a se responsabilizar pelo ponto extremo a que ela chegou por tanto tempo, sob o radar da raça” (DIANGELO, 2018, p. 14).

Por sua vez, com sua forte presença e espírito contestador, Théodora parece ter na trama a função de levar não só a amiga, mas também toda a comunidade reunida em torno da história, a

²² “On pense que le théâtre doit divertir, surtout quand il est en créole. Les auteurs s’imaginent qu’il faut à tout prix faire rire, amuser. Sans sombrer dans la facilité ou on peut même dire, la vulgarité, ce parti pris d’aborder les choses sous un biais comique gêne (...). Poser à un Guadeloupéen un problème de fond qu’il connaît, qu’il vit, sur un mode grave, c’est très rare.”

²³ “Je voulais me coucher pour mourir, je n’avais plus ni la force ni l’envie de vivre, mais toi, tu étais encore plus mal... et je suis devenue ta garde-malade. A m’occuper de toi, j’avais l’impression d’expier le mal que je t’avais fait.”

²⁴ “Quel mal ? Tu ne m’as fait aucun mal. Ce n’est pas de ta faute, tout ça. C’est la faute... à la vie.”

refletir sobre o racismo e os consequentes problemas de ser uma mulher racializada em uma sociedade erigida sob a égide do eurocentrismo²⁵.

Visando expandir esse debate, primeiramente, é necessário elucidar como a fragilidade branca atuaria para a manutenção do racismo e, por conseguinte, da supremacia branca. Vale lembrar que, conforme explica DiAngelo em seu livro intitulado originalmente *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*,

[o] padrão de brancos negando o que pessoas de outra cor estão dizendo sobre suas realidades sociais é igual em todas as partes do mundo. E quanto menos uma comunidade falar sobre racismo, mais profundo serão os padrões dessa fragilidade branca (DIANGELO, 2018, p. 10).

Na peça, essa posição é escancarada quando Louise procura desmerecer a problematização racial colocada por Théodora:

Louise: O que a cor da pele tem a ver com isso? Um emigrado é um emigrado.

Théodora: A cor da pele muda tudo. Você já ouviu falar de racismo?

Louise: Apenas os imbecis e os ignorantes são racistas.

Théodora: A terra inteira se uniu contra nós para afirmar que aqueles que tinham a pele negra eram inferiores aos outros, a todos os outros. Nos transportaram no fundo dos porões desde a África para plantar açúcar e algodão. Nos tratavam como animais, nos exploravam, nos chamavam de “pretos”. Havia cartazes “*Y a bon Banania*”²⁶ em todos os muros da França...” (CONDÉ, 2009, p. 21).²⁷

Equiparar-se à amiga sob o argumento exclusivo da imigração é, finalmente, uma forma de evitar debater aspectos sociais ligados à questão da cor da pele e da racialização daí decorrentes

²⁵ Apoiando-se nas ideias desenvolvidas por Tzvetan Todorov em *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine* (1989), seria possível afirmar que o eurocentrismo nada mais é que a exaltação dos valores e cultura europeus em detrimento daqueles dos demais povos. Sobre isso, aliás, Condé tem uma posição muito clara quanto a que tipo de teatro pensa para a população de Guadalupe: “Sou profundamente contra as traduções do teatro europeu em crioulo. Acredito que são os criadores martiniquenses e guadalupenses que devem falar a seu povo, responder às suas expectativas (...). A finalidade é de constituir um repertório de peças antilhanas em crioulo ou em francês que correspondam às expectativas das pessoas, às suas necessidades que as façam sonhar”. (BÉRARD ; CONDÉ, 2010) – (“Je suis profondément contre les traductions du théâtre européen en créole. Je pense que ce sont les créateurs martiniquais et guadeloupéens qui doivent parler à leur peuple, répondre à leurs attentes (...). La finalité, c’est constituer un répertoire de pièces antillaises en créole ou en français qui correspondent aux attentes des gens, à leurs besoins qui les fassent rêver”).

²⁶ Referência à publicidade de um achocolatado misturado à farinha de banana produzido desde o final do século XIX e que, segundo Emmanuelle Sibeud, torna-se um produto amplamente consumido durante a guerra de 1914 pelo exército francês fortalecido pela chegada de imigrantes vindos de territórios franceses da África Ocidental. No cartaz em questão, figura um negro trajado com vestes típicas de soldados senegaleses, sentado à sombra de uma árvore em meio a uma paisagem de savana africana, de pele muito negra em contraste com um sorriso largo de dentes muito brancos, desfrutando alegremente de uma tigela de Banania. Há um racismo implícito nesta publicidade fortemente usada na França até o final da década de 1970. Isto porque o cartaz em questão utiliza-se de uma prática representacional que Stuart Hall, em *O espetáculo do “outro”* (2016), denomina de “estereotipagem”, a fim de produzir significados que exaltem os feitos do mundo colonial ao distribuir massivamente a imagem de um negro submisso e feliz graças ao produto consumido.

²⁷“**Louise** : Qu'est-ce que la couleur de la peau vient chercher là-dedans ? Un émigré est un émigré.

Théodora : La couleur de la peau change tout. Tu as entendu parler du racisme ?

Louise : Seuls les imbéciles et les ignorants sont racistes.

Théodora : La terre entière s'est liguée contre nous pour affirmer que ceux qui avaient la peau noire étaient inférieurs aux autres, à tous les autres. On nous a transportés à fond de cale depuis l'Afrique pour faire pousser le sucre et le coton. On nous traitait comme des bêtes, on nous exploitait, on nous appelait "les nègres". Il y avait des affiches "Y a bon Banania" sur tous les murs de France ...”

que, deixados de lado, só a favorecem na condição de pessoa branca. Nesse sentido, é importante ressaltar que, segundo DiAngelo, “existe uma vantagem institucionalizada dos brancos e, ao mesmo tempo, uma fragilidade desses quando a sua superioridade e vantagens são questionadas” (2018, p. 9). É a essa estratégia que Louise parece recorrer em alguns momentos da peça, quando, por exemplo, ao reconhecer que sabia da relação de seu companheiro com Théodora, performa um imenso ciúme por meio do qual afirma o poder da amiga:

Você nunca soube o poder que você tinha. Quando você estava, ele fingia te ignorar, mas ele ficava completamente transformado, mais doce, menos falante, menos fanfarrão, mais humano, né. Eu sentia que, você que não dizia nada, você era a única que contava para ele. Então, eu não parava de questioná-lo. “O que ele achava da minha melhor amiga, tão diferente de mim? O que ele pensava dela?” Todas às vezes, ele assegurava que te queria como a uma irmã e eu sabia que ele não estava dizendo a verdade. Aquele amor não tinha nada de fraterno (CONDÉ, 2009, p. 37).²⁸

Essa passagem, no entanto, deve ser colocada em diálogo com uma fala anterior, em que Louise expõe declaradamente sua superioridade numa espécie de performance passivo-agressiva: “O que me torna superior a você é que eu jamais te odiei. Nem um instante. Eu, eu não poderei jamais te odiar. Não importa o que você faça. Mesmo se você cometesse o ato mais horrível” (CONDÉ, 2009, p. 36).²⁹

Para pensar essa posição de Louise em sua relação com Théodora, também são de grande valia às nossas observações as reflexões de Cida Bento acerca daquilo que ela chama em sua obra homônima de “o pacto da branquitude” (BENTO, 2022). Em seu estudo, Bento nos mostra como a presença e contribuição negras foram sendo apagadas no decorrer do tempo por meio de uma espécie de pacto tácito da branquitude. A consequente inferiorização de negros e negras ao longo da construção da história das instituições e da sociedade permitem que encontremos nos mais elevados cargos de liderança e poder um perfil “majoritariamente masculino e branco”³⁰ (BENTO, 2022, p. 11). Isso tudo é viabilizado por uma espécie de regulamentação e transmissão de “um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme (...) processos, ferramentas, sistemas de valores” (BENTO, 2022, p. 11). Na peça, são esses valores atribuídos ao branco que fazem com que Louise questione o interesse de Jean-Joseph por Théodora, como se pode perceber pela seguinte réplica: “O que você está inventando? Que esse belo mulato³¹, burguês até a ponta das

²⁸ “Tu n'as jamais su le pouvoir que tu avais. Quand tu étais là, il faisait semblant de t'ignorer, mais il était complètement transformé, plus doux, moins hâbleur, moins fanfaron, plus humain, quoi. Je sentais que, toi qui ne disais rien, tu étais la seule à compter pour lui. Alors, je n'arrêtais pas de le questionner. "Comment est-ce qu'il la trouvait, ma meilleure amie, si différente de moi ? Qu'est-ce qu'il en pensait ?" A chaque fois, il rassurait qu'il te chérissait comme une sœur et je savais qu'il ne disait pas la vérité. Cet amour- là n'avait rien de fraternel.”

²⁹ “Ma supériorité sur toi, c'est que je ne t'ai jamais haïe. Pas un instant. Moi, je ne pourrai jamais te haïr. Quoi que tu fasses. Même si tu commettais l'acte le plus horrible.”

³⁰ É importante ressaltar que suas pesquisas tomam como referência o contexto brasileiro.

³¹ Frequentemente usado em Guadalupe, bem como nas Antilhas de forma geral, o termo “mulato” (*mulâtre*, no original em francês) designa as pessoas nascidas da união entre brancos e negros. Historicamente, sobretudo no tempo do escravismo, muitos eram frutos da violência de proprietários brancos sobre escravizadas negras. Nesse ponto, vale ressaltar que tal termo, entendido por muitos como pejorativo devido a sua etimologia, é comumente associado a negros de uma tez mais clara, o que lhes proporcionaria certo privilégio. Tal questão, sobretudo em sociedades resultantes de um sistema colonial baseado no escravismo, suscita um longo debate sobre aquilo que se convencionou chamar de colorismo. Como explica Pap Ndiaye, “o colorismo é, de certa forma, um subproduto amargo do racismo: sujeitar aqueles que têm a pele mais escura àquilo que de outro modo sofreriam com os brancos constitui uma forma de aceitação da hierarquia racial e portanto das relações de dominação que atuam em seu prejuízo” / “le colorisme est en quelque sorte un sous-produit grinçant du racisme : faire subir à ceux qui ont la peau plus foncée ce que l'on endure

unhas, diplomado nas maiores universidades americanas, que falava quatro línguas, te viu em um café, te notou e deu em cima de você?...” (CONDÉ, 2009, p. 33).³² É justamente essa posição de destaque ocupada por Jean-Joseph que possibilita à Louise fazer submergir o problema racial num solo homogêneo de questões sociais onde a raça não interfira. Como se a inferiorização a qual ela submete a amiga não tivesse relação alguma – como vimos anteriormente – com o problema racial. Ou seja, a inferioridade insinuada nesta fala de Louise seria justificada por suas supostas qualidades inatas em oposição àquelas de Théodora. Porém, assim como as reflexões de DiAngelo, as de Bento nos permitem entender como a supremacia branca se sustenta por tanto tempo ao montar uma espécie de acordo estratégico que estrutura subjetivamente a sociedade: “[e]ssa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios” (BENTO, 2022, p. 11-12).

Em *La faute à la vie*, Louise sempre arruma uma forma de diminuir a amiga negra, ou de criticá-la. A figura da empregada funciona, assim, como um dispositivo metonímico de apreciação das atitudes de Théodora. No trecho a seguir, por exemplo, esse dispositivo leva Louise a questionar a amiga, como se esta tivesse alguma obrigação de cumprir horários rígidos para prestar os favores aos quais se dispõe: “Onde ela está? Ela está sempre atrasada. Há pessoas assim” (CONDÉ, 2009, p. 13)³³, queixa-se ao constatar que já passavam de nove horas da manhã e a amiga ainda não havia chegado. Outro episódio bastante sintomático do caráter discriminatório de Louise é quando ela não entende nem como, nem o porquê de Théodora ter a necessidade de desfrutar de tudo “da moda”, como ela diz: “Ela tem um celular de última geração no qual ela pagou uma fortuna. Todas as suas economias foram para isso. É curioso como ela se sente atraída por todas essas bugigangas à moda: celulares, Internet, Google, e-mail” (CONDÉ, 2009, p. 13)³⁴. Na perspectiva de Louise, é como se Théodora se endividasse, ainda que menos favorecida financeiramente, apenas para se sobressair socialmente, atitude esta encarada como desmedida, não condizente com seu *status* social, em suma, mera ostentação. Ou seja, por ser notada como inferior, Théodora não seria digna de possuir alguns pertences e privilégios. Em certo sentido, isso não deixa de ser problemático, em alguns momentos, no próprio modo como Théodora se vê, fazendo com que ela oscile entre a afirmação do problema racial, como destacamos, e a sua própria inferiorização enquanto negra. O exemplo paradigmático desse último aspecto é encontrado no trecho em que ela diz ter feito um aborto, no que é criticada por Louise. Ao longo da conversa, Théodora fala do sonho que tinha de ser mãe de uma menina, descrevendo-a em seu ideal de beleza: “Ela teria o físico de seu pai. Bela como ele. Clara como ele com belos cabelos que eu pentearia em tranças ou que prenderia com fitas rosas” (CONDÉ, 2009, p. 39-40).³⁵ A voz de Théodora parece pressagiar um comentário de Grada Kilomba no prefácio à célebre obra de Frantz Fanon, *Pele negra, máscara branca*. No comentário em questão, Kilomba afirma que “A mulher *negra*, não sendo nem *branca* nem homem, neste esquema colonial representa então uma dupla ausência que a torna absolutamente inexistente” (KILOMBA, 2020). O ideal de uma beleza branca, de cabelos lisos é justamente o modo de resposta a este problema que Fanon aborda em seu livro:

par ailleurs des Blancs constitue bien une forme d'acceptation de la hiérarchie raciale, et donc des rapports de domination qui jouent à son détriment” (2006, p. 39).

³² “Qu'est-ce que tu es en train d'inventer ? Que ce beau mulâtre, bourgeois jusqu'au bout des ongles, diplômé des plus grandes universités américaines, qui parlait quatre langues, t'a vue dans un café, t'a remarquée et t'a draguée ?”

³³ “Où est-elle? Elle est toujours en retard. Il y a des personnes comme ça”.

³⁴ “Elle a un portable dernier modèle qu'elle a payé des fortunes. Toutes ses économies y sont passées. C'est curieux comme elle est portée sur tous ces gadgets à la mode: téléphones cellulaires, Internet, Google, e-mail”.

³⁵ “Elle aurait le physique de son père. Belle comme lui. Claire comme lui avec de beaux cheveux que je coifferais en goussets de vanille ou que j'attacherais avec des rubans roses”.

“No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional” (FANON, 2020).

Na peça, há ainda uma denúncia explícita do hábito que Louise tem de se vitimizar, ao passo que invisibiliza Théodora e diminui constantemente sua dor. É a própria personagem negra que chama atenção para esse subterfúgio. Em determinada passagem em que as duas amigas se encontram em uma discussão acalorada, após grave revelação de Louise, Théodora reage de modo assertivo: “Problema teu! Como eu nunca digo nada, guardo tudo, não falo de mim, as pessoas esquecem que eu existo, que sou uma pessoa como as outras, que tenho sentimentos. Há pouco, você afirmou que eu nunca tinha sofrido!” (CONDÉ, 2009, p. 29)³⁶. Por meio da revolta, ainda que momentânea, Théodora desnuda a fragilidade branca de Louise. Ao contrário da amiga, que romantiza a história de seus antepassados e coloca toda espécie de imigrante no mesmo patamar, Théodora entende que a cor da pele e as condições às quais os povos da diáspora africana foram submetidos influenciam diretamente em suas histórias e nas posições que ocupam na sociedade atual.

Considerações finais

O episódio já mencionado, em que vemos Louise exaltar e defender os seus pares ao falar dos preconceitos sofridos por imigrantes italianos e minimizar o racismo existente contra pessoas afrodescendentes é emblemático da maneira como, em *La faute à la vie*, a branquitude age quando se sente ameaçada ou criticada. Em verdade, ao longo de toda a trama, esta personagem reproduz em suas falas aquilo que DiAngelo considera “os pilares da branquitude” (2018, p. 26), ou seja, “as crenças automáticas que fundamentam nossas respostas raciais” (2018, p. 26). Sendo que tais respostas seriam motivadas por duas outras principais: a de que ações racistas só são realizadas por pessoas más e a de que o racismo é entendido “apenas como atos discretos isolados cometidos por indivíduos e não como um sistema complexo e interligado” (DIANGELO, 2018, p. 26-27). Respalhada pelo vasto material analisado para sua pesquisa sobre fragilidade branca, DiAngelo chega, portanto, à seguinte constatação:

à luz de tantas expressões brancas de ressentimento contra as pessoas de cor, entendi que vemos a nós mesmos como merecedores, e até mesmo dignos, de ter muito mais do que as pessoas de cor; eu vi nosso investimento em um sistema que está a nosso serviço. Vi também como trabalhamos duro para negar tudo isso e como nos tornamos defensivos quando essas dinâmicas são mencionadas. Por outro lado, vi como nossas atitudes de defesa mantinham o *status quo* racial (DIANGELO, 2018, p. 27).

É exatamente contra a manutenção desse “*status quo* racial”, percebido por sua experiência pessoal de mulher negra, que Condé parece lutar em *La faute à la vie*. Ao compor suas personagens de forma a contrastá-las em tudo (características físicas, raciais, origens e posição social), a autora volta os holofotes para um problema social que, frequentemente, parece passar despercebido pela consciência dos brancos. Ou seja, as falas e atos impensados de Louise, muitas vezes preconceituosos, beirando mesmo o absurdo, seriam, assim, típicos daquilo que se entende, segundo DiAngelo, por supremacia branca. Isto é, a lógica de acordo com a qual a branquitude tende a se achar sempre superior às pessoas negras. Assim, enquanto Louise, com suas atitudes, ajuda a escancarar a fragilidade branca, Théodora opera sob a perspectiva da denúncia ao racismo:

³⁶ “Tant pis pour toi! Comme je ne dis jamais rien, que je garde tout, que je ne parle pas de moi, les gens oublient que j'existe, que je suis une personne comme les autres, que j'ai des sentiments. Tout à l'heure, tu affirmais que je n'avais jamais souffert!”

“No fundo, Louise, você sempre me considerou como uma pobre menina (...). Desde o momento em que nos conhecemos no ‘Refúgio da Margem Esquerda’³⁷, você acreditou estar acima de mim” (CONDÉ, 2009, p. 28).³⁸

Dessarte, quando Théodora evidencia as marcas da branquitude de Louise, são os privilégios e comodismos do branco que ela está apontando. Desse modo, por meio da dramatização desses processos é que Condé parece provocar o engajamento de seu público para fazê-lo se questionar e refletir sobre as bases nas quais nossas sociedades estão fundadas. Ou seja, borrando as fronteiras entre ficção e realidade, o teatro funcionaria como maneira de deslocar o espectador para a função de ator social consciente e pertencente a uma sociedade desigual e injusta que é preciso mudar.

Referências Bibliográficas

BAILLY, Jean-Christophe & NANCY, Jean-Luc. *La comparution*. Paris : Christian Bourgois, 2007 [1991] ;

BENTO, Maria Aparecida S. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. *E-book*

BÉRARD, Stéphane. “Petite histoire du théâtre francophone et créolophone : de la scène coloniale aux dramaturgies antillaises contemporaines”. *Africultures*, 2010. Disponível em: <https://africultures.com/le-theatre-aux-antilles-a-toujours-souffert-detre-un-parent-pauvre-9322/>. Acesso em: 29 Set. 2023

BÉRARD, Stéphane. & CONDÉ, Maryse. « Le théâtre aux Antilles a toujours souffert d’être un parent pauvre ». (Entretien). In : *Africultures*, 2010. Disponível em: <https://africultures.com/petite-histoire-du-theatre-francophone-et-creolophone-de-la-scene-coloniale-aux-dramaturgies-antillaises-contemporaines-1-9321/>. Acesso em: 28 Set. 2023.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BIET, Christian & TRIAU, Christophe. “La comparution théâtrale. Pour une définition esthétique et politique de la séance”. In : *Devenir de l’esthétique théâtrale*, n° 88, Montréal : Tangence, 2008, p.29-43.

CATAN, Fély. “Récrire l’histoire: théâtre et révolution dans An tan révolisyon de Maryse Condé”. *Alternative francophone*, Alberta, Volume 2, número 10, p. 100-114, 2022. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1085556ar>. Acesso em: 05 out. 2022.

CONDÉ, Maryse. *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris: L’Harmattan, 1979.

CONDÉ, Maryse. *La faute à la vie*. Paris: Lansman, 2009.

CONDÉ, Maryse. *An tan révolisyon : elle court, elle court la liberté Théâtre*. Paris :Éditions de l’Amandier,

³⁷ Nome do hotel no qual ambas trabalhavam em Paris.

³⁸ “Dans le fond, Louise, tu m’as toujours considérée comme une pauvre fille. (...)Depuis le moment où nous nous sommes connues au ‘Refuge de la Rive Gauche’, tu t’es crue au-dessus de moi”.

2015.

DIANGELO, Robin. *Não basta não ser racista: sejamos antirracistas*. São Paulo: Faro Editorial, 2018. Edição do Kindle. *E-book*.

DURÃO, Gustavo de Andrade. *Léopold Sédar Senghor: uma narrativa sobre o movimento da negritude*. Curitiba: Appris, 2020. *E-book*

FANON, Frantz Omar. *Pele negra, máscara branca*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora. Edição do Kindle. *E-book*

HALL, Stuart. “O espetáculo do outro”. In: *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Apicur, 2016.

KILOMBA, Grada. “Fanon, existência, ausência”. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora. Edição do Kindle. *E-book*

MILLER, Robert & ONYEOZIRI-MILLER, Gloria. “Les œuvres mineures de Maryse Condé: théâtre, textes pour la jeunesse et essais”. *Alternative francophone*, Volume 2, número 10, p. 1–10, 2022. Acessível em: <https://doi.org/10.29173/af29437>. Acesso em: 06 Out. 2022.

MOULOUNGUI, Merveilles. “L’oeuvre condéenne pour la jeunesse: entre échec littéraire et mises en scène de l’échec”. *Alternative francophone*, Volume 2, número 10, p. 65–78, 2022. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1085553ar>. Acesso em: 06 Out. 2022.

NANCY, Jean-Luc. & BAILLY, Jean-Christophe. *La Comparution*. Paris: Ed. Christian Bourgois, 1991.

NDIAYE, Pap. « Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme ». In : FASSIN, Didier & FASSIN, Éric (Dir.). *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*. Paris : La Découverte, 2006, p.37-54.

PFAFF, Françoise. *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé: écrivain et témoin de son temps*. Paris: Karthala, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ROUAUD, Jean. “Mort d’une certaine idée”. In: LE BRIS, Michel e ROUAUD, Jean (Dir.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007, p.7-22.

SIBEUD, Emmanuelle. « Y’a bon » Banania, *L’Histoire par l’image*, 2016. Disponível em: <https://histoire-image.org/etudes/y-bon-banania>. Acesso em: 12 de out. de 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Villeneuve-d’Ascq: Éditions du Seuil, 1989.

Submetido em 28/02/2024

Aceito em 22/04/2024