

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

NATHÁLIA IZABELA RODRIGUES DIAS

MÚTIPLAS TITUBAS:
entre a história e a literatura

Belo Horizonte
2019

NATHÁLIA IZABELA RODRIGUES DIAS

MÚLTIPLAS TITUBAS:
entre a história e a literatura

Versão final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi
Teixeira

Co-orientador: Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

D541m

Dias, Nathália Izabela Rodrigues.

Múltiplas Titubas [manuscrito] : entre a história e a literatura / Nathália Izabela Rodrigues Dias. – 2019.

143 f., enc. : il., facsims., fots., p&b.

Orientadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira.

Coorientador: Nabil Araújo de Souza.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 113-121.

1. Condé, Maryse, 1937- – Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem – Crítica e interpretação – Teses. 2. Tituba – Teses. 3. Ficção caribenha – História e crítica – Teses. I. Teixeira, Maria Juliana Gambogi. II. Souza, Nabil Araújo de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : Ca843



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Múltiplas Titubas: entre a história e a literatura*, de autoria da Mestranda NATHÁLIA IZABELA RODRIGUES DIAS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - UERJ - Coorientador

Prof.ª Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Prof.ª Dra. Leda Maria Martins - FALE/UFMG

Prof.ª Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 9 de agosto de 2019.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Eliana, meus tios Iris, Lúcia e Roberto, e meus irmãos, Augusto e Sárah, todos de sobrenome Rodrigues, por serem solar nos meus dias mais cinzas;

À professora Juliana Gambogi e ao professor Nabil Araújo, pela orientação e pelo apoio incomensurável, por acreditarem nesta pesquisa e em mim, por me ensinarem sobre ensinar e aprender;

Ao professor Eduardo de Assis Duarte, pela iniciação à pesquisa na graduação e pelo compartilhamento infundável de reflexões e inquietações anos depois;

À Maryse Condé, pela disponibilidade e pela obra;

A Xavier Luce, pela correspondência transatlântica, indispensável neste trabalho;

À Luiza Caetano, pela generosidade característica e pelo auxílio com a busca de bibliografia estrangeira;

À Luiza Morais e Eulálio Borges, pela amizade presente a todo instante;

À Giovana Perini, pelo afeto;

À Camila Macek, pela leitura e pelo diálogo;

À Amanda Bruno, Camila Reis, Danielle Oliveira, Flávia Santos, Izabela Baptista, Lídia Fonseca, Luana Lins, Marina Baltazar, Rafaela Marra e Rafael Silva, pelo cuidado, pela presença e pelas trocas múltiplas;

À Ana Laura Soares, Jessika Aredes, Lucas Santiago, Mateus Miranda e Ricardo Moreira, pelos anos de convivência;

Aos alunos de graduação em Letras, com os quais pude discutir uma parcela deste trabalho;

Ao Cnpq, pela bolsa.

Acho que o que você está tentando perguntar é por que sou tão insistente sobre mostrar a eles esta negritude, este poder negro, este empurrão negro, para que se identifiquem com a cultura negra. [...] Em primeiro lugar, para mim, nós somos as mais belas criaturas do mundo... pessoas negras. E digo isso em todos os sentidos, por dentro e por fora.

Nina Simone

Descobri também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo o sentido de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda. A vida era a mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viriam a ser.

Conceição Evaristo, *Ponciá Vicêncio*.

RESUMO

Esta dissertação propõe um estudo imagológico acerca das imagens de Tituba, uma mulher dentre as personagens perseguidas e julgadas durante o episódio conhecido como a caça às bruxas de Salem, ocorrido no século XVII nos Estados Unidos. Partindo do método de leitura de Pageaux, segundo o qual a imagem é um conjunto de palavras para definir o outro e, ao fazê-lo, definir a si mesmo, delimito a imagem da Tituba construída no romance *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, de Maryse Condé, a fim de discutir se ela reproduz ou perturba os comportamentos das representações anteriores. Para tanto, comparo a imagem da protagonista a três outras imagens presentes em outras três produções discursivas: imagem I, Tituba na deposição de Tituba ao tribunal de caça às bruxas, datada do século XVII; imagem II, Tituba na peça *The Crucible*, de Arthur Miller; e imagem III, Tituba no livro *Tituba of Salem Village*, de Ann Petry. Além disso, já que, como pondera o crítico francês, por meio do estudo da materialidade textual revela-se o imaginário que permitiu a elaboração daquela imagem, destaco dois contos, “*Leçon d’histoire*” e “*Chemin d’école*”, ambos igualmente de autoria de Condé, com o objetivo de sublinhar como questões associadas ao passado colonial surgem nos textos elencados neste trabalho, bem como estão dispostas no imaginário condeniano.

Palavras-chave: Maryse Condé; Tituba; imagem; imaginário; texto.

ABSTRACT

This Master's thesis proposes an imagiological study about the images of Tituba, a woman among the characters persecuted and judged during the episode known as the witch hunt of Salem, occurred in the seventeenth century in the United States. Starting from Pageaux's reading method, according to which the image is a set of words to define the 'other' and, in so doing, define itself, I delimit the Tituba's image constructed in the novel *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, of Maryse Condé, in order to discuss whether it reproduces or disturbs the behavior of previous representations. For that, the image of the protagonist is compared to three other images present in three other discursive productions: image I, Tituba in the deposition of Tituba to the court of witch hunt, dated from the seventeenth century; image II, Tituba in Arthur Miller's *The Crucible*; and Image III, Tituba in Ann Petry's *Tituba of Salem Village*. Moreover, as the French critic ponders, the imaginary that allowed the elaboration of image is revealed through the study of textual materiality, for that, two short stories are highlighted, "*Leçon d'histoire*" and "*Chemin d'école*", both also authored by Condé, with the aim of emphasizing how issues associated with the colonial past appear in the texts listed in this paper, as well as being arranged in the Condénian imaginary.

Keywords: Maryse Condé; Tituba; image; imaginary; text.

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une étude imagologique sur Tituba, une femme parmi les personnages persécutés et jugés lors de l'épisode connu comme « chasse aux sorcières de Salem », survenue au XVII^e siècle aux États-Unis. À partir de la méthode de lecture de Pageaux, selon laquelle l'image est un ensemble de mots pour définir l'autre et, ce faisant, se définir, je délimite l'image de Tituba construite dans le roman *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, de Maryse Condé, afin de déterminer si elle reproduit ou perturbe le comportement des représentations précédentes. Pour cela, je compare l'image de la protagoniste à trois autres images présentes dans trois autres productions discursives: l'image I, Tituba dans sa déposition devant le tribunal de chasse aux sorcières, datant du XVII^e siècle; image II, Tituba dans *The Crucible* d'Arthur Miller; et Image III, Tituba dans *Tituba of Salem Village* d'Ann Petry. De plus, comme l'affirme le critique français, l'étude de la matérialité textuelle révèle l'imaginaire qui a permis l'élaboration de l'image analysée. Dans ce sens, je fait appel encore à deux nouvelles, « Leçon d'histoire » et « Chemin d'école » dans le but de souligner la manière dont les questions associées au passé colonial apparaissent dans les textes sélectionnés, ainsi que dans l'imaginaire condenien.

Mots-clés: Maryse Condé; Tituba; image; imaginaire; texte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — <i>Depoimento de Tituba</i> . Salem Witchcrafts Papers n°. 125.4. 1692	55
Figura 2 — <i>Striking sanitation workers in Memphis, Tennessee</i>	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Personagens negras	82
Tabela 2 — Personagens brancas	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 — DO <i>CORPUS</i> LITERÁRIO À IMAGOLOGIA: APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E DO CONCEITO	14
1.1 <i>Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem</i>	14
1.2 <i>Le Coeur à rire et à pleurer</i> : dois contos	36
1.3 Imagologia e estudos de Literatura Comparada: Pageaux e Spivak	43
CAPÍTULO 2 — TRÊS REPRESENTAÇÕES, TRÊS MODOS DE VER	54
2.1 Imagem I: Tituba, a personagem da deposição de Salem	54
2.2 Imagem II: A Tituba de Arthur Miller	63
2.3 Imagem III: A Tituba de Ann Petry	71
CAPÍTULO 3 — IMAGEM IV: A TITUBA DE MARYSE CONDÉ	79
3.1 Ponto de vista: Ver <i>com</i> Tituba	79
3.2 Do léxico às relações hierarquizadas	81
3.3 Imaginário	101
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS.....	113
ANEXO.....	122

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é um estudo das imagens referentes à Tituba, uma mulher dentre as personagens perseguidas e julgadas durante o episódio conhecido como a caça às bruxas de Salem, ocorrido no século XVII nos Estados Unidos. A partir do romance *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*¹, de Maryse Condé, publicado em 1986, intento destacar como a imagem da protagonista é construída discursivamente e quais imaginários são acionados quando esta se realiza. O livro, situado no século XVII, aborda a jornada de Tituba, uma mulher negra perseguida sob acusações de feitiçaria. Além dele, selecionei dois contos de *Le coeur à rire et à pleurer*², publicado em 1999 pela mesma escritora caribenha, “*Leçon d’histoire*” e “*Chemin d’école*”, — cujos enredos estão pautados no conflito entre a experiência da protagonista, Maryse, uma menina negra burguesa, e as heranças coloniais do universo francófono do começo do século XX —, com o objetivo de, uma vez delimitada a imagem da Tituba condeniana, discutir o modo como questões associadas ao passado colonial e ao racismo estão presentes no imaginário da autora, pois, as mesmas emergem do tecido narrativo das obras.

Para tanto, destaquei outros três textos nos quais aparecem outras três imagens de Tituba, i) uma das deposições da Tituba do século XVII; ii) *The Crucible*³, de Arthur Miller e iii) *Tituba of Salem Village*⁴, de Ann Petry, a fim de, por meio de um estudo comparativo, analisar em quais aspectos a Tituba de Condé repete e reafirma ou subverte os comportamentos das representações criadas anteriormente. Escolhi as produções textuais citadas porque o romance trabalhado possui intertextualidade explícita com todas elas. Notadamente, uma parcela considerável do depoimento de Tituba ao tribunal é reproduzida por Condé no terceiro capítulo da segunda parte do livro. Datado do começo de março de 1692, o documento contém o primeiro depoimento da personagem, uma serva ameríndia, aos juízes que lhe acusavam de feitiçaria. Retomando os acontecimentos de Salem, a peça de Miller surge, incontornavelmente, como intertexto por ser uma das principais referências literárias legitimadas do século XX. Tituba é, agora, uma cativa negra acusada de ter enfeitiçado uma criança, que aparece em cena somente nos primeiro

¹ CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Barcelona: Mercure de France, 2017.

² CONDÉ, Maryse. *Le coeur à rire et à pleurer*. Contes vrais de mon enfance. Paris: Robert Laffont, 1999.

³ MILLER, Arthur. *The Crucible: A play in four acts*. New York: Penguin Classics, 2003 [1953].

⁴ PETRY, Ann. *Tituba of Salem Village*. New York: HarperCollins, 1991 [1964].

e quarto atos, sendo apagada dos demais. A narrativa de Petry, por sua vez, é citada abertamente na última seção do romance de Condé. A menção me serve de pista para encontrar a produção da escritora afro-americana, na qual Tituba, ainda na condição de mulher negra escravizada, não só protagoniza a trama como se manifesta contra as opressões com as quais é confrontada.

Para conceituar e debater sobre imagem, a metodologia utilizada baseia-se no que propõe Daniel-Henri Pageaux⁵ sobre a imagologia, segundo o qual esta é um método de leitura formado por três níveis: lexical / sequências narrativas, relações hierarquizadas e cenário, ou seja, o imaginário que possibilitou a criação da representação em pauta. Tendo isso em vista, a imagem é entendida como um conjunto de palavras utilizado para definir o outro e, ao fazê-lo, definir a si mesmo⁶. Desse modo, de acordo com o que propõe o crítico francês, por intermédio do estudo da materialidade discursiva revela-se o imaginário que permitiu a elaboração daquela imagem.

A metodologia destacada dialoga com o posicionamento de Gayatri Spivak, quando esta, ao declarar a morte dos estudos de literatura comparada⁷, avalia negativamente os trabalhos que, utilizando a prerrogativa da interdisciplinaridade daquela área, renegam o texto ao segundo plano. Tanto para Pageaux quanto para Spivak, não se trata de refletir acerca de questões sociais ou históricas, por exemplo, em detrimento da produção literária. Trata-se, antes de tudo, de, por meio da leitura cerrada do texto, evidenciar dinâmicas constituintes do imaginário do qual a produção discursiva resulta. Diante disso, opero a análise dos textos citados acima, delimitando a imagem de cada uma das quatro Titubas, comparando-as, para, em um segundo momento, explorar os imaginários que as criaram. Nesta dissertação, pretendo, portanto, responder às seguintes questões: (1) em que medida a Tituba condenina se afasta ou se aproxima das outras três imagens escolhidas? (2) Essa protagonista encarna e repete ou rompe com os estereótipos vinculados à mulher negra nos outros textos? (3) Quais imaginários as imagens do *corpus* literário acionam? Ademais, considerando o desafio de compreender e, a partir disso, aprender a reagir às agressões decorrentes de um sistema que tem como uma de suas características a desumanização do negro, almejo encerrar a discussão desta pesquisa respondendo ainda a uma quarta interrogação. Por intermédio dos dois contos igualmente

⁵ PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFMS, 2011. p. 109-127.

⁶ Ibid. p. 111.

⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia, University Press. 2003.

escolhidos, cuja leitura ajuda a precisar um aspecto presente, porém, não tão evidente no romance: (4) como as relações com o passado colonial e escravista estão organizadas no imaginário de Condé?

Apoiando-me nessas questões, no capítulo 1, apresento a narrativa e os dois contos condenianos, bem como uma discussão acerca da metodologia desenvolvida por Pageaux e a defesa da leitura cerrada do texto literário feita por Spivak. No capítulo 2, delincho as três imagens das outras três Titubas selecionadas e pontuo semelhanças e diferenças entre elas, assim como os imaginários que as produziram. No capítulo 3, traço, enfim, o cotejamento entre as quatro Titubas, demonstrando os aspectos disruptivos da narradora personagem condeniana e discuto como o imaginário autoral é atravessado por conflitos derivados da exploração colonial.

Além disso, na seção anexo, encontra-se uma entrevista realizada com Maryse Condé em março de 2018. Na mesma seção, constam as traduções da deposição de Salem, que tanto aparece editada no romance de Condé quanto analiso no capítulo 2, e dos dois contos lidos neste trabalho. Optei por traduzir os textos porque, no caso do depoimento, durante o primeiro ano da pesquisa, seu acesso foi de extrema dificuldade; por isso, a tradução tem como objetivo facilitar seu alcance aos falantes de português. No que diz respeito aos contos, a tradução me pareceu necessária, pois ela expande o pequeno conjunto de textos de autoria de Maryse Condé com versões em português⁸ Ademais, os diálogos que podem ser traçados entre ambos os contos e obras da literatura brasileira, como o texto de Machado de Assis citado no capítulo 3, indicam a importância de ampliarmos nossas leituras, explorando produções cujos ecos precisam ser ouvidos.

⁸ Além do romance estudado nesta dissertação, a editora Rocco traduziu outra obra de Maryse Condé no começo dos anos 2000, intitulada *Corações Migrantes* (2002). Contudo, os dois livros estão há mais de 15 anos fora de catálogo.

1. DO *CORPUS* LITERÁRIO À IMAGOLOGIA: APRESENTAÇÃO DAS OBRAS E DO CONCEITO

Às vezes, nada substitui as palavras. Frequentemente mentirosas, frequentemente traidoras, elas não deixam de ser, também, bálsamo insubstituível⁹.

1.1 *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*

Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, publicado em 1986, é um romance destinado a narrar a vida e a sobrevivência da mulher escravizada Tituba. Localizado temporalmente no século XVII, o enredo se desdobra entre a ilha de Barbados e as cidades de Boston e de Salem, nos Estados Unidos. A jornada da protagonista, narrada em primeira pessoa, inicia-se com a cena do estupro de sua mãe, crime do qual ela é fruto. Sendo assim, ela diz: “Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês na ponte do *Christ the King*, num dia de 16**, quando o navio velejava rumo a Barbados. Foi dessa agressão que nasci. Desse ato de ódio e desprezo”^{10, 11}. Filha da violência, Tituba demonstra ter o destino atravessado por tristeza e por crueldade.

De fato, a história contada ganha camadas de dor a cada cena apresentada. Quando o navio atracou no porto, Abena, que não aparentava sinal algum da gestação, foi comprada por Darnell Davis. Contudo, com o passar dos dias e com a descoberta da gravidez, a jovem tornou-se um problema, um prejuízo financeiro.

Quando Darnell Davis se deu conta de que minha mãe estava grávida, ficou furioso, pensando nas muitas libras esterlinas que

⁹ CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem*. Trad. Angela Malim. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997. p. 113. No original: Rien parfois ne vaut les mots. Souvent menteurs, souvent traîtres, ils n'en demeurent pas moins des baumes irremplaçables. CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Barcelona: Mercure de France, 2017. p. 133.

¹⁰ As citações das obras estudadas estarão sempre traduzidas no corpo do texto, constando as referências e as citações originais, em francês, no rodapé. Todas as traduções são da autora deste trabalho, salvo menção ao contrário.

¹¹ *Ibid.*, p. 11. No original: Abena, ma mère, un marin anglais la viola sue le pont du Christ the King, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris (*Ibid.*, p. 13).

tinha gasto para adquiri-la. Eis que tinha nas costas uma mulher mal de saúde, sem qualquer utilidade!¹².

A fim de se livrar do infortúnio no qual Abena se convertera, o dono decidiu oferecê-la a Yao, homem também escravizado, que desde o momento em que chegara aos domínios de Davis, tentara se autoexterminar. A garota lhe é dada com intuito de que os dois estabeleçam laços um com o outro e, assim, não causem maiores contrariedades aos seus senhores.

[...] Para castigar minha mãe, deu-a a um dos ashantis que tinha comprado junto com ela, Yao. Ou seja, proibiu-a de voltar a pôr os pés na Casa. Yao era um jovem guerreiro que não se conformava com plantar cana, cortá-la e carregá-la na carroça até o engenho. Por isso, duas vezes tentou se matar comendo raízes venenosas. [...] Darnell tinha esperança de que, dando-lhe uma companheira, lhe daria também gosto pela vida e, portanto, recuperaria a despesa que tivera¹³.

O castigo dado ao casal escravizado transformou-se em cigalho de felicidade em meio à tortura da vida pautada pela violência. A partir da constituição de uma família, os elos de afeto ofereceram-lhes gotas de bálsamo junto da criança que viera ao mundo: “Quando nasci, quatro meses depois, Yao e minha mãe viviam felizes. Felicidade triste de escravo, incerta e ameaçada, feita de migalhas quase impalpáveis! [...] A vida tinha uma espécie de doçura”¹⁴, diz Tituba.

Embora Yao esforçasse-se na criação de um ambiente de apoio mútuo, a relação entre mãe e filha estava permeada pelo trauma do estupro. Desse modo, Abena renegava demonstrações de amor destinadas à menina.

Quando foi que descobri que minha mãe não me amava? Talvez aos cinco ou seis anos. Por mais que tivesse saído “mal”, isto é, com a pele muito pouco avermelhada e o cabelo totalmente crespo, nunca deixei de lhe trazer à lembrança o branco que a tinha possuído na ponte do *Christ the King*. [...] Eu a fazia recordar a todo instante sua

¹² Ibid. p. 12. No original: Quand Darnell Davis s’aperçut que ma mère était enceinte, il entra en fureur pensant aux bonnes livres sterling qu’il avait dépensées pour l’acquérir. Voilà qu’il allait avoir sur le bras une femme mal portante et qui ne serait d’aucune utilité! (Ibid. p. 14).

¹³ Loc.cit. . No original: [...] Pour punir ma mère, il la donna à un des Ashantis qu’il avait achetés en même temps qu’elle, Yao. En outre, il lui interdit de remettre pied à l’Habitation. Yao était un jeune guerrier qui ne résignait pas à planter la canne, à la couper et à la charroyer au moulin. Aussi, par deux fois, il avait tenté de se tuer en mâchant des racines vénéneuses. [...] Darnell espérait qu’en lui donnant une compagne, il lui donnerait aussi goût à l’existence, rentrant ainsi dans ses dépenses (Ibid. p. 14).

¹⁴ Ibid. p. 14-16. No original: Quand je naquis quatre mois plus tard, Yao et ma mère connaissaient le bonheur. Triste bonheur d’esclave, incertain et menacé, fait de miettes presque impalpables! [...] La vie avait une sorte de douceur (Ibid. p. 16-18).

dor e sua humilhação. E quando me enroscava nela apaixonadamente, como as crianças gostam de fazer, me repelia, inevitavelmente¹⁵.

Não bastassem as crueldades experienciadas no trabalho cativo, aliadas à primeira violação de seu corpo e de sua mente, Abena defronta-se novamente com o abuso sexual em um dia no qual destina-se à plantação de inhames junto de Tituba. No caminho até o local de cultivo, as duas personagens deparam-se com Darnell, o qual rapidamente enxerga a mulher escravizada como corpo disponível¹⁶ ao seu bel-prazer. Diante da repetição do trauma, em um ataque de desespero, Abena defende-se com auxílio de um facão, atingindo o ombro de seu dono. Os dois golpes, porém, não foram suficientes para matá-lo, e a mulher é levada ao enforcamento público.

Como um *leitmotiv*, a sentença “enforcaram minha mãe” surge por três vezes durante a descrição do enforcamento mesclada às lembranças de Tituba, a qual testemunhara a execução de sua mãe. A frase coloca em destaque o gatilho para a ojeriza, da narradora personagem, em relação ao homem branco a datar daquela cena, uma vez que é a partir daquele momento que ela enxerga aquele homem como símbolo de opressão, asco e pavor.

Enforcaram minha mãe.

Vi seu corpo girar nos ramos baixos de uma sumaúma. Ela tinha cometido o crime para o qual não há perdão. Tinha atacado um branco. [...]

Enforcaram minha mãe.

Todos os escravos tinham sido convocados para a execução. Quando, o pescoço partido, entregou a alma, ergueu-se de todos os peitos um canto de revolta e cólera, que os chefes de equipe fizeram calar, com grandes golpes de vergalho. Refugiada entre as saias de uma mulher, senti solidificar-se em mim, como uma lava, um sentimento que nunca mais me deixaria, uma mistura de terror e nojo.

Enforcaram minha mãe.

Enquanto seu corpo girava no vazio, tive forças para me afastar, em pequenos passos, me acocorar e vomitar interminavelmente no mato¹⁷.

¹⁵ Quand découvris-je que ma mère ne m'aimait pas? Peut-être quand j'atteignis cinq ou six ans. J'avais beau être « mal sortie », c'est-à-dire le teint à peine rougeâtre et les cheveux carrément crépus, je ne cessais pas de lui remettre en l'esprit le Blanc qui l'avait possédée sur le pont *Christ the King*. [...] Je lui rappelais à tout instant sa douleur et son humiliation. Aussi quand je me blotissais passionnément contre elle comme aime à le faire les enfants, elle me repoussait inévitablement (Ibid p. 18).

¹⁶ Cf. Duarte. *Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade*.

¹⁷ Ibid. p. 17. No original: On pendit ma mère. Je vis son corps tourner aux branches basses d'un fromager. Elle avait commis le crime pour lequel il n'est pas de pardon. Elle avait frappé un Blanc. Elle ne l'avait pas tué cependant. Dans sa fureur maladroite, elle n'était parvenue qu'à lui entailler l'épaule. On pendit ma mère. Tous les esclaves avaient été conviés à son exécution. Quand, la nuque brisée, elle rendit l'âme, un chant de révolte et de colère s'éleva de toutes les poitrines que les chefs d'équipe firent taire à

Na sequência do evento, Yao foi vendido a outro plantador como parte da punição pelas ações da companheira. No entanto, ele se suicida durante o traslado entre as fazendas. Com o desenrolar dos acontecimentos, Tituba, que era uma criança, é expulsa das terras de Darnell, porém, é acolhida por uma senhora, de nome Man Yaya, viúva, que tivera os filhos e o marido mortos, acusados de participação em uma revolta. Detentora do talento de se comunicar com os invisíveis, a mulher é um repositório de conhecimento acerca do mundo sobrenatural. “Tinham medo dela. Mas vinham de longe vê-la, devido o seu poder”¹⁸. Com ela, a menina instrui-se, sobretudo acerca da potência constituinte dos elementos da natureza. Tendo isso em vista, Man Yaya tem papel fundador na construção dos saberes e do labor que acompanharão Tituba durante todo o romance. Ela representa, pois, uma entidade guardiã da sabedoria que vai além do mundo terrestre e do universo dos homens, distribuindo, inclusive, pitadas de informações sobre acontecimentos futuros.

O primeiro diálogo entre as personagens é entremeado pela predestinação da vida da protagonista. Man Yaya, então, diz:

— Você vai sofrer na vida. Muito. Muito.

Essas palavras, que me mergulhavam no terror, ela pronunciava com calma, quase sorrindo.

— Mas vai sobreviver!

Aquilo não me consolava! Mas uma tal autoridade emanava da pessoa arqueada, engelhada de Man Yaya que eu não ousava protestar.

[...]

Man Yaya me ensinou o mar. As montanhas e os montes. Ensinou-me que tudo vive, tudo tem uma alma, um sopro. Que tudo deve ser respeitado. Que o homem não é um senhor que percorre a cavalo o seu domínio¹⁹.

grands coups de nerf de boeuf. Moi, réfugiée entre les jupes d’une femme, je sentis se solidifier en moi comme une lave, un sentiment qui ne devait plus me quitter, mélange de terreur et de deuil. On pendit ma mère. Quand son corps tournoya dans le vide, j’eus la force de m’écarter à petits pas, de m’accroupir et de vomir interminablement dans l’herbe (Ibid. p. 20-21).

¹⁸ Ibid. p. 18. No original: On la craignait. Mais on venait la voir de loin à cause de son pouvoir (Ibid. p. 21).

¹⁹ Ibid., p. 18. No original: — Tu souffriras dans ta vie. Beaucoup. Beaucoup. Ces paroles qui me plongeaient dans la terreur, elle les prononçait avec calme, presque en souriant. — Mais tu survivras! Cela ne me consolait pas! Néanmoins, une telle autorité se dégageait de la personne voûtée, ridée de Man Yaya que je n’osais protester. [...] Man Yaya m’apprit la mer. Les montagnes et les mornes. Elle m’apprit que tout vit, tout à une âme, un souffle. Que tout doit être respecté. Que l’homme n’est pas un maître parcourant à cheval son royaume (Ibid., p. 21-22).

Os ensinamentos transmitidos por Man Yaya moldam a perspectiva de mundo de Tituba, atuando, também, como meio de contato da narradora personagem com seus pais e com a anciã, após o falecimento desta última.

Os invisíveis desempenham papel de entidades de proteção no romance, porém, não estão aprisionados a essa função, pois, por diversos momentos, eles surgem como vozes que contestam os desejos e as ações de Tituba. Dessa forma, eles são mantidos na narrativa não somente na condição de oráculos, como também na qualidade de intérpretes das ações dos homens. Levando isso em consideração, destaco o trecho do livro no qual, já mais velha e morando sozinha, em um terreno afastado das plantações, Tituba encontra homens escravizados, ao acaso, enquanto buscava suas galinhas que haviam fugido. Com a passagem do tempo, aquelas pessoas tornam-se presenças recorrentes no abrigo da protagonista, visto que ela usava sua sabedoria ancestral para curar e confortar os cativos adoentados. Em uma destas ocasiões, surge John Índio, “homem [...] de pele clara e cabelo curiosamente liso”²⁰, cuja figura despertara profundo interesse na jovem curandeira. Diante do furor sentido, ela prepara um ritual de evocação dos invisíveis a fim de que estes a ajudem a atrair o afeto daquele homem.

Dirigi-me ao que restava do galinheiro e peguei uma das poucas aves que tinham permanecido fiéis a mim. Com a mão esperta lhe abri o ventre e deixei o cor-de-rosa de seu sangue umidificar a terra. Depois chamei docemente:

— Man Yaya! Man Yaya!

Ela logo apareceu. Não na sua forma normal de mulher idosa, mas na que tomou para a eternidade. Perfumada, uma coroa de botões de laranjeira à guisa de adereço. Eu disse, ofegante:

— Man Yaya, quero que aquele homem me ame.

Ela balançou a cabeça.

— Os homens não amam. Eles possuem. Eles servem.

Proteste:

— Yao amava Abena.

— Era uma das raras exceções.

— Quem sabe este também não será?

Ela jogou a cabeça para trás para melhor difundir uma espécie de relincho de incredulidade.

— Dizem que é um galo, que cobriu metade das galinhas de Carlisle Bay.

— Quero que pare com isso.

— Basta eu olhar para ele para ver que é um negro vazio, cheio de vento e de afronta²¹.

²⁰ Ibid., p. 23. No original: Jeune homme [...] le teint claire et les cheveux curieusement lisses (Ibid., p. 27).

²¹ Ibid., p. 25-26. No original: Je me dirigeai vers ce qui restait de poulailler et saisis une des rares volailles qui m'étaient demeurées fidèles. D'une main experte, je lui ouvris le ventre, laissant la rosée de son sang humecter la terre. Puis j'appelai doucement: — Man Yaya! Man Yaya! Celle-ci m'apparut bien vite. Non

O desgosto de Man Yaya em relação aos desejos da jovem é evidente. A entidade sabe que o destino guarda uma história de sofrimento para Tituba e, ainda assim, ela não se submete ao silêncio. Paralelamente a isso, é notável que as pistas sobre o futuro da narrativa estão dadas a cada interpelação dos invisíveis. Como foi mostrado na citação anterior ao trecho acima²², desde o primeiro encontro com aquela anciã, o futuro da filha de Abena e de Yao está associado ao dissabor. Fato é que nos últimos trechos destacados, a entidade busca precavê-la acerca do que a relação com John Índio e com os outros homens guardava e, por meio destes vestígios, Condé fornece ao leitor material para a criação de expectativas sobre o prosseguimento da narrativa: Man Yaya “se afastou, mas não deixei de notar a expressão de tristeza em sua fisionomia. Sem dúvida, estava observando o início do desenrolar de minha vida. Minha vida, rio que não pode ser inteiramente desviado”²³.

Abena surge também com a intenção de avisar sobre o perigo iminente representado pelo interesse de sua progênita por John Índio. Sem ser evocada, ela se manifesta através de interrogações:

— Por que as mulheres não podem ficar sem homem? Olha que você vai ser levada para o outro lado da água...
 Fiquei surpresa e a interrompi:
 Para o outro lado da água?
 Mas ela não se explicou logo, repetindo em tom de aflição:
 — Por que as mulheres não podem ficar sem homem?
 Tudo isso — as reticências de Man Yaya, as lamentações de minha mãe — poderia ter me incitado à prudência. Que nada²⁴.

pas sous sa forme mortelle de femme au grand âge, mais sous celle qu'elle avait revêtu pour l'éternité. Parfumée, une couronne de boutons d'oranger en guise de parure. Je dis en haletant: — Man Yaya, je veux que cet homme m'aime. Elle hocha la tête: — Les hommes n'aiment pas. Ils possèdent. Ils asservissent. Je protestai: — Yao aimait Abena. — C'était une des rares exceptions. — Peut-être celui-là aussi en sera-t-il une! Elle rejeta la tête en arrière pour mieux laisser fuser une sorte de hennissement d'incrédulité: — On dit c'est un coq qui a couvert la moitié des poules de Carlisle Bay. — Je veux que cela cesse. — Je n'ai qu'à le regarder pour savoir que c'est un nègre creux, plein de vent et d'effronterie (Ibid., p. 29-30).

²² Man Yaya diz à Tituba: — Você vai sofrer na vida. Muito. Muito. [...] Mas vai sobreviver! (Ibid., p. 19).

²³ Ibid. p. 26. No original: Elle s'éloigna, non sans que j'aie remarqué l'expression de tristesse des traits. Sans doute observait-elle là le début de l'accomplissement de ma vie. Ma vie, fleuve qui ne peut être entièrement détourné (Ibid., p. 30).

²⁴ Ibid., p. 27. No original: — Pourquoi les femmes ne peuvent-elles se passer des hommes? Voilà que tu vas être entraînée de l'autre côté de l'eau... Je fus surprise et l'interrompis: — De l'autre côté de l'eau? Mais elle ne s'expliqua pas davantage, réprétant sur un ton de détresse: — Pourquoi les femmes ne peuvent-elles se passer des hommes? Tout cela, les reticences de Man Yaya, les lamentations de ma mère, aurait pu m'inciter à la prudence. In n'en fut rien (Ibid., p. 31).

Desse modo, se desde a primeira cena do romance, o estupro de Abena por um marinheiro, pode-se criar hipóteses sobre a origem da herança de dor que trespassa as personagens femininas inseridas naquela dinâmica, as indagações acima apontam diretamente, mais uma vez, para um dos inimigos declarados da vida da protagonista: o homem.

Sem dar atenção aos conselhos dos invisíveis, Tituba aproxima-se de John Índio. Durante uma festa, ela propõe ao homem escravizado o compartilhamento, em liberdade de sua cabana. Ele, porém, rejeita completamente a ideia, pois, não cogita abandonar os limites de Susanna Endicott, sua proprietária, apresentando uma contraproposta: morarem juntos na casa de sua senhora.

— Não sou negro do mato, negro fugido! nunca irei viver naquela toca de coelho que você tem lá em cima, no meio do mato. Se quiser viver comigo, tem de vir para a minha casa em Bridgetown!

— Sua casa?

Dei uma risada de escárnio, acrescentando:

— Escravo não tem “casa”! Você não pertence à Susanna Endicott?

Ele pareceu não gostar.

— Sim, eu pertenço à Susanna Endicott, mas é uma boa dona...

Interrompi:

— Como é que uma dona pode ser boa? O escravo pode gostar do senhor?²⁵

Tituba, por sua vez, confronta as palavras de John Índio quando ele aparenta crer no ideal de “branca salvadora”²⁶, de sua senhora. Susanna Endicott é uma mulher

²⁵ Ibid., p. 29. No original: — Je ne suis pas un nègre des bois, un nègre marron! Jamais je ne viendrai vivre dans cette calorge à lapins que tu as là-haut au milieu des bois. Si tu veux vivre avec moi, tu dois venir chez moi à Bridgetown! — Chez toi? J’eus un rire de dérision, ajoutant: — Un esclave n’a pas de « chez moi » ! Est-ce que tu n’appartiens pas à Susanna Endicott? Il parut mécontent: — Oui, j’appartiens à maîtresse Susanna Endicott, mais la maîtresse est bonne... Je l’interrompis: — Comment une maîtresse peut-elle être bonne? L’esclave peut-il chérir son maître? (Ibid., p. 34).

²⁶ Conhecida, principalmente, em discussões online sobre identidade e opressão, a expressão "complexo de branco salvador" ou "ideal de branco salvador" diz respeito às ações de mulheres e homens caucasianos que perpetuam a ideia de que apenas o Ocidente branco é capaz de salvar sujeitos oprimidos de qualquer tipo de mazela social e econômica. Um exemplo recorrente se relaciona às *selfies* que muitos turistas caucasianos, notórios ou não, produzem com pessoas em situação de fragilidade socioeconômica a fim de exibi-las nas mídias sociais. A postagem e a circulação de tal conteúdo reforça a imagem de salvador de minorias quando é sabido que muitas daquelas situações foram provocadas historicamente pelo homem branco. Em inglês a expressão é conhecida como *white savior industrial complex* (WSIC) [complexo industrial de branco salvador], pois “complexo industrial” se refere, de modo geral, à ideia de vários setores sociais, políticos e econômicos que se inter cruzam em uma dinâmica em pauta, mostrando a amplitude do fenômeno. O comportamento de “branco salvador” foi denominado, inclusive, no contexto anglófono, em 2012, quando a escritora nigero-americana Teju Cole cunhou o termo em resposta às atitudes de um ativista norte-americano. Segundo Cole, o WSIC “reduz as complexidades históricas das realidades contemporâneas à uma espécie de salvação branca, legitimando-se por meio da apropriação da linguagem

escravagista, cujo “cativo de estimação” era mantido debaixo de seu teto, evidenciando a distância existente entre a forma como a dona do escravo atuava naquela sociedade em oposição à maneira como o homem escravizado a enxergava. Para a narradora personagem não é possível notar, portanto, qualquer aspecto positivo em alguém que se beneficia daquela ordem. Ainda que Endicott demonstrasse algum tipo de afeto por John Índio, a afeição não alterava, pois, a relação hierárquica mantida entre os dois e, sendo assim, Tituba não deixa escapar o problema da contraproposta do homem.

Após escutar a oferta de John Índio, a protagonista pede tempo para refletir e chegar a uma decisão final. Mudar-se para as dependências de Endicott significava aceitar, conseqüentemente, retornar ao mundo que tanto lhe subjugara quanto o fizera, igualmente, com seus pais e seus ancestrais. Em um diálogo com Man Yaya, ela pondera:

— Você bem sabe que eu não quero voltar para o mundo dos brancos.
 — Vai ser necessário passar por lá.
 — Por quê?
 Eu quase gritava:
 — Por quê? Você não pode trazê-lo para aqui para mim? Isso quer dizer que os seus poderes são limitados?
 Ela não se zangou. Olhou-me com terna comiseração:
 — Sempre lhe disse que o universo tem as suas regras, que não posso mudar inteiramente. Se pudesse, destruiria este mundo construiria outro, onde os nossos seriam livres. Livres para, por sua vez, escravizar os brancos. Ai de mim, não posso!²⁷

Embora repleta de questionamentos, Tituba se submete às demandas de John Índio com o intuito, porém, de respeitar suas próprias vontades, na medida em que ela desejara profundamente estar com aquele homem e, para tanto, escolhera abandonar, enfim, sua choupana. Na sequência, ela rumina: “Essa era a desgraça. Eu queria aquele homem como jamais tinha querido nada antes dele. Desejava seu amor como jamais desejei amor algum”²⁸. Esta tensão que a marca, optar pela escravidão em detrimento da liberdade, é uma de suas principais características, dado que Condé constrói uma personagem que é,

de justiça social” (ANDERSON, 2013, P. 39). Cf. ANDERSON, Ashlee. Teach For America and the Dangers of Deficit Thinking. *Critical Education*. v. 4, n. 11, out 2013. p. 28-47.

²⁷ CONDÉ. *Eu, Tituba feiticera... Negra de Salem*. p. 31. No original: — Tu sais bien que je ne veux pas retourner dans le monde des Blancs. — Il faudra bien que tu en passes par là. — Pourquoi? Je hurlai presque: — Pourquoi? Ne peux-tu me l’amener ici? Est-ce que cela veut dire que tes pouvoirs sont limités? Elle ne se fâcha pas et me regarda avec une commisération très tendre: — Je te l’ai toujours dit. L’univers a ses règles que je ne peux bouleverser entièrement. Sinon, je détruirais ce monde et en rebâtirais un autre où les nôtres seraient libres. Libres d’assujettir à leur tour les Blancs. Hélas! je ne le peux pas! (Ibid., p.36-37).

²⁸ Ibid., p. 30. No original: C’était bien là le malheur. Je voulais cet homme comme je n’avais jamais rien voulu avant lui. Je désirais son amour comme je n’avais jamais désiré aucun amour (Ibid., p. 35).

certamente, vítima de um sistema de exploração e de violência, mas que é, ao mesmo tempo, seu próprio algoz. A leitura desta narradora personagem não pode ser reduzida, então, a binarismos simplistas polarizados entre bem e mal, já que ela mesma é marcada por uma série de contradições que lhe aproxima de uma representação de protagonista mais humanizada, ao contrário do que poderia ser a imagem cristalizada de uma heroína idealizada, sem incongruências e angústias.

No desenrolar das ações do romance, ao chegar à casa de Endicott, Tituba é recebida com austeridade e, rapidamente, percebe que, ali, a liberdade da qual desfrutava outrora não existia. Seu papel social reduzia-se à servidão, entretanto, isso não significava, de maneira alguma, o silenciamento de suas inquietações internas. A saber, seleciono a cena na qual seu desconforto diante dos rituais cristãos é visível. Dentre as condições impostas para que a sua união com John Índio fosse permitida, ela deveria converter-se ao cristianismo. No entanto, enquanto o homem almeja ensiná-la as rezas cristãs, tem-se:

— John Índio, não consigo repetir isso!
 — Repita, meu amor! O que conta, para o escravo, é sobreviver! Repita, minha rainha. Você por acaso acha que eu acredito na história deles de Santa Trindade? Um só Deus em três pessoas distintas? Mas isso não tem importância. Basta fingir. Repita!
 — Não consigo!
 [...]
 John Índio juntava as minhas mãos com força, e eu repetia com ele. “Creio em Deus Pai, Todo-Poderoso, Criador do céu e da terra...”
 Mas essas palavras não significavam nada para mim. Aquilo em nada se parecia com que Man Yaya tinha me ensinado²⁹.

Frente ao teatro encenado por todos naquelas dependências, Tituba sentia-se incomodada. Porém, a presença de Susanna Endicott atuava sobre ela como fator paralisante. Diante da mulher, ela não conseguia agir de forma que não fosse acatar suas ordens. Inerte pelo medo que aquela figura lhe causava, a jovem escravizada decide pedir auxílio aos invisíveis para que seus sofrimentos acabem. Embora em desacordo com os pedidos de sua herdeira, as entidades protetoras acatam suas demandas e a senhora

²⁹ Ibid., p. 39. No original: — John Indien, je ne peux répéter cela! — Répète, mon amour! Ce qui compte pour l’esclave, c’est de survivre! Répète, ma reine. Tu t’imagines peut-être que j’y crois, moi, à leur histoire de Sainte Trinité? Un seul Dieu en trois personnes distinctes? Mais cela n’a pas d’importance. Il suffit de faire semblant. Répète! — Je ne peux pas! [...] John Índio joignit mes mains de force et je répétais après lui. « Je crois en Dieu, le père Tout-Puissant, Créateur du ciel et de la terre... ». Mais ces paroles ne signifiaient rien pour moi. Cela n’avait rien de commun avec ce que Man Yaya m’avait appris (Ibid., p. 46).

Endicott é acometida por uma doença que a impossibilita de sair do leito. Como ela, por sua vez, sabia que Tituba era filha de Abena e tinha sido criada por Man Yaya, ela sabia também que o conhecimento dos invisíveis fora ensinado à sua cativa. Dessa maneira, a proprietária desconfia que sua enfermidade estava relacionada à Tituba e aos seus laços culturais. Em razão da doença, para qual médico algum encontrava cura, e do ódio alimentado pela serva, Susanna Endicott decide vender seus escravos ao reverendo Samuel Parris, o qual partia de Barbados em direção a Boston, nos Estados Unidos.

No navio em direção ao continente, a esposa do pastor, Elizabeth Parris, sua filha, Betsey Parris, e sua sobrinha, Abigail Williams, são apresentadas à narradora personagem. Logo de início, ocorre o estabelecimento de apoio mútuo entre a cativa e Elizabeth, visto que as duas mulheres se reconhecem, dadas as devidas proporções, uma nas dores da outra. Além da união pelo gênero, em uma sociedade estruturalmente patriarcal e machista, ambas as personagens estão sob o olhar opressor de Samuel Parris. Durante um dos momentos de oração e de confissão obrigatória dos pecados, Tituba se recusa a expor o que, para aquelas pessoas, era considerado como erro de conduta ou heresia.

Quando chegou minha vez, tomou conta de mim uma espécie de raiva que, sem dúvida, não era senão a outra face do medo que me inspirava Samuel Parris, e eu disse, numa voz firme:

— Por que me confessar? O que se passa na minha cabeça e no meu coração só diz respeito a mim.

Ele me bateu.

Sua mão, seca e cortante, veio de encontro à minha boca e a encheu de sangue. Vendo aquele fio vermelho, dona Parris reuniu forças, ergueu-se e disse com furor:

— Samuel, o senhor não tem o direito...!

Ele bateu nela, por sua vez. Ela também sangrou. Esse sangue selou nossa aliança. [...] Juntas, inventamos mil artifícios para nos mantermos à distância daquele demônio, o reverendo Parris³⁰.

Após passarem um ano em Boston, os Parris e seus escravos mudam-se para a aldeia de Salem por razões financeiras. Durante esse tempo, a proximidade da cativa com as mulheres da família tem resultado negativo, já que o afeto torna-se a via pela qual a

³⁰ Ibid., p. 59-60. No original: Quand vint mon tour, une sorte de rage m'envahit qui n'était sans doute que l'autre face de la peur que m'inspirait Samuel Parris et je fis d'une voix ferme: — Pourquoi me confesser? Ce qui se passe dans ma tête et dans mon coeur ne regarde que moi. Il me frappa. Sa main, sèche et coupante, vint heurter ma bouche et l'ensanglanta. A la vue de ce filet rouge, maîtresse Parris retrouva des forces, se redressa et fit avec fureur: — Samuel, vous n'avez pas le droit...! Il la frappa à son tour. Elle saigna, elle aussi. Ce sang scella notre alliance [...]. Ensemble, nous inventâmes mille ruses pour nous retrouver en l'absence de ce démon qu'était le révérend Parris. (Ibid., p. 69).

traição da confiança prosperaria. Tituba usara de seus conhecimentos alternativos para cuidar de Elisabeth e de Betsey, as quais estavam fracas e doentes. Paralelamente a isso, além das práticas medicinais, o imaginário cultural da mulher escravizada é, em certa medida, partilhado com suas senhoras, visto que, como desenvolvera carinho por Betsey, ela gostava de distrair a menina com narrativas e joguetes típicos de sua ilha. Com o decorrer dos dias, outras garotas do vilarejo passaram a frequentar a cozinha dos Parris a fim de escutar as histórias contadas.

Daí em diante, minha cozinha passou a ficar cheia de meninas. Eu não gostava de todas. [...] O mesmo acontecia com Abigail. Eu não duvidava da violência que existia nela, do poder de sua imaginação de dar um tom particular aos mínimos acidentes que esmaltavam o dia [...]. Também, se não as amava todas, tinha pena delas [...]. E era essa piedade, contra a qual eu não tinha defesas, que me fazia tolerar aquelas crianças em minha volta, que me levava a diverti-las³¹.

Porém, naquele momento, a cidade de Salem vivia assolada pela histeria da caça às feiticeiras, liderada por membros da igreja puritana. Tendo isso em vista, qualquer sinal de acusação deixava os integrantes da comunidade em polvorosa, pois, na maioria dos casos, os réus não escapavam ao enforcamento em público. As ameaças não tardaram a chegar até Tituba, já que ela e os outros negros eram, naquele contexto, “não apenas malditos, mas emissários visíveis de Satanás”³². Consciente do perigo que lhe rondava, a protagonista cogita arquitetar vingança contra os brancos, mas sabendo que não conseguiria invocar ajuda de seus protetores invisíveis, pois estes encontravam-se do outro lado da água³³, em Barbados, e não haviam conseguido, até o momento, fazer a travessia para atender aos seus chamados, ela desistira.

Concomitantemente, Betsey é acometida por uma doença que nenhum médico conseguira diagnosticar e Tituba sabia que não poderia ser nada verdadeiro, uma vez que

³¹ Ibid., p. 82-83. No original: Désormais, j’eus ma cuisine pleine des fillettes. Je ne les aimais pas toutes. [...] Il en était de même avec Abigail. Je ne doutais pas de la violence qu’il y avait en elle, du pouvoir de son imagination de donner un tour particulier aux moindres incidents qui émaillent le jour [...]. Aussi si je ne les aimais pas toutes, je les plaignais [...]. Et c’était cette pitié contre laquelle je ne pouvais me défendre qui me faisait tolérer ces enfants autour de moi, qui me faisait tolérer ces enfants autour de moi, qui me poussait à les égayer (Ibid., p. 96-97).

³² Ibid., p. 90. No original: Pas simplement des maudits, mais des émissaires visibles de Satan (Ibid., p. 105).

³³ Tituba invoca: “Atravessem a água, ô, meus pais! \ Atravessem a água, ô, minhas mães! \ Estou tão só neste país distante! \ Atravessem a água?” (Ibid., p. 94). No original: « Enjambez l’eau, ô, mes pères! Enjambez l’eau, ô, mes mères! Je ne suis si seule dans ce lointain pays! Enjambez l’eau»? (Ibid, p. 110).

ela mesma tomara todas as precauções para que a menina estivesse sempre saudável. O aspecto manipulador dos ataques da filha e da sobrinha dos Parris é notável quando estas performam “crises” somente na presença da cativa.

Mal tinha passado o umbral da porta, [...] a minha pequena Betsey pulou do assento e, rolando pelo chão, se pôs a uivar. [...] Abigail inicialmente ficou de pé, visivelmente desorientada. Depois seu olhar, ao qual nada escapava, passou do rosto acusador de Samuel Parris ao pouco menos aterrorizado da senhora Parris e depois ao meu, que devia exprimir a mais total confusão. Ela pareceu compreender o que estava se passando e então, como uma temerária que se joga num charco sem saber o que encobre a superfície esverdeada, pulou no chão, da cadeira, e rolando, começou a urrar da mesma maneira. O concerto hediondo durou alguns minutos³⁴.

Defronte do teatro encenado pelas meninas e pelos questionamentos colocados por Elisabeth e Samuel Parris³⁵, junto das performances semelhantes que se alastravam pelo vilarejo, e a condição infra-humana na qual os negros estavam enclausurados naquela sociedade³⁶, torna-se óbvio que Tituba será julgada sob acusação de feitiçaria, afinal, todos os componentes do espetáculo estavam contra ela. Além disso, enquanto encenavam mais um episódio de “enfeitiçamento” em frente à plateia puritana, as meninas condenam a protagonista diretamente, quando perguntadas por um dos ministros da igreja acerca de quem as pusera naquela situação.

[...] Samuel Parris virou-se para mim e disse, com uma bondade surpreendente:
— Se você é inocente, nada tem a temer!
Numa voz que eu quis que saísse segura, mas que soava trêmula e desagradável, disse
— Sou inocente.
[...]

³⁴ Ibid., p. 97-98. No original: A peine me fus-je encadrée dans l'embrasure de la porte, [...] ma petite Betsey sauta de son siège et se roulant par terre, se mit à hurler. [...] Abigail resta d'abord debout, visiblement interdite. Puis son regard auquel rien n'échappait, alla du visage accusateur de Samuel Parris à celui, à peine moins terrifiant, de maîtresse Parris, puis au mien qui devait exprimer le désarroi le plus total. Elle sembla comprendre de quoi il s'agissait et alors, comme un téméraire qui se jette dans une mare sans savoir ce que sa surface verdâtre recouvre, elle sauta à bas de son siège et se roulant par terre, commença à hurler de même manière. Ce hideux concert dura quelques minutes (Ibid, p. 114).

³⁵ “— Tituba, o que você fez com elas? [...] Está vendo o efeito dos seus sortilégios?”. (Ibid., p. 98). No original: — Tituba, que leur as-tu fait? [...] — Tu vois l'effet de tes sortilèges! (Ibid., p. 115).

³⁶ John Índio em conversa com Tituba afirma: “— Nós somos negros, Tituba! O mundo inteiro trabalha contra nós” (Ibid., p. 101). No original: — Nous sommes des nègres, Tituba! Le monde entier travaille à notre perte! (Ibid., p. 118). Em outro diálogo, agora com Betsey, a menina esbraveja contra a cativa: “— Você, fazer o bem? Você é negra, Tituba! Só pode fazer o mal. Você é o mal!” (Ibid., p. 104). No original: — Vous, faire du bien? Vous êtes une négresse, Tituba! Vous ne pouvez que faire du mal. Vous êtes le Mal! (Ibid., p. 123).

Edouard Payson, o mais velho dos quatro [ministros] [...] fez a pergunta [às meninas]:

— Digam-nos, para que tentemos ajudar vocês, quem, quem as atormenta?

E elas disseram, com uma hesitação calculada, para dar mais peso à afirmação:

— É Tituba!³⁷.

O testemunho serviu como evidência suficiente para que a condenação de Tituba ganhasse forma. Ela e outras duas mulheres do vilarejo, de nomes Sarah Good, uma mendiga temida pelas crianças, e Sarah Osborne, uma mulher mais velha, rica, porém, com reputação negativa na cidade, foram presas sob acusação de feitiçaria. Nos dias de encarceramento, a narradora personagem conhece Hester³⁸, uma jovem acusada de adultério, que lhe ensina como ser menos ingênua perante as imputações dos homens brancos. Antes do depoimento em tribunal, Tituba ensaiou, com o auxílio da nova amiga, uma encenação que lhe permitisse, em tese, escapar ao enforcamento. Como ela não estava disposta a aceitar denúncias falsas³⁹, a manipulação do ritual de deposição surgiu como última chance de escapatória, pois a lei de Massachusetts, estado no qual se localiza Salem, concedia a vida à feiticeira que confessasse suas práticas.

— Amedronte-os, Tituba! Dê a eles o que merecem! Descreva-o sob a forma de um bode, com nariz em forma de bico de águia, o corpo todo coberto de pêlos negros compridos e, preso à cintura, um cinto

³⁷ Ibid., p. 120-121. No original: Comme Samuel Parris sortait en hâte, il se tourna vers moi et dit avec une surprenante bonté: — Si tu es innocente, tu n'as rien à craindre! Je fis d'une voix que j'aurais voulu assurée, mais qui sonnait tremblant et rocailleuse: — Je suis innocente. Edouard Payson, étant le plus âgé des quatre hommes [...] posa la question: — Dites-nous, pour que nous tentions de vous soulager, qui, qui vous torture? Et elles firent avec une hésitation calculée pour donner plus de poids à leurs propos: — C'est Tituba! (Ibid., p. 143).

³⁸ Como bem destaca Lilian Corrêa (2009), a personagem Hester oferece um dos fios intertextuais presentes no romance de Condé, visto que a autora retomara a personagem Hester Prynne de *A letra escarlata*, escrito por Nathaniel Hawthorne e publicado, pela primeira vez, em 1850. No livro do escritor estadunidense, a mulher carrega a letra "A" bordada no peito, em razão do adultério que cometera e pelo qual fora indiciada. Cf. CORREA. Releituras em torno de *Tituba — Feiticeira... Negra de Salém*.

³⁹ Samuel Parris diz à Tituba: Ninguém, nesta aldeia, levantaria um dedo mínimo e os magistrados de Boston têm outros gatos a chicotear. Aliás, é o que faremos se você não obedecer. Pois, Tituba, você não merece a corda de enforcar! Balbuciei [, diz Tituba]: — O que querem de mim? [Um dos acusadores] sentou-se à beira da cama e debruçando-se sobre mim, a ponto de me tocar, martelou: — Quando comparecer perante o Tribunal, confesse que foi obra sua. Eu gritei: — Jamais, jamais! O golpe me atingiu de través, na boca, e o sangue jorrou. — Confesse que isto foi obra sua, mas que você não agiu sozinha, e denuncie suas cúmplices. Good e Osborne, depois as outras! — Não tenho cúmplices porque não fiz nada! Ibid., p. 122. No original: Personne dans ce village ne lèverait le petit doigt et les magistrats de Boston ont d'autres chats à fouetter. C'est d'ailleurs ce que nous ferons si tu ne nous obéis pas. Car, Tituba, tu ne mérites pas la corde pour te pendre! Je balbutiai: — Que voulez-vous de moi? L'un d'eux s'assit sur le bord de mon lit et se penchant sur moi à me toucher, martela: — Quand tu paraîtras devant le Tribunal, confesse que cela est ton oeuvre. Je hurlai: — Jamais! Jamais! Le coup m'atteignit en travers de la bouche et elle pissa le sang. — Confesse que cela est ton oeuvre, mais que tu n'as pas agi seule et dénonce tes complices! Good et Osborne, puis les autres! — Je n'ai pas de complice puisque je n'ai rien fait! (Ibid., p. 144).

de cabeças de escorpiões. Que estremeçam, que se agitem, que desfaleçam! Que dancem ao som de sua flauta, ouvida na distância. Descreva a eles as reuniões das feiticeiras, cada uma chegando com sua vassoura, as mandíbulas pingando de desejo só de pensar no banquete de fetos e recém-nascidos a ser servido com canecos de sangue fresco...

Caí na risada:

— Ora, Hester, tudo isso é ridículo!

— Mas se acreditam! Que lhe importa? Descreva! [...] Na hora certa, você grita: “Ah, não vejo mais nada! Ah, estou cega!”. E acaba a brincadeira!⁴⁰.

Após o depoimento à corte puritana, nos moldes do que havia ensaiado com a companheira de cela, a narradora personagem retorna à prisão, lugar no qual é informada sobre o suicídio de Hester: “Enforcada? Hester, Hester, por que não esperou por mim?”⁴¹. A notícia provoca-lhe profunda dor, sentimento o qual é potencializado quando John Índio, que seguira livre de qualquer ameaça, admitira-lhe compactuar com o teatro arquitetado pelos líderes religiosos.

— [...] Não se preocupe comigo! [...] Sei uivar com os lobos.

[...]

— O que quer dizer?

— Quero dizer, minha mulher esfolada, que não sou parecido com você! Você acha que só Abigail, Anne Putnam e as outras raparigas sabem vociferar, se contorcer, cair duras e suspirar: “Ah! Está me beliscando, está me machucando, me deixe!”?

[...]

— John Índio! Você finge, também, que está sendo atormentando?

Ele sacudiu afirmativamente a cabeça [...].

Desmoronei. Senti vergonha. Enfim, por quê? Não tive que mentir para salvar minha cabeça? E a mentira de John Índio era mais feia que a minha?⁴².

⁴⁰ Ibid., p. 133-134. No original — Fais-leur peur, Tituba! Donne-leur-en pour l’argent! Décris-le sous la forme d’un bouc avec un nez en forme de bec d’aigle, un corps tout couvert de longs poils noirs et, attachée à la taille, une ceinture de têtes de scorpions. Qu’ils dansent au son de sa flûte, perçue dans le lointain! Décris-leur les réunions de sorcières, chacune arrivant sur son balai, les mâchoires dégoulinantes de désir à la pensée du banquet du fœtus et d’enfants nouveau-nés qui serait servi avec force chopes de sang frais... J’éclatais de rire: — Voyons, Hester, tout cela est ridicule! — Mais puisqu’ils y croient! Que t’importe, décris! [...] Au bon moment, tu crieras: « Ah, je ne vois plus! Ah, je suis aveugle! » Et le tour sera joué! (Ibid., p. 157-158).

⁴¹ Ibid., p. 148. No original: Pendue? Hester, Hester, pourquoi ne m’as-tu pas attendue? (Ibid., p. 174).

⁴² Ibid., p. 145. No original: — Mais ne t’en fais donc pas pour moi! [...] Je sais hurler avec les loups! — Que veux-tu dire? — Je veux dire, ma femme écorchée, que je ne suis pas semblable à toi! Crois-tu que seules Abigail, Anne Putnam et les autres garces savent bailler, se contorsionner, tomber raide et halter: « Ah! Tu me pincas, tu me fais mal! Laisse-moi »? [...] — John Indien! Tu feins, toi aussi, d’être tourmenté? Il inclina affirmativement la tête [...]. Je fus effondrée. J’avais honte. Enfin, pourquoi? N’avais-je pas été contrainte de mentir pour sauver ma tête? Et le mensonge de John Indien était-il plus laid que le mien? (Ibid., p.171-172).

Como era escrava e sem posses, o chefe da polícia fizera Tituba ressarcir suas despesas por meio de trabalhos prestados à cozinha do cárcere. Embora a liberdade continuasse distante do horizonte da protagonista, a preparação de refeições elogiadas a partir de “legumes cujo odor adocicado não deixava qualquer dúvida a respeito de sua condição”⁴³, proporciona-lhe retomar o cuidado com o outro, atividade que lhe é cara durante todo o livro e lhe permite encontrar algum traço de autonomia dentro daquelas dinâmicas de exploração e dependência. Notadamente, ela medita, “cozinhar apresenta essa vantagem de o espírito permanecer livre, enquanto as mãos trabalham, cheias de uma criatividade que só pertence a elas e só ocupa a elas”⁴⁴.

Na configuração que definia os saberes transmitidos por Man Yaya, interessar-se pelo bem-estar do próximo é justamente algo que, por excelência, estaria destinado à feiticeira; ou seja, Tituba segue, ainda que em condições de puro escárnio, seu fio de herança ancestral. No segundo capítulo da obra tem-se, inclusive, uma definição de feiticeira que escapa a todo e qualquer tipo de redução moral puritana, ilustrando o posicionamento segundo o qual aquela personagem foi instruída. Quando John Índio, em tom desafiador, nomeu-lhe feiticeira, ela logo retrucou:

O que é uma feiticeira?

Percebi que em sua boca, a palavra estava manchada de desonra. Como isso? Como? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, manter uma ligação constante com os desaparecidos, de cuidar, de curar, não é uma graça da superior natureza, que inspira respeito, admiração, e gratidão? Em consequência, a feiticeira, se se quer dar esse nome àquela que possui essa graça, não deveria ser tratada com desvelos e referenciada em lugar de temida?⁴⁵

Posto isso, confortar o outro é uma forma de a mulher escravizada tanto exercer a função presente no cerne do legado do qual faz parte, quanto criar seu local de fuga, mesmo quando ela sequer é enxergada na condição de humana.

De acordo com a narrativa de Condé, com a liberação e o pedido de perdão a todos que foram perseguidos pela caça às feiticeiras, em Londres, em 1693, os presos que não

⁴³ Ibid., p. 157. No original: Des légumes dont l’odeur douceâtre ne laissait aucun doute sur la condition (Ibid., p. 185).

⁴⁴ Op. cit.

⁴⁵ Ibid., p. 28-29. No original: Qu’est-ce qu’une sorcière? Je m’apercevais que dans sa bouche, le mot était entaché d’opprobre. Comment cela? Comment? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n’est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d’être crainte? (Ibid., p. 33-34).

havia sido executados ganharam liberdade. Tituba, porém, não possuía bens nem entes queridos no mundo dos visíveis: “Eu, eu não revi nada. Esse perdão nada mudava. Ninguém se preocupava com a minha sorte”⁴⁶. Em razão disso, ela foi posta de volta ao mercado de corpos escravizados e foi comprada por um judeu chamado Benjamin Cohen d’Azevedo. Viúvo e pai de uma numerosa prole, o homem buscava alguém que pudesse ajudá-lo com a criação dos filhos e com o cuidado da casa.

Mesmo tendo sido vítima da dedicação a seus senhores, como aconteceu na casa dos Parris, a narradora personagem desenvolve afeto pela nova família e, pela primeira vez em sua vida adulta, embora ainda em condição de trabalho compulsório, visto que ela fora comprada feito mercadoria e, inicialmente, sua aquisição estava destinada ao trabalho, ela é tratada com o mínimo de humanidade. O aparecimento da família Cohen traz à obra, aliás, outra parcela social discriminada naquela sociedade cruel e violenta, pois os judeus também não eram bem quistos na cidade onde residiam em razão de sua religião. Com o passar do tempo, Tituba ocupa naquele núcleo familiar lugar dúbio, já que se relaciona intimamente com Benjamin, sem, contudo, aceder à liberdade, deixando a posição de criada. Como ela mesma reflete,

Vivi daí para diante a estranha situação de ser ao mesmo tempo senhora e serva. O dia não me deixava nenhum repouso. Era preciso cardar a lã, fiar, acordar as crianças, ajudá-las a lavarem-se e vestirem-se, fazer sabão, fazer a barrela, passar, tingir, tecer, remendar roupas, lençóis, cobertas e até colocar solas nos sapatos, sem esquecer o sebo que era preciso derreter para as velas, os animais que era preciso alimentar e a casa, que tinha que ser arrumada. [...] À noite, Benjamin Cohen d’Azevedo vinha me encontrar no casebre em que eu dormia, numa cama de montantes de cobre⁴⁷.

Por razões de perseguição religiosa, a casa dos Cohen é vítima de um incêndio criminoso enquanto os integrantes da família dormiam. Dentre todos, sendo eles, os nove filhos, Benjamin e Tituba, sobreviveram apenas o patriarca e a mulher escravizada. Diante da situação, a narradora personagem ganha liberdade e retorna, finalmente, a Barbados.

⁴⁶ Ibid., p. 158. No original: Ce pardon ne changeait rien à l’affaire. Nul ne se souciait de mon sort. (Ibid., p. 186).

⁴⁷ Ibid., p. 168. No original: Je vécu désormais cette étrange situation d’être à la fois maîtresse et servante. Le jour ne me laissait point de repos. Il fallait carder la laine, filer, réveiller les enfants, les aider à se laver, à se vêtir, faire du savon, faire la lessive, repasser, teindre, tisser, rapiécer des habits, des draps, des couvertures et mêmes ressembler les chaussures, sans oublier le suif qu’il fallait nourrir et la maison qu’il fallait entretenir [...]. No original: Le soir, Benjamin Cohen d’Azevedo me rejoignait dans le galetas où je dormais dans un lit á montants de cuivre (Ibid., p. 198).

A ilusão da alforria dura pouco tempo, dado que em um contexto que considerava a questão racial como argumento legitimador do sistema escravocrata, a carta de libertação e o bilhete de viagem fornecidos por Benjamin Cohen não concediam as garantias necessárias para que Tituba pudesse realizar o trajeto até o Caribe em condições mínimas de tranquilidade. Ela, então, pondera:

Logo vim a descobrir que, mesmo munida de um documento de emancipação na forma devida, uma negra não está ao abrigo das tormentas. O capitão do *Bless the Lord*, um varapau chamado Stannard, me examinou dos pés à cabeça e, aparentemente, o que viu não agradou⁴⁸.

À vista disso, ainda que seu lugar naquele navio estivesse comprado, ele não lhe estava assegurado, uma vez que a cor de seu corpo era lida dentro de uma lógica racista, por meio da qual todas as outras formas de adquirir o direito de existir em um determinado local são completamente esvaziadas e negligenciadas. Após uma das retrucadas características de Tituba⁴⁹, o capitão, inflamado, vocifera:

— Negra, quando se dirigir a mim diga “senhor” e baixe os olhos, senão faço voar pelos ares esses pedaços de dentes da sua boca. Sim, vou transportá-la para Barbados, mas em troca *da minha bondade*, você vai cuidar da saúde da minha tripulação e afastar os temporais! Eu não disse mais nada.
Ele então me conduziu para trás da ponte, cheia de caixotes de peixe, engradados de vinho, barris óleo e me apontou um espaço entre os rolos de corda:
— Você vai viajar aí!⁵⁰.

Neste caso, o comandante sugere, ainda, que caberia a ele aceitar ou não a mulher em sua embarcação, já que, como ele mesmo diz, aos seus olhos, trata-se de um verdadeiro *ato de bondade* e não de um direito obtido pela passageira. Na embarcação, por outro lado, Tituba tanto voltou a ter contato com suas raízes culturais orais, quanto

⁴⁸ Ibid., p. 178. No original: Je devais vite découvrir que, même munie d’un acte d’émancipation en bonne et due forme forme, une négresse n’était pas à l’abri des tracasseries, Le capitaine du Bless the Lord, un escogriffe du nom de Stannard m’examina des pieds à la tête et apparemment, ce qu’il vit ne lui plut pas (Ibid., p. 209).

⁴⁹ Diante do tom pejorativo associado à palavra feiticeira, Tituba retrucara: “Decidi, no entanto, não me deixar intimidar, e repliquei: — Há quase três anos uma anistia geral foi concedida pelo governador da colônia. As ditas ‘feiticeiras’ foram absolvidas” (Op. cit).

⁵⁰ Grifo meu. Ibid., p. 178-179. No original: — Négresse, quand tu t’adresses á moi, dis « maître » et baisse les yeux sinon je fais voler en éclats les chicots de ta bouche. Oui, je te transporterai à la Barbade, mais pour prix de ma bonté, tu veilleras à la santé de mon équipage et tu empêcheras les grains! Je ne dis plus rien. Alors il me conduisit á l’arrière du pont encombré de caisses de poissons, de cageots de vin, de fûts d’huile et me désigna un espace entre des rouleaux de cordage: — Tu voyageras là! (Ibid, p. 210).

descobriu a existência de uma reputação positiva, visto que, até então, ela conhecera apenas o lado pejorativo e violento de sua notabilidade. Intimada a cuidar de um marinheiro negro e adoecido, a narradora personagem é surpreendida quando o homem, chamado Deodatus, revela conhecê-la.

— Dizem que você se chama Tituba. Você é filha de Abena, que matou um branco?

Ver-me assim reconhecida, após dez anos de ausência me deixou com lágrimas nos olhos. Tinha esquecido dessa faculdade de recordar que o nosso povo tem. Ah, não! Nada lhe escapa! Tudo é gravado em sua memória!

Baluciei:

— Sim, você disse o meu nome!

Seu olhar se encheu de doçura e respeito:

— Parece que lhe deram uma vida dura por lá?

Como é que ele sabia? Explodi em soluços e entre os espamos ouvi-o consolar-me como podia:

— Você está viva, Tituba! Não é o essencial? ⁵¹.

A proximidade com Deodatus é a primeira forma de retornar, de fato, ao lar, pois, as conversas tidas entre as personagens acionam lembranças e tradições esquecidas durante os anos de traumas subsequentes dos quais a protagonista fora vítima. Após recuperar-se, o marinheiro fornece-lhe comida e narra-lhe contos míticos tradicionais de sua terra, resgatando um aspecto identitário que, por anos, esteve soterrado nos confins da memória de Tituba. Sobre a relação com o novo amigo, inclusive, ela pondera, “o exílio, os sofrimentos, a doença tinha se conjugado de tal maneira que tinha quase esquecido essas histórias ingênuas. Com Deodatus, a infância me voltava e eu o escutava sem jamais me cansar”⁵². O homem representa, portanto, uma espécie de *griot*. O *griot*, tradicionalmente, é uma figura de extrema importância na transmissão da cultura oral nos países da África Ocidental, pois ele é incumbido de memorizar, reproduzir e ensinar sua comunidade por intermédio da oralidade, valendo-se principalmente do universo mítico e lendário para fazê-lo, sendo o guardião da herança cultural e histórica de um povo⁵³.

⁵¹ Ibid., p. 180. No original: — On me dit que tu t’appelles Tituba? Est-ce que tu es la fille d’Abena qui tu a un Blanc? De me voir ainsi reconnue après dix ans d’absence, me mit les larmes aux yeux. J’avais oublié cette faculté qu’il a de se souvenir, notre peuple. Ah non! rien ne lui échappe! Tout se grave dans sa mémoire! Je bégayai: — Oui, tu m’as nommée! Son regard s’emplit de douceur et de respect: — Il paraît qu’ils t’ont mené la vie dure là-bas? Comment le savait-il J’éclatai en sanglots et à travers mes hoquets, je l’entendis me consoler mala-endroitement: — Tu es en vie, Tituba! N’est-ce pas l’essentiel? (Ibid., p. 212).

⁵² Ibid., p. 181. L’exil, les souffrances, la maladie s’étaient conjugués de telle sorte que j’avais presque oublié ces histoires naïves. Avec Deodatus me revenait mon enfance et je l’écoutais sans jamais me lasser (Ibid., p. 213).

⁵³ Cf. JAMES. Les Griots D’afrique De L’ouest – Bien Plus Que De Simples Conteurs. 2012.

Quando Deodatus trouxera ao centro do diálogo algum traço da cultura oral, ele acionara um gatilho de memória afetiva e de herança familiar de Tituba, mobilizando aspectos ligados diretamente às suas origens. É por isso, pois, que o retorno ao país natal marca um novo momento da narrativa, uma vez que a tensão entre reconexão com a tradição local e o rompimento com certas convenções, como mostrarei nas páginas a seguir e como não poderia ser diferente, considerando a linhagem de mulheres da qual a protagonista faz parte, inaugura a penúltima parte do romance.

Em Barbados, Tituba recebe o convite para se aliar a um grupo de escravos fugidos, conhecido de Deodatus. Sem casa e sem alguém que a esperasse naquelas terras que eram, enfim, seu lar, ela decidira unir-se ao ajuntamento. Com o tempo, porém, torna-se notável o interesse dos integrantes do movimento rebelde e, sobretudo, de seu líder, Christopher, o qual esclarece suas intenções no seguinte no diálogo:

— Quero saber se posso contar com você! [...] Tituba, quero que me tornes invencível!
 Então era isso? Quase caí na gargalhada, mas me contive, com medo de irritá-lo e consegui responder com calma:
 — Christopher, não sei se sou capaz disso!
 Ele ladrou:
 — Você é feiticeira? Sim ou não?
 Suspirei:
 — Cada um dá a essa palavra um significado diferente. Cada um acredita que pode moldar a feiticeira à sua maneira, para que ela satisfaça suas ambições, seus sonhos, seus desejos...
 Ele me interrompeu:
 — Escute, não vou ficar aqui escutando você filosofar! Proponho um negócio. Você me torna invencível. Em troca...
 — Em troca?
 [...]
 — Em troca darei a você tudo aquilo com que uma mulher pode sonhar⁵⁴.

Em contrapartida, o contato com o egocentrismo de Christopher funciona como meio de descoberta do estatuto que Tituba possui em meio aos negros da ilha. Se entre os brancos ela esteve, desde os dias passados nos Estados Unidos, associada ao lado

⁵⁴ CONDÉ. 1997. p. 191. No original:— Je veux savoir si je peux compter sur toi! [...] Tituba, je veux que tu me rendes invincible! C'était donc cela? Je faillis éclater de rire, me retins de peur de l'irriter et parvins à répondre avec calme: — Christopher, je ne sais pas si je suis capable de cela! Il aboya: — Es-tu une sorcière? Oui ou non? Je soupirai: — Chacun donne à ce mot une signification différente. Chacun croit pouvoir façonner la sorcière à sa manière afin qu'elle satisfasse ses ambitions, ses rêves, ses désirs... Il m'interrompit: Écoute, je vais pas rester là à t'écouter philosopher! Je te propose un marché. Tu me rends invincible. En échange... — En échange? [...]En échange, je te donnerai tout ce dont une femme peut rêver (Ibid., p. 225-226).

insultuoso direcionado às conotações que o termo “feiticeira” pode assumir, em Barbados, a acepção é completamente diferente. Ali, a mulher é celebrada, pois ela é conhecida como “aquela que os brancos não conseguiram enforcar na corda”⁵⁵. Em virtude da imagem e da reputação respeitadas de Tituba, Christopher intenta tornar-se, com seu auxílio, o que ele denomina uma “canção da ilha”, ou seja, ele almeja adquirir a imortalidade consagrando-se como entidade de caráter protetor e mítico da cultura local. Todos os planos do homem giram em torno desta obsessão egocêntrica, de modo que mesmo a revolta planejada junto aos escravos fugidos é, antes de ser um movimento de insurreição contra o sistema de exploração colonial, uma tática para aumentar suas chances de alcançar a perenidade. Sobre a rebelião, logo a realidade vem à tona durante um momento de maior proximidade entre os dois:

Pouco a pouco, Christopher, que me tinha possuído em silêncio, começou a se abrir:

— Na verdade, não somos tão numerosos assim e sobretudo não estamos tão bem armados para atacar os brancos. Meia dúzia de fuzis de mocas de madeira de guáico, é o que possuímos. Além disso, vivemos constantemente temendo um ataque. É essa a verdade!

Um pouco decepcionada, perguntei:

— É por isso que você quer que eu o torne invencível?

Ele sentiu a zombaria em minha voz e virou-se para a parede:

— Que importa? Consiga você ou não, de todo modo serei imortal. Já escuto as canções dos negros das plantações...

E entoou, na sua voz agradável, um canto que tinha composto, onde se vangloriava da própria grandeza⁵⁶.

Após desentender-se com Christopher, Tituba decide voltar à cabana em que habitava antes de partir em direção à casa de Susanna Endicott, com John Índio, no começo do romance. Naquela localidade, desenrolam-se as cenas finais de sua vida terrena, pois, em seguida, tem-se início a vida da personagem enquanto lenda, status o qual Christopher tanto objetivava adquirir, porém, estava no destino de Tituba tornar-se. Antes, contudo, da vida na condição de espírito de proteção, a protagonista, ainda na

⁵⁵ Ibid., p. 195. No original: — Est-ce que tu n’es pas Tituba? Celle que les Blancs ont failli faire tourner au bout d’une corde? (Ibid., p. 229).

⁵⁶ Ibid., p. 200-201. No original: Peu à peu, Christopher qui m’avait possédé en silence commença de se confier: — En vérité, nous ne sommes pas assez nombreux et surtout pas assez armés pour attaquer les Blancs. Une demi-douzaine de fusils et des gourdins de bois de gaïac, voilà ce que nous possédons. Aussi nous vivons dans la peur continue d’une attaque. C’est cela, la vérité! Un peu déçue, j’interrogeai: — Est-ce pour cela que tu veux que je te rende invincible? Il fut sensible à la moquerie de ma voix et se tourna vers la cloison: — Qu’importe que tu y parviennes ou non! De toute manière, je serai immortel. J’entends déjà les chansons des nègres des plantations... Et il entonna de sa voix agréable un chant de sa composition où il vantait sa propre grandeur (Ibid, p. 235-236).

cabana, hospeda e cuida de Iphigene, um menino escravizado, açoitado, “pois era insolente, um recalcitrante, um negro teimoso, cujo temperamento não conseguiam domar”. A violência sofrida fora tamanha que os escravos tinham-no dado como morto; no entanto, quando carregavam-no para a fossa, “perceberam que ainda se mexia. Então decidiram procurar [Tituba]”⁵⁷.

A chegada do jovem rebelde insere, verdadeiramente, a protagonista do romance nas dinâmicas de revolta contra a ordem de exploração colonial, dado que, ao contrário do que esperava Christopher, Iphigene enxergava na resistência e na luta sua motivação para existir, pois, como ele mesmo declara, não importa se os homens e mulheres escravizados vencerão a revolta geral, uma vez que “o que conta é ter tentado, ter recusado o fatalismo do azar”⁵⁸. Entretanto, durante uma das noites que antecedia o levante, tanto o movimento quanto a localização da cabana de Tituba foram denunciados à força armada colonial. Os dois personagens foram, por fim, rendidos e conduzidos ao patíbulo.

Ao contrário do que expressa durante todo o livro, a narradora personagem não reage contra as acusações sofridas antes de seu enforcamento, uma vez que, naquele momento, tem certeza de que a vida no mundo dos visíveis foi apenas um estágio de sua experiência:

Fui a última a ser conduzida ao patíbulo, pois merecia tratamento especial. Aquele castigo, do qual tinha “escapado” em Salem, convinha infligi-lo a mim agora. Um homem, imponentemente vestido de preto e vermelho, lembrou todos os meus crimes, passados e presentes. Eu tinha enfeitado os habitantes de uma aldeia pacífica e temente a Deus. Tinha chamado Satanás para o seu seio, voltando-os uns contra os outros, enganados e furiosos. Tinha incendiado a casa de um honesto comerciante que não quis levar em conta os meus crimes e pagou por sua ingenuidade com a morte dos filhos. A essa altura do requisitório, quase gritei que aquilo era falso, que era mentira, mentira vil e cruel. Depois mudei de ideia. Para quê? Logo chegaria ao reino onde a luz da verdade brilha sem restrição. Sentados a cavalo sobre a madeira da minha forca, Man Yaya, Abena, minha mãe, e Yao me esperavam para me segurar a mão⁵⁹.

⁵⁷ Ibid., p. 208. No original: — Car c’était un insolent, un récidiviste, une mauvaise tête de nègre dont on ne parvenait pas à mater le caractère —. [...] Ils s’étaient aperçus qu’il remuait encore. Ils avaient alors décidé de s’en remettre à moi (Ibid., p. 244).

⁵⁸ Ibid., p. 221. No original: — Qu’importe! Ce qui compte, c’est d’avoir essayé, d’avoir refusé le fatalisme de la déveine (Ibid., p. 259).

⁵⁹ Ibid., p. 224-225. No original: Je fus la dernière à être conduite à la potence, car je méritais un traitement spécial. Ce châtiment auquel j’avais « échappé » à Salem, il convenait de me l’infliger à présent. Un homme, vêtu d’un imposant habit noir et rouge, rappela tous mes crimes, passés et présents. J’avais ensorcelé les habitants d’un village paisible et craignant Dieu. J’avais appelé Satan dans leur sein, les adressant les uns contres les autres, abusés et furieux. J’avais incendié la maison d’un honnête commerçant qui n’avait pas voulu tenir compte des mes crimes et avait payé sa naïveté de la mort de ses enfants. A cet endroit du réquisitoire, je faillis hurler que c’était faux, que c’était menteries, cruelles et viles menteries. Puis je me ravisai. A quoi bon? Bientôt j’atteindrai au royaume où la lumière de la vérité brille sans partage. Assis à

O fim da vida terrena de Tituba não poderia, de forma alguma, significar o fim da obra de Condé, já que esse desfecho desconsideraria completamente a tradição e o diálogo com o mundo dos invisíveis, o qual perpassa toda narrativa. Após o capítulo da execução, constam, ainda, um epílogo e uma nota histórica. No primeiro, a personagem dirige-se diretamente ao leitor pontuando, pois, que aquele romance era “a história de [sua] vida. Amarga. Tão amarga”; sua “verdadeira história começa[va] [, porém,] onde essa termina[va] e não terá mais fim”⁶⁰. Tituba se torna, portanto, uma das entidades protetoras da ilha e dos escravizados, deixando seu legado em forma de lenda, ou, no caso da narrativa, de epílogo, de sobrevida até mesmo em relação ao aniquilamento de sua materialidade humana. Notadamente, ela medita:

Pois, viva como morta, visível como invisível, contínuo a aliviar, a curar. Mas, sobretudo, me atribuí uma outra tarefa [...]. Aguerir o coração dos homens. Alimentá-lo de sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer. Uma insurreição. Uma desobediência⁶¹.

Justamente por integrar a herança ancestral oral, a Tituba de Maryse Condé ao fim do epílogo declara não pertencer “à civilização do Livro e do Ódio. É no coração que os meus guardarão minha lembrança, sem qualquer necessidade de grafia. É na cabeça. No coração e na cabeça”⁶². Na nota histórica, Condé retoma exatamente a questão do silenciamento epistemológico que a Tituba I, personagem da deposição⁶³, sofreu tradicionalmente nos estudos destinados aos eventos das perseguições de Salem. Dentre registros oficiais e trabalhos acadêmicos, pouco pode ser encontrado sobre a personagem.

califourchon sur le bois de ma potence, Man Yaya, Abena ma mère e Yao m’attendaient pour ne prendre la main (Ibid., p. 263).

⁶⁰ Ibid., p. 227. No original: Voilà l’histoire de ma vie. Amère. Si amère. Mon histoire véritable commence où celle-là finit tu n’aura pas de fin (Ibid., p. 267).

⁶¹ Ibid., p. 228. No original: Car, vivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir. Mais surtout, je me suis assigné une autre tâche [...]. Aguerir le coeur des hommes. L’alimenter de rêves de liberté. De victoire. Pas une insurrection. Pas une désobéissance (Ibid., p. 268).

⁶² Op. cit. No original: Je n’appartiens pas à la civilisation du Livre et de la Haine. C’est dans leurs coeurs que les miens garderont mon souvenir, sans nul besoin de graphies. C’est dans leurs têtes. Dans leurs coeurs et dans leurs têtes (Ibid., p. 168-169).

⁶³ Neste momento, Condé indica, novamente, os passos de sua exploração intertextual, na medida em que dialoga diretamente com os silêncios epistemológicos relacionados à Tituba, a personagem da deposição. Esta Tituba fora, por sua vez, uma mulher escravizada perseguida por acusações de bruxaria no século XVII, nos Estados Unidos, durante os julgamentos de Salem. Os detalhes acerca deste episódio e desta Tituba serão abordados no capítulo II deste trabalho.

Condé é assertiva ao declarar que “o racismo, consciente ou inconsciente, dos historiadores é tal, que nenhum deles se preocupa com ela”⁶⁴.

O romance selecionado constrói-se, desse modo, em interface notória com os registros históricos, mas também com uma série de textos literários — e, por extensão, com um conjunto de imagens das Titubas — produzidas anteriormente. Por meio dessas relações, pretendo, pois, elucidar qual a potência da imagem da narradora personagem construída pela escritora guadalupense e em qual medida ela compactua ou rompe com os discursos e as representações que a antecederam. Esses pontos destacados serão abordados detidamente, porém, nos capítulos seguintes.

1.2 *Le Coeur à rire et à pleurer*: dois contos

*Le Coeur à rire et à pleurer*⁶⁵, por sua vez, é um livro composto por 17 contos curtos, escritos em primeira pessoa, narrados pela narradora personagem Maryse. Os textos são ambientados entre Guadalupe, uma ilha do Caribe francófono, e a França, acompanhando alguns episódios da infância e da juventude da menina, trazendo como mote central o seu despertar para escrita. O livro poderia tornar-se, sozinho, o material de vários trabalhos de fôlego, graças à multiplicidade de temas que o constitui. Porém, como mencionado na Introdução, selecionei os capítulos “*Leçon d’histoire*” e “*Chemin d’école*”⁶⁶ para integrar o *corpus* da pesquisa.

No caso de “*Leçon d’histoire*”, Maryse narra uma das caminhadas noturnas habituais de seus pais pela cidade: “Muitas vezes, depois do jantar que Adélia servia às sete da noite em ponto, meu pai e minha mãe, de braços dados, saíam para tomar ar”⁶⁷. A menina, a caçula dos sete filhos, acompanhava recorrentemente o casal:

Eles me levavam sempre atrás deles. Porque minha mãe tinha muito orgulho de ter uma criança tão nova em sua idade mais que madura, e

⁶⁴ Ibid., p. 234. No original: Le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu’aucun ne s’en soucie (Ibid., p. 278).

⁶⁵ *Le coeur à rire et à pleurer*. Contes vrais de mon enfance. Paris: Robert Laffont, 1999.

⁶⁶ CONDÉ. 1999. p. 45-50; p.113. 120.

⁶⁷ Souvent, après le dîner qu’Adélia servait à sept heures du soir tapantes, mon père et ma mère, se tenant par le bras, sortaient prendre la fraîcheur (Ibid., p. 45).

também porque ela nunca estava em paz quando eu estava longe. Eu não achava nenhuma graça nesses passeios⁶⁸.

Como sua família desfrutava do lugar de extremo privilégio na sociedade guadalupense, sua mãe preocupava-se com o comportamento da garota em público. Tendo isso em vista, costumes usuais, tais quais comer em público, eram entendidos como grosseiros. Diante dessas condições, a personagem desenvolveu táticas a fim de burlar as imposições de seus pais:

Sob o pretexto de que uma pessoa bem educada não come na rua, durante esses passeios, meus pais não me ofereciam nem pistaches grelhados nem *sukakoko*⁶⁹. Me restava apenas cobiçar esses doces, me colocando em frente às comerciantes na esperança de que, apesar das minhas roupas compradas em Paris, elas tivessem piedade de mim. Às vezes, o truque funcionava, e uma delas, com o rosto meio iluminado por sua lamparina, me oferecia uma mão cheia.

– Tome para você, pequeninha!⁷⁰

Maryse demonstra, portanto, saber manipular os códigos e os discursos com os quais sua corporeidade negra, ainda que burguesa, dialogava. Entretanto, o tom do conto é completamente alterado quando, enquanto seus pais conversavam distraídos, assentados em um banco de praça, a narradora personagem conhece, pela primeira vez, outra criança durante aquelas caminhadas solitárias. Um dia, enquanto brincava sozinha, como era de costume, uma menina surgiu:

Loirinha, vestida de forma desleixada, um rabo de cavalo sem graça. Ela me gritou em crioulo:

– Ki non a-w?⁷¹

Perguntei ao meu interior profundo quem ela achava que eu era. Um zero à esquerda? Com a esperança de produzir um pequeno impacto, revelei minha identidade com ênfase. Ela não parecia abalada, pois era visível que ouvira meu sobrenome pela primeira vez e com a mesma autoridade, ainda em crioulo, continuou:

⁶⁸ Ils me traînaient toujours derrière eux. Parce que ma mère était toute fière d'avoir une si jeune enfant dans son âge plus que mûr et aussi parce qu'elle n'était jamais en paix lorsque je me trouvais loin d'elle. Moi, je ne prenais aucun plaisir dans ces promenades (Ibid., p. 46).

⁶⁹ Amendoim grelhado com açúcar e cacau.

⁷⁰ Sous le prétexte qu'une personne bien élevée ne mange pas dans la rue, au cours de ces sorties, mes parents ne m'offraient ni pistaches bien grillées, ni *sukakoko*. J'en étais réduite à convoiter toutes ces douceurs et à me poster devant les marchandes dans l'espoir que malgré mes vêtements achetés à Paris, elles me prendraient en pitié. Des fois, la ruse marchait et l'une d'entre elles, la figure à moitié éclairée par son quinquet, me tendait une main pleine: – Tiens pour toi! Pitit à manman! (CONDÉ, 1999, p. 46).

⁷¹ Como você se chama?

– Eu sou Anne-Marie de Surville. Vamos brincar! Mas tenha cuidado, minha mãe não deve me ver com você senão ela me bate⁷².

As agressões verbais de Anne-Marie de Surville vertem-se rapidamente em agressões físicas. Por uma semana, a rebeldia de Maryse foi domada pela garota, transformando-a em sua cativa: “Imediatamente, Anne-Marie tomou a frente de nossos jogos [...]. Eu era a má aluna e ela puxava meus cabelos. Além disso, ela levantava meu vestido para me dar palmadas”⁷³. Por outro lado, inundada de vergonha, a narradora personagem nega-se a contar aos pais sobre os maus tratos sofridos: “Finalmente, um golpe final me feriu de tal maneira que corri para refugiar-me nos braços de minha mãe. Com vergonha, não me expliquei. Eu fingi que tinha caído e me machucado”⁷⁴.

Ao fim de uma semana, porém, na condição de serva da menina branca, Maryse conseguiu enfrentá-la, verbalizando seu descontentamento com as violências sofridas.

No dia seguinte, Anne-Marie estava me esperando no mesmo lugar. Por mais de uma semana, ela foi fiel à função e eu me disponibilizei aos seus serviços sem questionar. Depois que ela tinha quase me arrancado os olhos, cansada de sua brutalidade, protestei:

– Não quero mais que você me bata.

Ela debochou e me deu um soco cruel na boca do estômago.

– Eu devo te dar pancadas porque você é uma negrinha⁷⁵.

As palavras de Anne-Marie tornam-se força motriz dos questionamentos que nortearão Maryse até o fim do conto, uma vez que a justificativa para os maus tratos sofridos — que, de acordo com seu almoz, se legitimariam em razão da cor de sua cútis — retornarão como pista de um mistério que, a seus olhos, é acobertado por seus pais. A existência de um segredo ganha contornos mais visíveis quando a garota tenta modalizar

⁷² Blondinette, mal fagotée, une queue de cheval fadasse dans le dos. Elle m’apostropha en créole: – Ki non a-w*? Je me demandai en mon for intérieur pour qui elle me prenait. Pour l’enfant de riens-du-tout? Espérant produire mon petit effet, je déclinai mon identité avec emphase. Elle ne sembla pas ébranlée, car il était visible qu’elle entendait mon patronyme pour la première fois et elle poursuivit avec la même autorité, toujours en créole: – Moi, c’est Anne-Marie de Surville. On va jouer! Mais attention, ma maman ne doit pas me voir avec toi sinon, elle me battra (Ibid, p. 47-48).

⁷³ Immédiatement, Anne-Marie prit la direction de nos jeux [...]. Je fus la mauvaise élève et elle me tira les cheveux. En plus, elle releva ma robe pour m’administrer la fessée (Op. cit.).

⁷⁴ Finalement, une ultime taloche me fit tellement mal que je courus me réfugier dans les bras de ma mère. Dans ma honte, je ne m’expliquai pas. Je prétextai que j’avais pris un saut (Op. cit.).

⁷⁵ No original, encontra-se *négresse*. Em francês, o termo tem tom totalmente pejorativo, o qual não se confunde de forma alguma com certo tipo de afetividade que o diminutivo *negrinha* poderia ter em português. No original: Le lendemain, Anne-Marie m’attendait au même endroit. Pendant plus d’une semaine, elle fut fidèle au poste et je me livrai sans protester à ses sévices. Après qu’elle eut manqué m’éborgner, je finis par protester, lassée de sa brutalité: – Je ne veux plus que tu me donnes des coups. Elle ricana et m’allongea une vicieuse bourrade au creux de l’estomac: – Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse (Ibid, p. 49).

a assertiva — *Eu devo te dar pancadas porque você é uma negrinha* — transformando-a em pergunta interpelada a seus pais. Em momentos diferentes, ela pergunta, à mãe e ao pai: — *Por que temos que dar pancadas nos negros?* A mãe esquivava-se da resposta, ou seja, da explicação associada à herança de dor e de exploração que marca a narrativa do negro no Ocidente. Jeanne utiliza-se do caso da própria família negra, porém, burguesa e respeitada na ilha, para desvalidar a interrogação colocada por Maryse e, conseqüentemente, os traumas levantados junto dela. Quando provocada pela pergunta da filha, a matriarca reage: “— Enfim, pare de dizer bobagem. Você vê alguém batendo em seu pai ou em mim?”⁷⁶. A resposta dada serve somente para aprofundar as inquietudes da filha caçula, pois, segundo ela, “a sugestão era inverossímil. No entanto, a exaltação de minha mãe traía seu constrangimento. Ela estava escondendo algo de mim”⁷⁷.

Insatisfeita, Maryse direciona a mesma indagação a seu pai, cujo temperamento distinguia-se por completo daquele de sua mãe. De acordo com suas próprias meditações, “enquanto, em qualquer momento, sentia-me envolta pelo afeto caloroso e minucioso de minha mãe, sabia que eu não interessava a meu pai. Eu não era um menino. [...] Minhas lágrimas, meus caprichos, o excediam”⁷⁸. Ao perguntar, enfim, ao patriarca da família, ela recebe reação distinta daquela que esperava: “Ele olhou para mim e respondeu distraidamente: — Do que você está falando? Nós apanhávamos nos velhos tempos. Vá encontrar sua mãe, você vai? Dali em diante, eu engoli minhas perguntas”⁷⁹. Ao contrário do que ocorreu na conversa com sua mãe, portanto, o pai mantivera-se calmo, mas, ao mesmo tempo, ele rapidamente buscara uma maneira de se distanciar da problemática posta na conversa.

Ao final do conto, a narradora personagem retoma suas reflexões referentes ao seu incômodo em relação à falta de sinceridade concernente a seus pais e à sua ancestralidade. O segredo que ela predizia estava “escondido no fundo de [seu] passado”, o qual era “doloroso” e, em certa medida, “vergonhoso, sobre o qual seria inconveniente ou talvez perigoso forçar conhecimento”. Por isso, “era melhor enterrá-lo profundamente

⁷⁶ – Enfin, cesse de raconter des bêtises. Est-ce que tu vois quelqu’un donner des coups à ton papa ou à moi? (Ibid., p. 50).

⁷⁷ La suggestion était invraisemblable. Pourtant, la fébrilité de ma mère trahissait son embarras. Elle me cachait quelque chose. (Op. cit).

⁷⁸ Alors qu’à tout moment je me sentais enveloppée de l’affection chaude et tatillonne de ma mère, je savais que je n’intéressais guère mon père. Je n’étais pas un garçon. [...] Mes pleurs, mes caprices, mon désordre l’excédaient. (Op. cit).

⁷⁹ Il me regarda et me répondit distraitement: – Qu’est-ce que tu racontes? On nous donnait des coups dans le temps. Va trouver ta maman, veux-tu? Désormais, je ravalai mes questions. (Op. cit).

na minha memória, pois meu pai e minha mãe, assim como todas as pessoas as quais frequentávamos pareciam tê-lo feito⁸⁰”. O mistério quase indecifrável me parece, então, próximo do fato de que negar a violência colonial é uma tentativa de solapar o trauma herdado. A atitude do pai Boucolon evidencia, por fim, uma incongruência daquele núcleo familiar, pois, evita-se falar de um determinado assunto, como se ele tivesse sido superado, porém, qualquer investida para trazê-lo à tona é rapidamente silenciada, demonstrando como o tópico em questão não foi, de forma alguma, superado.

No outro conto destacado como parte do *corpus* deste trabalho, intitulado “*Chemin d’école*”, as tensões herdadas da exploração colonial também ocupam o centro da narrativa. No entanto, se o recorte espacial, em “*Leçon d’histoire*”, era Pointe-à-Pitre, em Guadalupe, a dinâmica, agora, se passa em Paris, na França. Mais velha, tendo por volta dos treze anos, Maryse é estudante de uma escola da capital francesa e o cotidiano de sua ilha lhe faz falta:

Eu estava cada vez menos convencida de que Paris era a capital do universo. [...] La Pointe, aberta ao azul do cais e do céu, me fazia falta. Eu sentia falta de Yvelise, dos meus amigos do ensino médio e de nossas andanças sob as árvores⁸¹ da Praça Victoire [...]. Paris, para mim, era uma cidade sem sol, um confinamento de pedras áridas⁸².

A saudade do lar e a falta de identificação com a cidade europeia refletia no mal comportamento da menina durante o período passado no lycée Fénelon, um colégio parisiense renomado. Frente ao que era entendido como má conduta da estudante, uma de suas professoras, Mlle Lemarchand, a qual, de acordo com a própria personagem, era “a única professora com a qual [se] entendia bem o suficiente⁸³”, propõe-lhe apresentar um escritor de sua terra de origem para sua turma. A oferta que, inicialmente, aparentava

⁸⁰ Je devinais qu’un secret était caché au fond de mon passé, secret douloureux, secret honteux dont il aurait été inconvenant et peut-être dangereux de forcer la connaissance. Il valait mieux l’enfouir au fin fond de ma mémoire comme mon père et ma mère, comme tous les gens que nous fréquentions, semblaient l’avoir fait (Op. cit).

⁸¹ No original encontra-se *sablier*. No dicionário *Le Petit Robert* (2011) e no dicionário online TV5 dictionnaire, encontram-se as seguintes definições para o item lexical: 1. s.m. Instrumento composto de duas ampolas de vidro ajustadas de modo que a areia fina que está em uma flui para a outra, e assim permite medir um certo espaço de tempo. 2. s.m. Pequeno recipiente contendo areia espalhada na escrita. 3. Pequena árvore americana cujo fruto pode ser usado como uma ampulheta, vaso para colocar areia (*hura crepitans, euphorbiaceae*). Por isso, escolhi traduzi-lo como “árvore”.

⁸² J’étais de moins en moins persuadée que Paris est la capitale de l’univers. [...] La Pointe, ouverte sur le bleu de la darse et du ciel, me manquait. Je regrettais Yvelise, mes camarades de lycée et nos déambulations sous le sabliers de la place de la Victoire [...]. Paris, pour moi, était une ville sans soleil, un enfermement de pierres arides (CONDÉ, 2011, p. 113).

⁸³ Le seul professeur avec lequel je m’étais assez bien entendue. [...] Elle m’offrait l’occasion de me libérer de ce qui, d’après elle, me pesait sur le coeur (Ibid., p. 115).

possuir aspectos consoladores, funcionando como uma tentativa da professora oferecer à Maryse a “ocasião de liberá-la daquilo que, segundo ela, lhe pesava o coração”, transforma-se em um trabalho angustiante, visto que,

no começo dos anos de 1950, a literatura das Antilhas não tinha florescido ainda. Patrick Chamoiseau dormia ainda sem forma no fundo do ventre de sua mãe, e eu mesma não tinha escutado jamais ser pronunciado o nome de Aimé Césaire⁸⁴.

Perdida frente à tarefa de fôlego que desafiava sua criação de base francesa, a personagem busca ajuda do irmão Sandrino, cujo perfil, desde o primeiro conto do livro⁸⁵, é construído como desafiador do modelo metropolitano seguido e imposto pelos pais. Em “*Chemin d’école*”, Sandrino, já mais velho e adoentado, abandonado, em grande medida, por seus progenitores devido às distinções ideológicas⁸⁶, e por suas amantes, por razões financeiras, “vivia em uma solidão extrema, no nono andar de um prédio surrado sem elevador”. Durante a busca pelo livro que seria apresentado à turma do colégio, os irmãos encontram alguns exemplares de escritores haitianos, como é o caso de *Gouverneur de la rosée*, de Jacques Roumain, e *Bon Dieu rit*, de Saint-Amant. Todavia, quando a empreitada parecia perdida, foi encontrada uma cópia de *La Rue Cases-Nègres*, de Joseph Zobel. A nacionalidade martiniquesa, e não guadalupense, do autor não foi entendida como um problema aos olhos da garota, dado que “a Martinica é a ilha-irmã de Guadalupe⁸⁷”.

A leitura da narrativa de José Hassan, o protagonista do romance de Zobel, vertera-se na companhia cotidiana de Maryse, atuando de forma efetiva sobre a estudante, pois o segredo escondido e dissimulado por seus pais, como é perceptível em “*Leçon d’histoire*”, lhe é, finalmente, acessado por meio da literatura. Levando isso em consideração, tudo aquilo que fora silenciado no espaço de seu lar, chegara-lhe por intermédio de José, de Sandrino e da tarefa escolar. Conforme ela mesma observa:

⁸⁴ La littérature des Antilles ne fleurissait pas encore. Patrick Chamoiseau dormait informé au fond du ventre de sa maman, et moi-même, je n’avais jamais entendu prononcer le nom d’Aimé Césaire (Ibid., p. 116).

⁸⁵ Notadamente, no texto denominado “*Portrait de famille*” [Retrato de família], o jovem afirma diretamente: “– Papai e mãe são um par de alienados”. Maryse, por sua vez, ao ouvir a declaração, refletira: “Alienado? O que isso significa? Não me atrevi a fazer perguntas. Não era a primeira vez que ouvia Sandrino jogar com meus pais”. No original: – Papa et maman sont une paire d’aliénés. [...] Aliénés? Qu’est-ce que cela voulait dire? Je n’osai pas poser de questions. Ce n’était pas la première fois que j’entendais Sandrino faire des jeux avec mes parents (Op. cit).

⁸⁶ Com a intenção de fazer o filho retornar ao curso de direito, o pai cortara seu subsídio financeiro. A mãe, no entanto, fornecia-lhe pequeno montante em sigilo.

⁸⁷ La Martinique est l’île soeur de la Guadeloupe (Ibid., p. 117).

Para mim, toda essa história era perfeitamente exótica, surreal. De repente, caiu sobre meus ombros o peso da escravidão, do tráfico de escravos, da opressão colonial, da exploração do homem pelo homem, dos preconceitos de cor dos quais ninguém, exceto às vezes Sandrino, nunca falava comigo. Eu sabia, é claro, que os brancos não se relacionavam com os negros. No entanto, atribuía isso, como meus pais, à sua estupidez e cegueira insondáveis. [...] Eu não podia, de maneira alguma, apreender o universo funesto da plantação⁸⁸.

Embora as dinâmicas narradas por José estivessem distantes do que era a realidade burguesa de Maryse, ela se convence de que não poderia apresentar algo diferente daquela vida para sua classe, pois assumira que seu público, e principalmente sua professora, aguardava uma representação do além-mar francófono que se aproximasse, exclusivamente, daquilo que seria a infância de uma criança marginalizada, com poucos recursos financeiros e sociais. A dificuldade do seminário, porém, repousava na falta de familiaridade da menina com aquela perspectiva de mundo que lhe estava sendo apresentada. A perda da legitimação de uma certa *antilhanidade*, no espaço da sala de aula, é temida pela personagem de tal forma que ela opta por esconder o distanciamento existente entre sua experiência de mundo e aquela explorada no romance de Zobel: “Eu tive medo de revelar o abismo que me separava de José. Aos olhos desta professora, dos olhos dos meus colegas de toda a sala, as verdadeiras Antilhas eram aquelas que eu era culpada por não conhecer⁸⁹”.

Convencida de que a “identidade é como uma peça de roupa que você tem que vestir, goste ou não”⁹⁰, algum tempo mais tarde, Maryse aceita o papel de representante da *essência antilhana*, esperada por sua plateia francesa. Frente às expectativas, não resta outra saída a não ser emular a narrativa do protagonista de *La Rue Cases-Nègres*, como se aquela ótica lhe fosse, realmente, familiar.

Então, cedi à pressão e vesti a fantasia que me foi oferecida. Algumas semanas depois, na frente da classe, saí dos meus lábios um seminário brilhante. Há dias, minha barriga, atravessada por

⁸⁸ Pour moi, toute cette histoire était parfaitement exotique, surréaliste. D’un seul coup tombait sur mes épaules les poids de l’esclavage, de la Traite, de l’oppression coloniale, de l’exploitation de l’homme par l’homme, des préjugés de couleur dont personne, à part quelquefois Sandrino, ne me parlais jamais. Je savais bien sûr que les Blancs ne fréquentaient pas les Noirs. Cependant, j’attribuais cela, comme mes parents, à leur bêtise et à leur aveuglement insondables. [...] Je ne pouvais en aucune manière appréhender l’univers funeste de la plantation (Ibid., p. 118).

⁸⁹ J’eus peur de révéler l’abîme qui me séparait de José. Aux yeux de ce professeur [...], aux yeux de la classe tout entière les vraies Antilles, c’étaient celles que j’étais coupable de ne pas connaître (Ibid., p. 119).

⁹⁰ L’identité est comme un vêtement qu’il faut enfiler bon gré, mal gré, qu’il vous siée ou non (Op. cit).

gorgolejos de fome, inflara-se. Minhas pernas arquearam-se. Meu nariz enchera-se de ranho. Meus cabelos tornaram-se uma juba áspera. Eu tinha me tornado Joselita, irmã ou prima do meu herói⁹¹.

O encerramento do conto aponta, contudo, para a importância seminal do livro de Joseph Zobel na tomada de consciência da narradora personagem enquanto sujeito originário de um contexto atravessado historicamente pela exploração colonial, conduzindo-a a enxergar além dos muros levantados por seus privilégios sociais e econômicos, os quais limitavam seu campo de visão e de ação. Ela é precisa ao confessar-se ao leitor: “A leitura de Joseph Zobel, mais que de discursos teóricos, me abriu os olhos. Então eu entendi que o meio ao qual eu pertencia não tinha nada a oferecer e eu comecei a antipatizar com ele”⁹².

Os dois contos destacados e apresentados atuarão, portanto, na discussão sustentada nas próximas páginas desta dissertação como indício do imaginário de Condé, o qual, por sua vez, exterioriza-se a partir da leitura atenta a ser realizada de *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* e da análise da construção discursiva da imagem da protagonista no romance. Entretanto, antes de concentrar-me na discussão acerca da obra condeniana, determinarei o conceito de imagem, segundo Pageaux⁹³, a fim de explicitar o método de leitura empregado neste estudo e sua relação com a literatura comparada.

1.3 Imagologia e estudos de Literatura Comparada: Pageaux e Spivak

Em *Elementos para uma Teoria Literária: Imagologia, imaginário, polissistema*, Daniel-Henri Pageaux⁹⁴, crítico literário e professor do departamento de literatura comparada da Sorbonne, em Paris, propõe a imagologia como metodologia de leitura de literatura. Ele pondera, “falo aqui de ‘elementos de teoria’ não por falta de modéstia. Não apresento nem uma teoria, nem um sistema — mas, simplesmente e mais concretamente,

⁹¹ Puis, je cédaï à la pression et enfilai la défroque qui m’était offerte. Quelques semaines plus tard, je fis devant la classe suspendue à mes lèvres un brillant exposé. Depuis de jours, mon ventre traversé des gargouillis de la faim s’était ballonné. Mes jambes s’étaient arquées. Mon nez s’était empli de morve. La tignasse grenée de mes cheveux. J’étais devenue Josélita, soeur ou cousine de mon héros (Ibid p. 120).

⁹² La lecture de Joseph Zobel, plus que des discours théoriques, m’a ouvert les yeux. Alors j’ai compris que le milieu auquel j’appartenais n’avait rien de rien à offrir et j’ai commencé de le prendre en grippe (Op. cit).

⁹³ PAGEAUX, 2011.

⁹⁴ Op. cit.

um método de estudo da literatura, do fato literário”⁹⁵. De acordo com a sua teoria, as imagens construídas discursivamente são meios que permitem debater acerca dos imaginários dos quais são resultado. Sendo assim, faz-se emergir, da materialidade discursiva, um imaginário que possibilita aquela representação naquele texto, de maneira que cabe ao comparativista atentar-se tanto à produção discursiva de um autor quanto ao intertexto, pois este último auxilia a revelar *o que e como* uma sociedade pensa o outro e a si mesma. “A imagem, no sentido comparatista, [...] é [, pois,] um conjunto de ideias recolhidas no âmbito de um processo de literatização, mas também de socialização”⁹⁶.

Considerando, então, que o que caracteriza o ponto de partida dessa abordagem é a produção discursiva, o gênero textual do objeto analisado não é avaliado, de modo que mesmo a autenticidade da representação não é posta em questão. Ainda em concordância com Pageaux, “o problema da falsidade da imagem não cabe nesses estudos. Trata-se de compreender a lógica da representação ou [...] a lógica de uma escrita, de um imaginário”. Isso ocorre devido ao fato do estudo imagológico se colocar em posição anterior à separação do gênero, voltada para o texto analisado, no qual não há recursos paratextuais — como os aparatos editorial, institucional e social — suficientes para classificá-lo genericamente. Como propõe Umberto Eco⁹⁷, ao distinguir narrativa natural de narrativa artificial, aquela constituída pela descrição de fatos sucedidos na realidade, e esta composta pelo universo ficcional, em regra, reconhece-se “a narrativa ficcional graças ao ‘paratexto’ — ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto”⁹⁸. Tendo isso em vista para refletir acerca da criação discursiva das imagens, tanto um escritor quanto um historiador utilizam o mesmo recurso, a linguagem, para produzi-las. Os elementos que determinam se o que foi gerado enquadra-se ou não em um gênero específico são, desse modo, de outra ordem. Esse posicionamento crítico não significa, obviamente, ignorar a diferença genérica história x ficção, mas simplesmente partir de num nível de análise que não pretende definir *a priori* a historicidade / ficcionalidade das imagens estudadas.

Antes de relacionar o método de leitura com as obras do *corpus* literário delimitado neste trabalho, preciso, assim como o faz Pageaux, traçar o percurso histórico daquele procedimento de análise a fim de que suas relações com os estudos culturais, vertente crítica indispensável para a produção de Maryse Condé, sejam postas à vista.

⁹⁵ Ibid., p. 109.

⁹⁶ Ibid., p. 110.

⁹⁷ ECO, Umberto. Protocolos Ficcionalis. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁹⁸ Ibid., p. 126.

De acordo com o intelectual francês, no início, os estudos de imagologia não eram dotados de prestígio no meio das pesquisas literárias, pois eram entendidos, com certo menosprezo, como método historicista que abdicava do texto a fim de debruçar-se sobre aspectos extrínsecos à obra. A crítica ganha força quando surgem, nos anos de 1940, nas universidades norte-americanas, debates acadêmicos que defendem a análise da materialidade textual em detrimento dos aspectos sociais e históricos com os quais ela estivera relacionada, enaltecendo, unicamente, a leitura cerrada do texto em pauta⁹⁹. Os estudos da área deveriam, portanto, voltar-se para a literatura na condição de objeto em si e não reduzi-la aos aspectos contextuais, sociais e históricos de sua produção.

Durante os anos de maior prestígio destinado ao modelo de crítica intrínseca, os estudos de imagologia enfrentaram resistência evidente. Dado que aplicar o método de leitura para produzir uma análise não era suficiente, fazia-se necessário advogar um modo de trabalho que fora, por muitas vezes, rejeitado por ser entendido como ultrapassado e factual. Conforme reitera Pageaux, “não bastava fazer um estudo de imagologia, era preciso defender um trabalho que não era aceito por parecer demasiadamente ‘histórico’, ‘social’, ‘político’¹⁰⁰. No entanto, com a virada cultural [*cultural turn*¹⁰¹] promovida, no final dos anos de 1970, pelos estudos culturais, o estatuto destinado à imagologia é alterado, pois o surgimento da corrente crítica possibilita uma nova visada em relação à metodologia.

Refletir sobre cultura inclui, em grande parte dos casos, ponderações sobre a identidade e é por isso que, dentro de uma perspectiva de valorização de saberes transversais, a análise da construção da alteridade será colocada como uma das pautas integrantes dos Estudos Culturais. Pensar sobre a representação do estrangeiro dentro de uma determinada cultura é, certamente, colocar em evidência o modo como essa cultura pensa o Outro e, ao fazê-lo, pensa a si mesma. A relação entre a ótica de quem mira e do que ou de quem é mirado encontra ressonância naquele campo de estudo, pois a cultura acontece no contato do Eu com o Outro, ou seja, no contato do que lhe é familiar com o aquilo que lhe é estranho. Conforme pondera Jameson, no texto Sobre os Estudos de Cultura:

⁹⁹ O livro *Theory of Literature* [Teoria da Literatura], de Wellek e Warren, publicado em 1942, é um dos grandes marcos desta discussão. Cf. WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. Harcourt, Brace, and Company: San Diego, 1942 [1956].

¹⁰⁰ PAGEAUX, 2011, p. 109.

¹⁰¹ Cf. JAMESON, 2001; 2003.

[...] [A cultura] não é em si uma “substância” ou fenômeno, é uma miragem objetiva que surge do relacionamento entre pelo menos dois grupos. Isto significa que nenhum grupo “possui” uma cultura sozinho: a cultura é o nimbo percebido por um grupo quando entra em contato com e observa outro grupo. É a objetificação de tudo que é alheio e estranho no grupo contatado. [...] Uma “cultura” é o conjunto de estigmas que um grupo carrega aos olhos do outro grupo (e viceversa)¹⁰².

Abrir os estudos literários para análises que considerem as dinâmicas culturais é, pois, uma transformação do campo que por muitas décadas, após a ascensão do Formalismo, do Estruturalismo e do *New Criticism*, esteve centrado no trabalho com a materialidade textual, excluindo tudo o que era considerado da ordem do extrínseco. Com a ampliação das possibilidades de análise, a imagologia é revista, passando a figurar como método de leitura valorado, pois, com ela, pode-se partir de uma imagem construída no texto literário para refletir acerca do imaginário que a produzira. Desse modo,

A imagem conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve o que e como se escreve sobre o Outro) e em seu imaginário (que não pode ser outro senão o imaginário social)¹⁰³.

Embora os estudos de imagologia proponham a interseção do texto com seu intertexto, a produção literária segue desempenhando papel indispensável para as reflexões pautadas pelo método de leitura. De acordo com Pageaux, ainda que o “*funcionamento de uma sociedade em sua ideologia*” seja considerado como aspecto constituinte do trabalho, “*nem por isso o comparatista esqueceria a especificidade do fato literário*”¹⁰⁴. É importante ressaltar o destaque dado, por Pageaux, ao *sistema literário*, visto que se, inicialmente, a imagologia retoma seu local de prestígio em razão do surgimento dos Estudos Culturais, por outro lado, ela se afasta do que a corrente crítica se transformara com o passar dos anos. Quando a abordagem surgida na Inglaterra é incorporada pelas universidades estadunidenses, cultura e interdisciplinaridade caminham juntas na formação de outro momento do campo de pesquisa, o qual resulta, dentre outras repercussões, no multiculturalismo. Se desde o surgimento do CCCS

¹⁰² JAMESON, Fredric. Sobre os “Estudos de Cultura”. In: Novos Estudos. *CEBRAP*, n. 39, p. 11-48, jul. 1994. pp. 11-48.

¹⁰³ PAGEAUX. 2011. p. 110.

¹⁰⁴ Grifo meu. Op. cit.

(*Centre for Contemporary Cultural Studies*), defende-se a ampliação do conceito de cultura, em uma tentativa de fugir de hierarquias, tais quais erudito / popular, alta literatura / baixa literatura, e incentiva-se a aceitação da diferença, já que almeja-se reconhecer valor nas variedades culturais, o multiculturalismo erige-se como uma espécie de elogio àquilo que me é conhecido, mas, igualmente àquilo que me é estrangeiro. A alteridade deixa de ser lida na condição de ameaça para o sujeito, na medida em que o encontro com o Outro passa a ser interpretado como uma dinâmica positiva, uma prática na qual permite-se “o autoconhecimento e o auto-aperfeiçoamento por contraste, usando-se o mesmo princípio do traço diferencial sem o qual o sentido não se configura”¹⁰⁵.

Contudo, o alargamento das possibilidades de análise resulta na perda do lugar destinado aos estudos literários dentro das propostas de pesquisa, uma vez que as fronteiras das disciplinas foram borradas em nome da ampliação dos diálogos culturais e de investigação. Quando tudo pode ser entendido como objeto de uma abordagem crítica que pretende, desde seus primeiros debates, valer-se das metodologias da crítica textual e literária¹⁰⁶ para ler produções culturais populares e de massa, chega-se ao momento no qual a literatura é posta à margem das análises culturais, pois o intento original de leitura não cabe na orientação interdisciplinar e ampla. Além disso, expandem-se as alternativas de trabalho, que vão além da literatura, em uma tentativa de demonstrar como outras produções discursivas revelam também aspectos sociais¹⁰⁷. Porém, o ponto a ser questionado é: sem considerar a especificidade do *fato literário*, como aquela corrente crítica pode ser entendida ainda como um método de leitura de literatura? Gayatri Chakravorty Spivak, em *Death of a discipline*¹⁰⁸, livro de 2003, debruça-se sobre questões semelhantes a essa, visto que a crítica indiana, ao identificar e proclamar a morte da Literatura Comparada, domínio interdisciplinar, por excelência, bem como refletir acerca da busca pela renovação do campo de estudos, sinaliza problemas de ordem epistemológica nos Estudos Culturais.

Partindo do cotejamento dos estudos literários comparados, representados pelos Estudos Culturais, e dos estudos sociais comparados, ilustrado pelos Estudos de Área, Spivak argumenta ser necessário repensar os limites da *disciplina* Literatura Comparada,

¹⁰⁵ BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, setembro, 2006. p. 11-22.

¹⁰⁶ Cf. MATTELART et al. 2004. p. 56.

¹⁰⁷ Cf. SILVA, Fabiana Carneiro. Estudos Culturais: Tensões Críticas. *REVISTA LETRAS*, Curitiba, n. 79, SET./DEZ., 2009. p. 49-61.

¹⁰⁸ Morte de uma disciplina. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia, University Press. 2003

a fim de revitalizar tal campo de análises. Ainda segundo a professora de Columbia, a mudança, discutida no contexto estadunidense desde os primeiros anos de 1990, é presumivelmente "uma resposta ao notável crescimento do multiculturalismo e dos estudos culturais"¹⁰⁹. Notadamente, logo no início de *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*¹¹⁰, publicado em 1995, Charles Bernheimer relata ter sido convidado pelo presidente da *American Comparative Literature Association*¹¹¹ (ACLA), no verão de 1992, para formar e dirigir um comitê encarregado da redação do relatório de padrões para envio de documentos à associação. De acordo com o estatuto da ACLA o informe deveria ser redigido a cada dez anos, de modo que o primeiro documento fora entregue em 1965 por um comitê dirigido por Harry Levin, o segundo fora elaborado em 1975 por um comitê liderado por Tom Greene, e o terceiro relatório fora escrito, igualmente, dez anos mais tarde, mas a direção do comitê em questão possuía tantas ressalvas em relação ao texto que ele fora vetado. Bernheimer afirma, contudo, que os dois primeiros relatórios "são fortíssimas articulações de uma visão da literatura comparada que, [em sua opinião], já não é mais aplicável às práticas atuais deste campo"¹¹² e, por isso, quando lhe é dada a função de coordenar a produção do documento, em conjunto com um grupo plural de estudiosos originários de instituições diferentes, opta-se pela discussão "acerca da missão intelectual da disciplina"¹¹³ em detrimento de padrões a serem postulados. Sendo assim, o relatório fora batizado como "Relatório sobre o Estado da Disciplina" e marcara o início das discussões sobre as condições da Literatura Comparada após o surgimento dos Estudos Culturais.

Spivak, por sua vez, ao postular a morte e a renovação da *disciplina* vai além de Bernheimer, pois não anuncia a superação daquela abordagem culturalista, duramente reprovada pelo professor, dado que identificar o problema e indicar a transformação do campo não significa, pois, desconsiderá-lo em sua completude. Para tanto, como foi dito, ela partirá dos Estudos de Área a fim de construir a nova Literatura Comparada, surgida após a *morte* da antiga Literatura Comparada. Como bem pondera Nabil Araújo de Souza, trata-se, aqui, de uma *morte* "não meramente constatada mas propriamente performada pelo referido livro [, *Death of Discipline*], como se a um só tempo prevista e prescrita

¹⁰⁹ Ibid., p.1.

¹¹⁰ Literatura Comparada na Era do Multiculturalismo.

¹¹¹ Associação Americana de Literatura Comparada.

¹¹² *Apud.* Spivak. 2003. p. 2.

¹¹³ *Op. cit.*

pelo mesmo: ‘Espero que o livro seja lido como o último suspiro de uma disciplina agonizante’ [...], sentencia, com efeito, Spivak (2003, p. xii)”¹¹⁴.

Os Estudos de Área que, à primeira vista, soam estranhos ao leitor não familiarizado com o contexto estadunidense durante a Guerra Fria, dizem respeito ao campo emergido durante aquele conflito histórico, dedicado ao estudo minucioso do estrangeiro e à garantia do poder dos Estados Unidos. Os Estudos “foram financiados por fundos federais e respaldados por grandes empresas, especialmente a Ford”¹¹⁵. Conforme consta na introdução, citada por Spivak, da conferência nacional sobre os Estudos de Área do mundo, ocorrida em Nova York, em novembro de 1947, com o objetivo de sanar as necessidades da guerra, pesquisadores de disciplinas variadas foram forçados a unir seus conhecimentos a finalidades violentas por interesses de políticos e de administradores¹¹⁶. Além disso, as dinâmicas organizacionais resultantes da guerra possibilitaram a muitos dos professores integrantes dos grupos de trabalho a primeira experiência com currículos estruturados de acordo com áreas e não com disciplinas; do mesmo modo, muito alunos iniciaram-se nos estudos de áreas estrangeiras e suas linguagens, visto que, como era necessário conhecer bem o inimigo que o Outro representava, conhecer sua língua e seu modo de ver e se colocar no mundo era uma das táticas indispensáveis para ganhar o conflito armado. As relações entre os Estudos de Área e os estudos de linguagens desenvolvem-se a ponto de, entre 1959 e 1968, ser autorizada, por lei, a criação, nos Estados Unidos, dos Centros de Linguagem e Área.

Levando isso em consideração, Spivak defende que os Estudos de Área “exibem qualidade e rigor [...]; e o processamento de dados é sofisticado, extensivo e intensivo”. Os Estudos Culturais, abordagem crítica de predileção nos trabalhos de Literatura Comparada contemporâneos à produção de *Death of Discipline*, em contrapartida, diferenciam-se daqueles estudos, pois, eles apresentam “políticas presentistas e personalistas [...], e “têm como reputação a 'falta de rigor' assim como politizar a academia”¹¹⁷. Dessa maneira, para o surgimento de uma nova Literatura Comparada não bastaria, de forma alguma, que esta se aliasse, somente, àquela corrente crítica, uma vez que ela não parece ser capaz de fornecer o que é necessário para a renovação do campo. Em concordância com o que indica Spivak, a mudança resultaria, então, da suplementação

¹¹⁴ SOUZA, Nabil Araújo de. *O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica*. Londrina: Eduel, 2019. p. 74.

¹¹⁵ SPIVAK. 2003. p. 6-7.

¹¹⁶ Op. cit.

¹¹⁷ Ibid., p. 8-9.

mútua entre a Literatura Comparada e os Estudos de Área, fazendo com que este ofereça aspectos faltantes àquela, tais quais *a técnica e o rigor com o processamento de dados*. Paralelamente a isso, seriam adicionados à primazia metodológica dos Estudos de Área *os aspectos social e humanista* característicos das Ciências Humanas, de forma geral, em conjunto com *a leitura acurada do texto em sua língua original*, atributo tradicional da Literatura Comparada. Spivak sentencia, pois, que “sem o apoio das humanidades, os Estudos de Área podem apenas ultrapassar fronteiras, em nome de cruzar limites; e sem os Estudos de Área transformados, a Literatura Comparada mantém-se enclausurada no interior dos limites que não pode ultrapassar”¹¹⁸.

Dentre as ponderações da crítica indiana, destaco a atenção voltada à necessidade de retomar a leitura cerrada do texto literário com rigor e método. A defesa da *close reading* surge como uma forma de garantir o local da especificidade da literatura nas abordagens de análise; é necessário, pois, “protege[r] [a nova Literatura Comparada] de perder o melhor da antiga Literatura Comparada: a habilidade de ler minuciosamente o original”¹¹⁹. O problema levantado por Spivak, porém, aponta menos para superação dos Estudos Culturais do que para a reformulação dos procedimentos de trabalho dentro do que pretende aquela perspectiva de estudo, já que tópicos sociais e culturais não são, em momento algum, desconsiderados. No entanto, esses pontos vêm à tona a partir do texto e não anteriormente a ele, pois, a *close reading* o tensiona, fazendo emergir discussões de cunho extra-textual. A agenda spivakiana de defesa da leitura cuidadosa é certamente, portanto, uma agenda política, dado que por meio da materialidade discursiva evidenciam-se dinâmicas de poder relacionadas a uma sociedade.

Tendo isso em vista, a imagologia de Pageaux pode ser entendida como um exemplo da nova Literatura Comparada defendida por Spivak, uma vez que, assim como ela, o professor francês sustenta que o comparatista tanto não deve “esquecer da especificidade do fato literário” quanto deve considerar a dimensão política encarnada no discurso; de modo que o micro, o texto, “as ideias recolhidas no âmbito de um processo de literatização” revela o macro, as relações de poder, as questões políticas, econômicas, sociais e culturais, em síntese, “as ideias recolhidas no âmbito de um processo [...] também de socialização”¹²⁰. Ademais, como para Pageaux o trabalho do comparatista é focalizado na construção de imagens discursivas, a elaboração de representações aponta

¹¹⁸ Ibid., p. 7.

¹¹⁹ Ibid., p. 6.

¹²⁰ PAGEAUX. 2011. p. 110.

para dinâmica semelhante, visto que, por intermédio da construção no discurso de uma imagem, é possível acessar o imaginário que a produzira.

Destarte, delimitarei a representação de Tituba criada na obra literária, intitulada *Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem*¹²¹, de Maryse Condé, a fim de refletir acerca do imaginário autoral circunscrito na dimensão textual, cotejando-o com os imaginários subjacentes às imagens das outras Titubas construídas anteriormente à produção em questão, sendo elas i) a Tituba das deposições oficiais das perseguições de Salem; ii) a Tituba presente em *The Crucible*¹²² [*As Bruxas de Salem*], de Arthur Miller; iii) a Tituba protagonista de *Tituba of Salem Village*¹²³, de Ann Petry. Em seguida, destacarei os capítulos “Leçon d’histoire” e “Chemin d’école”, de outro livro de Maryse Condé, denominado *Le Coeur à rire et à pleurer*¹²⁴, com a intenção de reforçar minha argumentação desenvolvida no decorrer deste trabalho, tendo como horizonte, sempre, a imagologia enquanto possibilidade de leitura nos moldes do que Spivak propõe em sua nova Literatura Comparada, pelo viés da tensão provocada pela proximidade com o texto literário. Diante do exposto, como pontuei na Introdução, pretendo responder às seguintes questões: Em que medida a Tituba condenada se afasta ou se aproxima das outras três imagens escolhidas? Essa protagonista encarna e repete ou rompe com os estereótipos vinculados à mulher negra nos outros textos? Quais imaginários as imagens do *corpus* literário acionam? Como as relações com o passado colonial e escravista estão organizadas no imaginário de Condé? Posto isso, contudo, faz-se necessário explicitar os níveis de leitura indicados por Daniel-Henri Pageaux na formulação de sua metodologia.

A imagem é, aliás, compreendida, neste momento, como uma sorte de língua, “de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si”, na medida em que a imagem torna-se “um meio em concorrência com a língua para dizer alguma coisa”¹²⁵. Sendo assim, é possível aplicar à representação discursiva os atributos de uma língua, remarcando as semelhanças existentes entre ambas, tais como:

- a) enunciação (falar é falar de alguma coisa a partir de um local de enunciação); b) constituição em unidades distintas, em que cada uma tem um valor de signo; c) referência para os membros de uma

¹²¹ CONDÉ. 1986.

¹²² MILLER. *The Crucible: A play in four acts*. 2003 [1953].

¹²³ PETRY. *Tituba of Salem Village*. 1991 [1964].

¹²⁴ CONDÉ. 1999.

¹²⁵ PAGEAUX. 2011. p.111.

mesma comunidade; d) única atualização da comunicação intersubjetiva¹²⁶.

A construção de uma imagem dentro do espaço discursivo de um texto é, por conseguinte, um agrupamento de palavras. Nessa conformidade, Pageaux realça a importância de destinar atenção ao campo lexical, pois, ao identificá-lo, estando atento, sobretudo, à adjetivação, processo de formação de hierarquias e de julgamento de valor, por excelência, é possível encontrar rastros que permitem aceder ao imaginário do qual a representação do Outro, no texto em questão, é resultado. No que diz respeito ao nível lexical sublinha-se não somente a relevância dada à palavra como também à sequência narrativa, visto que a organização discursiva é arquitetada por intermédio das relações hierarquizadas em uma ordem sintática. Os levantamentos lexicais, bem como a delimitação de campos semânticos, despertam interesse para além da contagem de ocorrências numéricas, pois, por meio da recomposição das “constelações verbais a partir das quais o texto foi elaborado”, percebe-se “de que forma tal nível de estudos desembocava sobre uma história das ideias”¹²⁷. Logo, refletir acerca dessa *história das ideias* é considerar, igualmente, o cenário por via do qual aquela representação fora erigida na produção discursiva. A tarefa imagológica consiste, assim, em entender o texto como efeito de um grupo de escolhas para falar sobre o Outro, desse modo, “essas escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural, político – e teremos razão, se reconhecermos que é *a partir desses* dados que o texto é escrito, e não *por causa deles*”¹²⁸.

Os três níveis destacados por Pageaux, sendo eles, a palavra, a sequência narrativa e o cenário, compõem o método de leitura que, em um primeiro momento, fundamenta-se na materialidade discursiva para, em seguida, acompanhar e delinear a lógica de um imaginário que lhe sustenta. Eu me dediquei, pois, nas seções subsequentes desta dissertação, ao estudo imagológico da representação da personagem Tituba, uma vez que, ao considerar a imagem como operador teórico, conceitual e metodológico de acesso a uma parcela do imaginário condeninano, pretendo avultar — como a autora afirma, inclusive, na questão seis da entrevista presente em anexo neste trabalho — as disrupções e as provocações ocasionadas por sua narradora personagem. Almejo apresentar, então, como a Tituba de Maryse Condé difere-se das demais Titubas em razão da distância

¹²⁶ Ibid.,

¹²⁷ Ibid., p. 115.

¹²⁸ Ibid., p. 113.

existente entre elas e em virtude, também, das experiências e dos contextos diferentes dos sujeitos que as produziram.

2. TRÊS REPRESENTAÇÕES, TRÊS MODOS DE VER

— Você é feiticeira? Sim ou não?

[...]

— Cada um dá a essa palavra um significado diferente. Cada um acredita que pode moldar a feiticeira à sua maneira, para que ela satisfaça suas ambições, seus sonhos, seus desejos...¹²⁹.

2.1 Imagem I: Tituba, a personagem da deposição de Salem

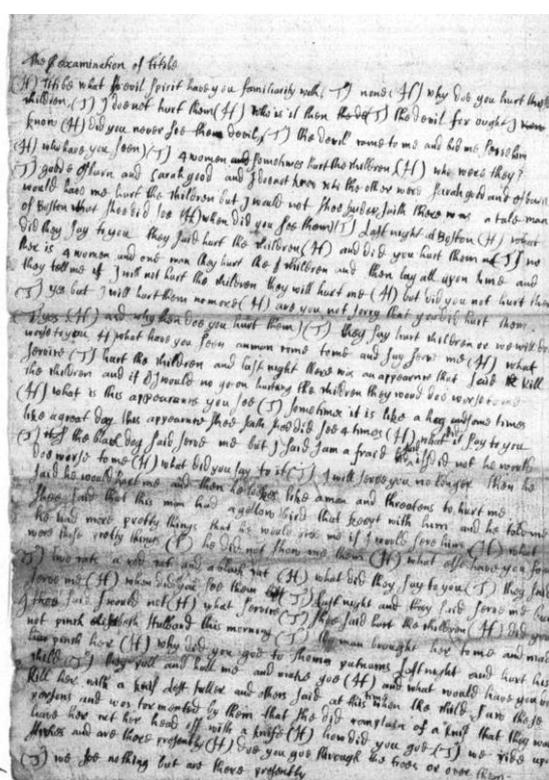
Moi Tituba sorcière... Noire de Salem, de Condé, apresenta uma característica importante que não fora citada no capítulo precedente, de apresentação do *corpus* literário, justamente, porque o aspecto destacado seria debatido nesta seção do trabalho. Sublinho, pois, a organização do romance segmentada em duas grandes partes: a primeira relacionada à apresentação da narrativa pessoal da personagem principal, indo de sua concepção ao momento no qual ela é interrogada sob imputação de “pacto com o Maligno”¹³⁰, em Salem; e a segunda, relativa aos desdobramentos dessa acusação, indo até o encerramento da narrativa. Levando isso em consideração, o terceiro capítulo da segunda parte da obra é composto inteiramente pela deposição de Tituba. O ponto relevante da seção em pauta associa-se ao fato de que, em nota de rodapé, o leitor é avisado de que aquele depoimento é formado por fragmentos extraídos de um documento. Em seguida, tem-se: “Estes fragmentos foram extraídos do depoimento de Tituba. Os documentos originais desses processos estão nos Arquivos do Condado de Essex. Uma cópia se encontra no Tribunal do Condado de Essex, em Salem, Massachusetts”¹³¹. Desse modo, trata-se, pois, de uma referência ao registro histórico e, assim, não ficcional, do depoimento de Tituba Índio.

¹²⁹ CONDÉ, 1997, p.191.

¹³⁰ Em um diálogo entre Tituba e Mary Walcott, uma das meninas que frequentavam a cozinha dos Parris a fim de escutar histórias, tem-se: [Mary Walcott interroga]: — Tituba, é verdade que você sabe tudo, que você vê tudo, que pode tudo? Então que você é uma feiticeira? Fiquei logo zangada: — Não empregue palavras cujo sentido ignora. A senhora lá sabe o que é uma feiticeira? Anne Putnam [outra menina que compunha a platéia na cozinha] interveio: — É claro que sabemos! É uma pessoa que fez um pacto com Satanás. Mary tem razão; você é uma feiticeira, Tituba? Eu acho que é. (Ibid., p. 85). No original: — Tituba, est-ce vrai que tu sais tout, que tu vois tout, que tu peux tout? Tu es donc une sorcière? Je me fâchai tout net: — N’employez pas des mots dont vous ignorez le sens. Savez-vous seulement ce qu’est une sorcière? — Anne Putnam intervient: — Pour sûr que nous le savons! C’est quelqu’un qui a fait un pacte avec Satan. Mary a raison; êtes-vous sorcière, Tituba? Je crois bien que oui. (Ibid., p. 99-100).

¹³¹ CONDÉ, 1997, p. 140.

Após três meses de pesquisa no acervo online da biblioteca da Universidade de Virginia, nos Estados Unidos, no qual encontram-se digitalizados os fac-símiles¹³² das deposições dos processos de Salem, encontrei o registro citado por Maryse Condé em seu romance. Ainda que, no livro, o inquérito seja perpassado por interferências autorais, tais como as reflexões da Tituba de Condé¹³³, a afirmação presente na nota de rodapé, acerca da relação daquele trecho com o documento, pôde, enfim, ser comprovada: os trechos pinçados por Condé equivalem a trechos do primeiro depoimento prestado por Tituba, personagem do século XVII, à corte. Abaixo, reproduzo o fac-símile citado¹³⁴. Sua transcrição encontra-se no anexo desta dissertação.



¹³² No primeiro semestre de 2017, o site contava apenas com os fac-símiles dos arquivos. No momento de redação deste capítulo, nos últimos meses de 2018, os documentos já estão igualmente transcritos no acervo online.

¹³³ Em meio ao depoimento histórico, que é transcrito quase em sua completude para o capítulo três do romance de Condé, o registro é suspenso em razão das reflexões da narradora personagem. A mudança ocorre porque a Tituba de Condé armara a cena para manipular os ministros puritanos durante sua deposição. Tendo isso em vista, a protagonista descreve o que sentira durante o julgamento: Aquilo durou horas. Admito que não era boa atriz. A visão de todos aqueles rostos brancos, marulhando a meus pés, me parecia um mar no qual eu iria soçobrar e me afogar. Ah! Como Hester teria se saído melhor que eu! Ela teria utilizado aquela tribuna para clamar seu ódio da sociedade e maldizer por sua vez e os acusadores. Eu, simplesmente, tinha medo. Os pensamentos heróicos que tinha elaborado em casa ou na minha cela desapareceram (CONDÉ, 1997, p. 140).

¹³⁴ Para comparações entre os depoimentos dos arquivos de Salem e aquele do romance, Cf. CONDÉ, 1997, p 138-141; Examination of Tituba. Salem Witchcrafts Papers n°. 125.4.

Figura 1. Fac-símile do depoimento de Tituba Índio. Disponível no acervo online da Universidade de Virgínia¹³⁵.

A nota de rodapé presente no romance de Condé possui destaque no desenvolvimento desta pesquisa, pois, a partir dela tanto foi possível rastrear o diálogo histórico estabelecido pela autora guadalupense dentro de sua obra quanto foi plausível adicionar outra camada de complexidade ao trabalho, visto que a deposição surgiu como mais uma produção discursiva na qual a imagem de outra Tituba foi criada por meio de outro imaginário. Todavia, sendo a imagologia um método de leitura destinado à discussão acerca das imagens de um texto, ainda que essa averiguação da existência do documento não fosse exequível, a análise não seria impedida, já que, em conformidade com Pageaux, não se trata de discutir se uma imagem é verdadeira ou não, e, sim, de debater acerca de como aquela representação é elaborada discursivamente, acionando qual imaginário e de que maneira este é disruptivo ou não. No caso específico deste trabalho, a nota permitiu o rastreamento das múltiplas Titubas apresentadas, levando-me a questionar justamente se a Tituba de Condé se distinguiria ou se aproximaria das outras três enumeradas: i) a Tituba do depoimento de Salem, ii) a Tituba de Arthur Miller e iii) a Tituba de Ann Petry.

Tituba, aquela da deposição, e não a narradora personagem condeniana, foi uma das primeiras vítimas das perseguições por bruxaria, ocorridas no século XVII, em Salem. Sobre ela, contudo, pouco se sabia oficialmente, já que sua trajetória anterior e posterior aos eventos mencionados foi quase inexplorada. O debate sobre a personagem ganha diferentes configurações somente no fim dos anos de 1990, quando a historiadora Elaine Breslaw publica um longo estudo, desenvolvido durante anos, acerca da narrativa pessoal de Tituba, intitulado: *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*¹³⁶. Logo na introdução a pesquisadora pondera que “os papéis de Tituba nesta tragédia, [a caça às bruxas de Salem,] [...] imploram por reexame”¹³⁷. Breslaw tem como objetivo, pois, explorar profundamente o que foi a vida daquela mulher. Notadamente, a partir das fontes elencadas no livro, percebe-se que até o surgimento daquela produção, a

¹³⁵ Examination of Tituba. Salem Witchcrafts Papers n°. 125.4. 1692. *Salem Witch Trials Documentary Archive*. Disponível em: <http://saalem.lib.virginia.edu/n125.html>. Acesso em 03 jan 2019.

¹³⁶ BRESLAW, Elaine. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: New York University Press, 1996.

¹³⁷ *Ibid.*, p. xix.

escrita de maior fôlego destinada à Tituba resumia-se, basicamente, aos poucos fac-símiles dos depoimentos coletados e registrados pela corte puritana no século XVII, os quais encontram-se reunidos no acervo de Essex, nos Estados Unidos, e alguns poucos artigos, dos quais cito o mais relevante, *The Metamorphosis of Tituba, or Why American intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro*¹³⁸, de Chadwick Hansen, publicado em 1974. Mais tarde, soma-se aos textos de Hansen e Breslaw, o artigo *Tituba's Story*¹³⁹, de Bernard Rosenthal, de 1998, no qual o historiador retoma pontos debatidos pelos outros dois estudiosos. Sendo assim, quando Tituba surge em outras produções acerca dos acontecimentos de Salem, ou ela é citada rapidamente ou ela é reduzida a um verbete, como ocorre em compilações de grande importância, como é o caso do compêndio publicado mais tarde, em 2008, intitulado *Encyclopedia of African American History, 1619-1895: From the Colonial Period to the Age of Frederick Douglass*¹⁴⁰, no qual sua existência é condensada à acusação de feitiçaria.

TITUBA (data de nascimento?): Escrava das Índias Ocidentais acusada de bruxaria em 1692. As acusações contra Tituba e duas outras mulheres provocaram uma onda de pânico e de histeria em Salem, Massachusetts, e seus arredores, e desencadearam os julgamentos por feitiçaria. Tituba era uma escrava do reverendo Samuel Parris, um ex-comerciante de Barbados que mudou-se para Massachusetts Bay Colony e em 1691 assumiu um posto na igreja do vilarejo de Salem. [...] É certo que a confissão de Tituba foi a primeira na histeria da caça às bruxas de Salem e que ela foi a primeira vítima — embora não fatalmente — dos julgamentos, que tiraram a vida de vinte pessoas, das quais a maioria foi mulheres. Tituba foi posteriormente indiciada por bruxaria e presa em Boston por sua confissão perante o tribunal. Depois de treze meses, uma pessoa desconhecida pagou sete libras pela liberação de Tituba, após o período de caça às bruxas não há registro ou menção a ela¹⁴¹.

Além disso, novamente, tem-se o problema da falta de registros, o que reforça o esquecimento de determinados personagens históricos seja por seus contemporâneos,

¹³⁸ A metamorfose de tituba, ou por que os intelectuais americanos não conseguem distinguir uma bruxa ameríndia de um negro. HANSEN, Chadwick. *The Metamorphosis of Tituba, or Why American intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro*. *The New England Quarterly*. vol. 47, n. 1, mar., 1974. p. 3-12.

¹³⁹ História de Tituba. ROSENTHAL, Bernard. *Tituba's Story*. *The New England Quarterly*. vol. 71, n. 2, jun., 1998. p. 190-20.

¹⁴⁰ *Enciclopédia da história afro-americana, 1619-1895: Do Período Colonial à era de Frederick Douglass*. PATTON, Stacey Pamela. Tituba. In: FINKELMAN, Paul. (Org.) *Encyclopedia of African American History, 1619-1895: From the Colonial Period to the Age of Frederick Douglass*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 238-239.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.238-239.

quando estes negam-lhes a presença detalhada nos documentos produzidos à época, seja pelos estudiosos décadas ou séculos mais tarde, quando, na maior parte dos casos, estes perpetuam o silêncio instaurado anteriormente, repetindo as lacunas deixadas. A saber, do século XVII ao final do século XX, as origens e a vida após a prisão de Tituba foram, basicamente, ignoradas pelos pesquisadores, debatedores, críticos e intelectuais variados que, de alguma maneira, estiveram ligados ao evento do qual a mulher fora uma das protagonistas. Elaine Breslaw é a primeira especialista a dedicar-se a fundo ao trabalho acerca de Tituba. A historiadora é acurada ao sentenciar que

Os registros de Salem fornecem detalhes muito esparsos sobre [o] passado [de Tituba] e poucos estudiosos se voltaram para fontes alternativas acerca de sua vida. Ela não tem descendentes que possam falar por ela ou despertar novo interesse em sua culpa ou inocência. [...] Aquilo que é o mais importante, as dimensões multiculturais da confissão de Tituba, a evidência mais significativa de uma conspiração diabólica em Salem, foram mal interpretadas ou ignoradas¹⁴².

O apagamento de Tituba das fontes históricas é ainda mais impactante quando nota-se que, por meio dos estudos de historiadores como Breslaw, Hansen e Rosenthal, a confissão da personagem serviu como confirmação da suposição puritana acerca da presença diabólica em Salem. Como bem pondera Rosenthal, retomando a discussão iniciada pelo historiador do século XVIII, Daniel Neal, “através de sua confissão e de sua participação na feitura do ‘bolo de feiticeira’¹⁴³ para identificar os tormentos dos aflitos, Tituba foi influente em colocar o episódio de perseguição das feiticeiras em movimento”¹⁴⁴. Logo, a mulher que legitimou o início da caça às bruxas, independentemente das condições por meio das quais fora levada a construir tais afirmações, por ameaça de agressão ou por temer a morte, foi relegada das narrativas principais acerca do caso.

No livro de Elaine Breslaw, especificamente, encontra-se, inclusive, a transcrição da primeira deposição de Tituba, documento o qual é explorado e retrabalhado também

¹⁴² BRESLAW, 1996, p. xix.

¹⁴³ No contexto puritano do século XVII, considerava-se que o "bolo de feiticeira" tinha o poder de revelar se a feitiçaria estava afligindo uma pessoa que manifestava sintomas entendidos como suspeitos. O bolo era feito com farinha de centeio e urina da pessoa afetada. Em seguida, ele era servido a um cachorro. Se o animal exibisse os mesmos sintomas que a pessoa, a presença de feitiçaria seria confirmada. Por fim, acreditava-se que o cão era um ser associado ao diabo, por isso, ele deveria apontar para as feiticeiras que estavam afligindo a vítima (ROSENTHAL, 1998, p. 191-192).

¹⁴⁴ ROSENTHAL, 1998, p. 191.

por Maryse Condé no romance analisado neste trabalho. Cabe ressaltar, porém, que dentre os registros de Salem, disponíveis tanto no acervo online quanto no acervo físico para consulta do tribunal de Essex em Massachusetts, nos Estados Unidos, constam em torno de onze arquivos referentes aos interrogatórios nos quais Tituba é inquirida ou citada. Eu me deterei, no entanto, na deposição inicial datada de 1 de março de 1692, que diz respeito ao confronto inaugural dos ministros puritanos com a primeira mulher acusada de envolvimento com práticas de feitiçaria.

Desde o início do documento evidencia-se o completo descaso com o qual Tituba fora tratada durante os processos. O nome da mulher encontra-se grafado de maneira incorreta, fato que se repetirá por diversas vezes em outras peças de deposição, pois onde se lê a vogal “u” na segunda sílaba, recorrentemente, tem-se sua substituição pela vogal “i”. Logo, por vezes, “Tituba” aparece grafado como “Titiba”. Notadamente, o erro não ocorre com Sarah Good ou Sarah Osborne, duas mulheres brancas, porém pobres, investigadas junto com a cativa. O comportamento marcado nos documentos surge, portanto, como pista da desimportância com a qual Tituba, em sua condição de mulher escravizada e estrangeira, fora vista à época:

Titiba uma mulher ameríndia¹⁴⁵ trazida diante de nós pelo policial Joseph Herrick de Salem sob suspeita de feitiçaria por ela cometida, de acordo com a denúncia de Joseph Hutcheson e Thomas Putnam [...], como aparece por mandado concedido em Salem em 29 de fevereiro de 1692. Titiba, após o exame e depois de alguma negação, reconheceu a questão de fato¹⁴⁶.

Como foi delineado no capítulo precedente, segundo Pageaux,¹⁴⁷ a representação do Outro em um texto ocorre por meio de escolhas lexicais e do estabelecimento de relações hierarquizadas, de modo que a seleção de palavras utilizadas na construção da imagem revela não só como o Outro é visto por um determinado grupo, bem como evidencia como esse grupo pensa a si mesmo. No caso da Tituba em pauta, a deposição é composta por um léxico que delineia o imaginário conservador puritano, o qual teme e

¹⁴⁵ O debate acerca das origens das Titubas, flutuantes entre ameríndia e afro-centrada, será abordado posteriormente neste capítulo.

¹⁴⁶ No original: Titiba an Indian woman brought before us by Const[able] Joseph Herrick of Salem upon Suspicion of witchcraft by her committed according to [th]e complaint of Jos[eph] Hutcheson and Thomas Putnam [...] as appears per warrant granted Salem 29 Febr[uar]y 1691/2. Titiba upon examination and after some denial acknowledged the matter of fact according to her examination given in more fully will appear, and who also charged Sarah Good and Sara Osburne with the same.... Examination of Tituba. Salem Witchcraft Papers n° 125.3. 1 mar 1692. *Salem Witchcraft Papers Documentary Archive and Transcription Project*. Grifo meu.

¹⁴⁷ PAGEAUX, 2011, p.112.

adora, se se pensa na recorrência empregada à figura em seus discursos, aquilo que nomeia “demônio”. Desde a pergunta de abertura do interrogatório, é notória a associação feita entre a personagem e aquilo que, naquele contexto, é entendido como mau. A retórica demonstra que a culpabilização da mulher está selada antes mesmo do fim da inquirição:

- Titiba, com que espírito mau você mantém amizade?
- Nenhum.
- Por que você atormenta essas crianças?
- Não as atormento.
- Quem as atormenta, então?
- O demônio pelo que sei ¹⁴⁸.

Mulher, escravizada, possivelmente originária de uma colônia do Caribe e praticante de rituais de matrizes distintas da cristã, como defende a maior parte dos historiadores dedicados à pesquisa a seu respeito¹⁴⁹, Tituba ocupava um lugar de completa subalternidade dentro daquela sociedade. Sua confirmação da presença do demônio em Salem, que serviu como validação da hipótese puritana, ilustra, pois, a impossibilidade de ir contra seu dono, também uma autoridade religiosa, e contra as acusações que lhe eram feitas. Por outro lado, ela não admite *ter amizade com o demônio*, já que afirma ser atormentada por ele, tornando-se tão vítima quanto outro cidadão da vila.

A enunciadora é representada, inclusive, como quem não possui controle de seus atos, pois aparenta ser manipulável por fatores externos, os quais, associados ao medo, ditam recorrentemente a ordem de suas atitudes. No trecho abaixo, os verbos *ordenar* e *obedecer* ilustram a cena de sujeição hierárquica que constituía o espetáculo das perseguições.

- O demônio veio falar comigo e me ordenou que eu servisse ele.
- Quem você viu?
- Quatro mulheres às vezes atormentam as crianças.
- [...]
- O que disseram a você?
- Me disseram para atormentar as crianças. [...] [E] me disseram que se eu não atormentasse as crianças, eles me fariam mal.
- E então, você as obedeceu?

¹⁴⁸ (H) Titiba what evil spirit have you familiarity with? (T) None. (H) Why do you hurt these children? (T) I do not hurt them. (H) Who is it then? (T) The devil for ought I know. (Examination of Tituba. Salem Witchcraft Papers n° 125.3. 1 mar 1692).

¹⁴⁹ Cf. BRESLAW, 1996; HANSEN, 1974; ROSENTHAL, 2003.

— Obedeci [...] ¹⁵⁰.

A passividade diante das ameaças recebidas pelo que, no documento, é nomeado “demônio”, por exemplo, indica o imaginário associado à imobilidade social, política e econômica que acompanhava feito sombra a vida do escravizado. Em uma sociedade puritana e escravocrata, como era o caso do contexto da vila de Salem à época da caça às bruxas, Tituba era o indivíduo perfeito para incorporar todos os temores e criações religiosas daquela comunidade. De acordo com as crenças e as leis em voga durante aquele período, a feitiçaria era considerada um crime e a participação em rituais de magia era apontada como uma heresia que violava os comandos de Deus. Como bem pontua Elaine Breslaw, no mundo europeu, a feitiçaria era, sobretudo, um crime religioso; porém, na Inglaterra, ela era entendida, igualmente, como um crime na condição de infração penal. As leis de 1562 e 1604

tornaram uma ofensa capital invocar um espírito maligno, usar magia para ferir ou matar pessoas, encontrar tesouros perdidos, prejudicar o gado ou "provocar amor ilegal" [...]. A pena para tais atos era de um ano de prisão pela primeira ofensa e de morte pela segunda ¹⁵¹.

Como Salem está localizada nos Estados Unidos, então uma colônia inglesa, a vila organizava-se também sob a ordem daquela metrópole. Contudo, ainda que houvesse um regimento colonial a ser seguido, notoriamente, lei e religião inter cruzavam-se na dinâmica de persecução, dado que a classificação de alguém como praticante de feitiçaria estava diretamente ligada ao seu envolvimento com o demônio, categoria que, por ela mesma, é uma construção cristã ¹⁵². Tituba, enquanto sujeito em posição de completa subalternidade, conservava em si, portanto, todas as premissas necessárias para, em uma sociedade racista, puritana e colonial, em um primeiro momento, ser perseguida por feitiçaria e, em um segundo momento, ser pressionada a confessar o suposto pacto com o demônio.

¹⁵⁰ No original: (T) The devil came to me and bid me serve him. (H) Who have you seen? (T) Four women sometimes hurt the children. [...] (H) What did they say to you? (T) They said hurt the children. (H) And did you hurt them? (T) Yes [...] They tell me if I will not hurt the children they will hurt me. (H) But did you not hurt them? (T) Yes [...] (Ibid).

¹⁵¹ BRESLAW, 1996, p. 113.

¹⁵² Cf. ECO, Umberto. *História da feitura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

Os pesquisadores Breslaw e Rosenthal¹⁵³ defendem que Tituba fora coagida a compactuar com a acusações dos líderes puritanos, e que “Samuel Parris [...] havia espancado sua criada para forçar uma confissão sobre seu envolvimento em atos de feitiçaria”¹⁵⁴, uma vez que, ainda segundo os dois historiadores, os ministros da igreja deveriam obter provas para fundamentar a acusação de perturbação demoníaca. Dentro dessas circunstâncias, a confissão de uma das suspeitas atuaria como fator de comprovação da hipótese. Logo, a passividade visível de Tituba, no documento, é resultado da situação de ameaça e de fragilidade na qual ela se encontrava.

Além disso, inserida nessa configuração conservadora e violenta, a dinâmica do julgamento de caça às bruxas apresenta verniz quase teatral, visto que à mulher escravizada raramente é dada a chance de se defender das acusações. O tratamento que lhe é destinado, inclusive, lhe infantiliza: quando Tituba, por exemplo, assume ter seguido ordens do demônio, ela rapidamente é repreendida pelo ministro que lhe interrogava. A advertência transforma a deposição em um cenário semelhante aquele no qual o responsável por uma criança reprova seu comportamento em uma determinada situação, fazendo-a se desculpar por suas atitudes erradas.

- O que disseram a você?
- Disseram-me que atormentasse as crianças. [...] [E] me disseram que se eu não atormentasse as crianças eles me fariam mal
- E então, você as obedeceu?
- Obedeci, mas não vou fazer de novo!
- Não está arrependida?
- Estou!¹⁵⁵.

A cena elucidada, ainda, as relações hierarquizadas perceptíveis no texto: no sistema colonial, uma mulher não-branca, não-cristã e escravizada, como Tituba, ocupa o pólo de submissão dos pares hierárquicos, tais como civilizado x bárbaro, mestre x escravizado, adulto x criança, na medida em que ela é reconhecida como o Outro, o selvagem, o descivilizado e os homens brancos que a acusam são o símbolo da civilidade, do esclarecimento e da responsabilidade. O discurso universalista, cujo ponto de partida é a Europa colonizadora, tende a aniquilar as diferenças e complexidades do Outro

¹⁵³ Cf. ROSENTHAL. 1998. p. 190-203; ROSENTHAL, 2003. p. 48-50.

¹⁵⁴ BRESLAW, 1996, p. 116.

¹⁵⁵ No original: (H) What did they say to you? (T) They said hurt the children. (H) And did you hurt them? (T) Yes [...] They tell me if I will not hurt the children they will hurt me. (H) But did you not hurt them? (T) Yes but I will hurt them no more. (H) Are you not sorry you did hurt them? (T) Yes (Ibid).

reduzindo-o a jogos binários de imagem e contra-imagem. O primitivo, mais uma vez, é inventado pela ótica e pelos interesses do branco e, no caso da deposição, a ré encarna em sua figura o resumo das opressões do mundo ocidental daquele contexto.

Em resumo, se o descaso com o papel de Tituba dentro da deposição de Salem é visível desde a grafia de seu nome nos registros, a maneira como ela é tratada durante o recolhimento do depoimento reforça sua total ausência de autonomia. Tendo isso em vista, essa Tituba é representada como vítima de um sistema de exploração, que teve um de seus pilares fundados na religião e na política colonial e civilizacional. Durante a evolução da deposição selecionada, noto, portanto, que a personagem é construída na condição de manipulável, passiva e ingênua. A imagem elaborada associa-se, principalmente, à posição da cativa acuada, desprovida de qualquer privilégio social, frente ao júri que buscava, na encenação cruel, legitimar uma hipótese religiosa.

2.2 Imagem II: A Tituba de Arthur Miller

Na peça *The Crucible*¹⁵⁶, de Arthur Miller, publicada em 1953, tem-se por sua vez o surgimento de outra Tituba: inspirada na personagem da deposição descrita na subseção anterior, a personagem construída pelo dramaturgo estadunidense é negra. De maneira distinta daquela dos registros do acervo de Salem, a qual era originária do Caribe, a representação desta Tituba avulta aspectos relacionados ao local do negro dentro de uma sociedade marcada pelo passado colonial, proporcionando, igualmente, reflexões acerca deste Outro inserido no contexto norte-americano do século XX, o qual é atravessado pelo racismo e por tensões raciais.

Como bem indica Lilian Corrêa em sua tese de doutorado¹⁵⁷, no texto de Miller, Tituba surge em cena em pouquíssimas ocasiões: no primeiro e no quarto ato apenas. À primeira vista, a mulher escravizada é construída como submissa e manipulável, porém, em algumas circunstâncias, ela demonstra ser consciente em relação ao seu lugar social dentro da comunidade na qual estava inserida. Logo no início da peça, a filha de Samuel Parris, de nome Betsey, encontra-se adormecida por razões desconhecidas. Tituba,

¹⁵⁶ MILLER, 2003 [1953].

¹⁵⁷ Na tese, Lilian Corrêa analisa o diálogo existente entre *Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem* (1986), de Condé, *The Crucible* (1953), de Arthur Miller, e *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne. Cf. CORRÊA. Releituras em torno de Tituba, Feiticeira... Negra de Salém.

evidentemente, é a principal suspeita de ter colocado a menina naquelas condições, visto que, para o contexto do século XVII, ela representava o mal: era uma mulher negra em uma sociedade escravocrata, originária de uma colônia de menor porte, Barbados, e praticante de uma religião não-cristã. Assim como a Tituba da deposição, a Tituba de Miller, preenche, pois, as características necessárias para ser acusada como praticante de feitiçaria.

Por outro lado, a imagem da cativa não está pautada tão somente no medo e na ingenuidade, dado que ela sabe como é percebida na casa onde servia. Desde a primeira cena da peça, tem-se evidências textuais que demonstram como a representação desta Tituba exhibe alguns aspectos disruptivos em relação à representação da Tituba construída na deposição de Salem. Notadamente, ela possui *senso de escravo*, o qual, apesar de não pulverizar por completo seus temores, lhe mantém alerta:

O reverendo Parris está rezando agora e, embora não possamos ouvir suas palavras, uma sensação de confusão está sobre ele. Ele murmura, então parece estar prestes a chorar; então ele chora e depois reza novamente; mas sua filha não se agita na cama. A porta se abre e sua escrava negra entra. Tituba está em seus quarenta anos. Parris trouxe-a com ele de Barbados, onde passou alguns anos como comerciante antes de entrar no sacerdócio. Ela entra como alguém que não pode mais ser impedido de ver seu ente querido, mas ela está também com muito medo porque seu senso de escravo a avisou de que, como sempre, os problemas nessa casa acabam caindo em suas costas.

TITUBA: *já dando um passo para trás*: Minha Betty estará saudável em breve?

PARRIS: Fora daqui!

TITUBA: *de costas para a porta*: Minha Betty não vai morrer ...

PARRIS: *se levantando em fúria*: fora da minha vista! *Ela se foi*. Fora do meu... — *ele é dominado por soluços. Ele aperta os dentes uns contra os outros, fecha a porta e se inclina contra ela, exausto*¹⁵⁸.

¹⁵⁸ No original: *Reverend Parris is praying now, and, though we cannot hear his words, a sense of his confusion hangs about him. He mumbles, then seems about to weep; then he weeps, then,prays again; but his daughter does not stir on the bed. The door opens, and his Negro slave enters. Tituba is in her forties. Parris brought her with him from Barbados, where he spent some years as a merchant before entering the ministry. She enters as one does who can no longer bear to be barred from the sight of her beloved, but she is also very frightened because her slave sense has warned her that, as always, trouble in this house eventually lands on her back.*

Tituba, *already taking a step backward*: My Betty be hearty soon?

Parris: Out of here!

Tituba, *backing to the door*: My Betty not goin' die... (MILLER, 2003 [1953], p. 23-24, marcas do autor).

A lucidez de Tituba diante dos acontecimentos no lar da família Parris anuncia outro ponto de destaque referente à imagem da personagem criada por Miller. Frente às ameaças sofridas, a cativa decide confessar-se. Da negação à confissão, Tituba se apodera das mesmas ferramentas de manipulação utilizadas pelos líderes puritanos que a interrogavam: o discurso religioso. Nesse momento, outra característica da personagem de Miller vem à tona: Tituba deixa de ser objeto manipulado para se tornar sujeito manipulador, pois ela se vale tanto das estratégias discursivas quanto do imaginário mobilizado pelos puritanos para manobrá-los a seu favor. Inserida em uma lógica na qual sua existência não possui valor algum, ela almeja persuadi-los a fim de escapar da execução. Inicialmente, tem-se a imputação:

Hale: Mulher, você recrutou essas crianças para o Diabo?
 Tituba: Não, não, senhor, eu não caminho com o diabo!
 Hale: Por que ela não pode acordar? Você está enfeitiçando essa criança?
 Tituba: Eu amo minha Betty!
 [...]
 Tituba: Senhor Reverendo, eu nunca...
 Hale, agora, determinado: Tituba, eu quero que você acorde esta criança.
 Tituba: Eu não tenho poder sobre essa criança, senhor.
 Hale: Você certamente tem, e você vai libertá-la disso agora! Quando você compactou com o diabo?
 Tituba: Eu não compacto com nenhum diabo!
 Parris: Você vai se confessar ou eu vou te levar para fora e chicoteá-la até a sua morte, Tituba!
 Putnam: Esta mulher deve ser enforcada! Ela deve ser levada e enforcada!¹⁵⁹

Na sequência da cena, Tituba é apresentada como apavorada diante das ameaças violentas. A escolha da palavra *aterrorizada* sugere a falta de possibilidades de fuga

¹⁵⁹ No original: Tituba: No, no, chicken blood. I give she chicken blood!

Hale: Woman, have you enlisted these children for the Devil?

Tituba: No, no, sir, I don't truck with no Devil!

Hale: Why can she not wake? Are you silencing this child?

Tituba: I love me Betty!

[...]

Tituba: Mister Reverend, I never -

Hale, resolved now: Tituba, I want you to wake this child.

Tituba: I have no power on this child, sir.

Hale: You most certainly do, and you will free her from it now! When did you compact with the Devil?

Tituba: I don't compact with no Devil!

Parris: You will confess yourself or I will take you out and whip you to your death,

Tituba!

Putnam: This woman must be hanged! She must be taken and hanged! (Ibid., p. 43).

daquela situação na qual ela se encontrava. Sendo assim, inicialmente, cria-se a expectativa de que ela compactue com a encenação construída a fim de comprovar que o demônio assombrava as redondezas da cidade:

Tituba, aterrorizada, cai de joelhos: Não, não, não pendure Tituba! Eu digo a ele que não desejo trabalhar para ele, senhor.

Parris: O Diabo?

Hale: Então você viu ele! Tituba chora. Agora Tituba, eu sei que quando nos ligamos com o inferno é muito difícil romper com isso. Nós vamos ajudá-la a se libertar.

Tituba, assustada com o processo que vem: Sr. Reverendo, eu acredito que alguém mais está enfeitiçando essas crianças.

Hale: Quem?

Tituba: Eu não sei, senhor, mas o diabo lhe ofereceu várias feitiçarias¹⁶⁰.

Porém, como a confissão, por parte da cativa, não ocorre, frustrando os acusadores, e as possibilidades de escapar ao sentenciamento diminuem, Tituba manipula o discurso e as crenças religiosas de seus senhores a fim de fugir do enforcamento público, mostrando-se, inclusive, conhecedora do vocabulário e dos trejeitos cristãos. Durante o julgamento, então, ela vai do desespero à falsa cooperação:

Hale: [...] Tituba, olhe nos meus olhos. Venha, olhe para mim. Ela levanta os olhos para ele com medo. Você seria uma boa mulher cristã, não é verdade, Tituba?

Tituba: Sim, senhor, uma boa mulher cristã.

Hale: E você ama essas criancinhas?

Tituba: Oh, sim, senhor, eu não desejo machucar criancinhas.

Hale: E você ama a Deus, Tituba?

Tituba: Eu amo a Deus com todo o meu ser.

Hale: Agora, no santo nome de Deus...

Tituba: Amém. Amém. Ela está tremendo, soluçando de terror.

Hale: E para a sua glória...

Tituba: glória eterna. Amém... Deus abençoe...

Hale: Abra-se, Tituba — abra-se e deixe a luz sagrada de Deus brilhar em você.

Tituba: Oh, que o Senhor abençoe...

[...]

¹⁶⁰ No original: Tituba, terrified, falls to her knees: No, no, don't hang Tituba! I tell him I don't desire to work for him, sir.

Parris: The Devil?

Hale: Then you saw him! Tituba weeps. Now Tituba, I know that when we bind ourselves to Hell it is very hard to break with it. We are going to help you tear yourself free -

Tituba, frightened by the coming process: Mister Reverend, I do believe somebody else be witchin' these children.

Hale: Who?

Tituba: I don't know, sir, but the Devil got him numerous witches (Ibid., p. 47).

Hale: Você confessou a feitiçaria e isso significa um desejo de vir para o lado do céu. E nós a abençoaremos, Tituba.

Tituba, profundamente aliviada: Oh, Deus te abençoe, Sr. Hale!

Hale, com crescente exaltação: Você é o instrumento de Deus colocado em nossas mãos para descobrir os agentes do diabo entre nós. Você está selecionada, Tituba, você é escolhida para nos ajudar a limpar nossa aldeia. Então fale, Tituba, vire as costas para ele e encare Deus — encare Deus, Tituba, e Deus irá protegê-la.

Tituba, juntando-se a ele: Oh, Deus, proteja Tituba!¹⁶¹.

O manuseio da situação torna-se ainda mais claro quando a personagem, além de elaborar a narrativa da boa cristã, arquiteta a autorrepresentação de cativa fiel ao seu dono, com a intenção de ilustrar sua lealdade:

Tituba, de repente explodindo: Oh, quantas vezes ele me pediu para matar você, Sr. Parris!

Parris: Matar-me?!

Tituba, em fúria: Ele dizia que o Sr. Parris devia ser morto! Sr. Parris não é um homem bom; Sr. Parris é um homem mal; não é um homem gentil; e ele me pediu para sair da minha cama e cortar sua garganta! Eles ofegam. Mas eu disse a ele: "Não! Eu não odeio este homem. Eu não quero matar este homem". Mas ele diz: "Você trabalha para mim, Tituba, e eu faço você livre!". Eu te dou um lindo vestido para vestir, te faço levitar e você voa de volta para Barbados!", e eu disse: "Você mente, diabo, você mente!"¹⁶².

¹⁶¹ No original: Hale: [...] Tituba, look into my eyes. Come, look into me. She raises her eyes to his fearfully. You would be a good Christian woman, would you not, Tituba?

Tituba: Aye, sir, a good Christian woman.

Hale: And you love these little children?

Tituba: Oh, yes, sir, I don't desire to hurt little children.

Hale: And you love God, Tituba?

Tituba: I love God with all my bein'.

Hale: Now, in God's holy name -

Tituba: Bless Him. Bless Him. She is rocking on her knees, sobbing in terror.

Hale: And to His glory -

Tituba: Eternal glory. Bless Him - bless God...

Hale: Open yourself, Tituba - open yourself and let, God's holy light shine on you.

Tituba: Oh, bless the Lord.

[...]

Hale: You have confessed yourself to witchcraft, and that speaks a wish to come to Heaven's side. And we will bless you, Tituba.

Tituba, deeply relieved: Oh, God bless you, Mr. Hale!

Hale, with rising exaltation: You are God's instrument put in our hands to discover the Devil's agents among us. You are selected, Tituba, you are chosen to help us cleanse our village. So speak utterly, Tituba, turn your back on him and face God - face God, Tituba, and God will protect you.

Tituba, joining with him: Oh, God, protect Tituba! (Ibid., p. 45).

¹⁶² Tituba, suddenly bursting out: Oh, how many times he bid me kill you, Mr. Parris!

Parris: Kill me!

Tituba, in a fury: He say Mr. Parris must be kill! Mr. Parris no goodly man, Mr. Parris mean man and no gentle man, and he bid me rise out of my bed and cut your throat! They gasp. But I tell him 'No! I don't hate that man. I don't want kill that man.' But he say, 'You work for me, Tituba, and I make you free!

I give you pretty dress to wear, and put you way high up in the air, and you gone fly back to Barbados!' And I say, 'You lie, Devil, you lie!' (Ibid., p. 47).

Após jogar com o imaginário puritano, Tituba escapa da execução imediata, mas é presa e retorna à peça apenas no último ato. Tendo isso em vista, a construção da Tituba de Miller pode ser lida como disruptiva na medida em que ela deixa a posição de objeto, no que diz respeito à postura inerte ou não em relação aos acontecimentos, para, enfim, tornar-se sujeito de suas ações, dentro do que lhe é possível. Cabe remarcar, entretanto, que quando uma personagem tão importante para o desenrolar da obra — afinal, é Tituba quem confirma a presença do demônio em Salem, assim como no documento — desaparece da trama, retornando à cena apenas no fechamento da narrativa, outras questões, tais como o lugar de fala da mulher negra na literatura e a sua invisibilização, emergem do arranjo textual. Dadas as amplas possibilidades de discussão desses tópicos, infelizmente, não me deterei a eles de forma exaustiva, visto que não são o foco desta dissertação. Eu me dedicarei, contudo, à discussão acerca da transformação da personagem quando recriada na ficção.

Se o sumiço de Tituba por um longo período da peça pode levantar algumas perguntas acerca do local da mulher negra na literatura, outro ponto digno de nota é a transformação ocorrida quando a personagem é reinventada. No depoimento, Tituba é uma mulher caribenha, não-branca, é verdade, mas para os historiadores do final do século XX existem pistas suficientes para excluir a possibilidade dela ter sido uma mulher negra¹⁶³. Segundo Elaine Breslaw,

é evidente — a partir de todas as referências [presentes nos documentos de Salem —] que Tituba era uma ameríndia [*American Indian*] e não uma africana¹⁶⁴, como os escritores posteriores assumiram [...]. Não há referência, em nenhum lugar dos documentos do século XVII, à Tituba como uma africana ou como alguém de origem africana. [...] Nenhum de seus contemporâneos a via como uma africana ou mesmo alguém de origens mistas. Ela nunca foi descrita como negra [*as black or as a Negro*]. [...] Todos os seus contemporâneos, sem exceção, descrevem Tituba como uma mulher ameríndia ou como serva ameríndia de Parris¹⁶⁵.

¹⁶³ Cf. BRESLAW, 1996; HANSEN, 1974; ROSENTHAL, 1998.

¹⁶⁴ Considerando que Breslaw escreve seu livro no final do século XX, não concordo com a utilização do termo “africano”, seja em inglês seja em sua tradução para português, quando utilizado na condição de sinônimo para um indivíduo negro, pois, evidentemente, o item lexical é mais uma forma de estereótipo que tende tanto a reduzir as pluralidades e complexidades da África, bem como indicar que, depois de tantos trânsitos históricos, os negros sejam todos africanos e que os filhos do continente sejam, sem exceção, negros.

¹⁶⁵ Op. cit, p. xxi.

Uma vez que Miller, porém, elabora sua Tituba como uma cativa negra, se poderia pensar no caráter subversivo da criação literária, de modo que seria o objetivo do autor promover algum tipo de deslocamento discursivo, trazendo ao centro da trama um sujeito historicamente marginalizado. Todavia, não acredito ser esse o caso. Dada a forma como a personagem é ocultada da obra, ainda que ela apresente alguns aspectos disruptivos, como aqueles citados acima, a escolha operada aparenta estar muito mais no campo da repetição do estereótipo do que, necessariamente, da subversão. Conforme pondera Chadwick Hansen¹⁶⁶, o dramaturgo estadunidense insere-se em uma linhagem de autores norte-americanos que abordaram diretamente o imaginário da caça às bruxas de Salem na literatura, criando representações reducionistas e tipificadas de Titubas negras.

Marion Starkey, com *The Devil in Massachusetts*¹⁶⁷, resgata, no século XX, as narrativas ficcionais destinadas à exploração daquele contexto e surge como uma das principais referências para a produção de Miller. Em seu trabalho, ecoa a herança discursiva do século XIX¹⁶⁸ que, se afastando completamente das evidências documentais, tendeu a descrever Tituba como uma mulher de origens mestiças, sendo elas caribenhas e negras. Além disso, Starkey, assim como destaca Hansen, descreve abertamente, por inúmeras vezes, a personagem por meio de estereótipos: Tituba é “meio selvagem” [*half-savage*], tem o sotaque “arrastado e insolente do sul” e é preguiçosa, já que prefere “ficar em marcha lenta com as crianças” do que fazer “o trabalho da casa [...] com energia”¹⁶⁹.

A transformação da mulher negra em um infra-humano, um humano de categoria inferior, é semelhante à prática discursiva utilizada, por vários séculos, para classificar o

¹⁶⁶ HANSEN, Chadwick. The Metamorphosis of Tituba, or Why American Intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro. *The New England Quarterly*. vol. 47, n. 1, mar., 1974. p. 9.

¹⁶⁷ STARKEY, Marion. *The Devil In Massachusetts: A Modern Inquiry Into the Salem Witch Trials*. New York: Kingsport, 1949.

¹⁶⁸ A partir da publicação da peça *Giles Corey Of The Salem Farms*, escrita pelo estadunidense Henry Wadsworth Longfellow, em 1832, na qual tem-se a construção de uma Tituba que tem origens caribenhas e afro-americanas, a personagem foi reconstruída diversas vezes em outros textos como uma mulher negra. O ponto que merece destaque não diz respeito apenas ao caráter inventivo das representações, visto que no registro ficcional nada impede um autor de se valer de tal recurso textual. O problema ocorre, no entanto, quando a criação ficcional é importada para história, como se representasse um fato e não uma criação literária. É justamente isso, pois, que se passa com a representação de Tituba. Após a elaboração de Longfellow, a imagem da mulher associada à cultura afro-americana foi, deliberadamente, incorporada por livros de história, como foi o caso dos historiadores George Bancroft, em *Thoroughly Revised: Centenary Edition of the History of the United States*, de 1876, e John Gorham Palfrey, em *The History of New England*, de 1877. Em ambos os livros, Tituba é descrita como alguém que é “*half-Indian, half-negro*” [metade ameríndia, metade negra] (*apud* HANSEN, 1974, p. 6). De acordo, ainda, com Chadwick Hansen, o dado falso será repetido até a Segunda Guerra Mundial. Cf. HANSEN. Op. cit. Não me dedico ao estudo exaustivo dos textos citados, porém, porque eles não fazem parte do *corpus* principal deste trabalho.

¹⁶⁹ *Ibid.*

negro como pertencente a uma raça ínfima. Essa categorização cruel servia, portanto, como justificativa para os diversos absurdos e violências cometidos, historicamente, contra aquele sujeito. O filósofo camaronês Achille Mbembe, em *Crítica da Razão Negra*, é assertivo ao afirmar que, dentro dessa configuração,

o negro é representado como o protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade [...]. Encerrado em suas sensações, tem dificuldade em quebrar a cadeia da necessidade biológica, razão pela qual não chega a conferir a si mesmo uma forma verdadeiramente humana nem a moldar seu mundo. É nisso que se distancia da normalidade da espécie¹⁷⁰.

Desse modo, aprisionado em uma lógica de completa desumanização, o negro é visto como um corpo “tocado por um ser inferior” e, por isso, é compreendido como “um reflexo depauperado do homem ideal”¹⁷¹. A Tituba construída por Marion Starkey é perpassada pelo mesmo fundamento, pois o primeiro aspecto retirado da personagem é sua humanidade, uma vez que tanto ela é descrita como *half-savage* e instintiva em seus comportamentos¹⁷², como seu sotaque é entendido como indício de seu pertencimento a uma classe inferior.

Em 1950, apenas um ano após a publicação de *The Devil in Massachusetts*, o escritor estadunidense William Carlos Williams segue os passos de Starkey ao escrever *Tituba's Children*¹⁷³. Na peça, Tituba é caracterizada, com o mesmo tom pejorativo e estereotipado, como uma mulher negra, com sotaque sulista e praticante de vodu. Quando Arthur Miller, por sua vez, produz sua obra, em 1953, ele se insere, pois, nesta linhagem norte-americana tanto pela temática comum, bem como pela insistência no estereótipo da mulher negra coadjuvante. Por consequência, é preciso realçar, o fato de ele se alinhar a este paradigma por meio da repetição da representação reduzida de Tituba, pois, como propõe Pageaux, o problema do estereótipo é a limitação de comunicação que ele implica, já que ele assume uma forma de comunicação bloqueada. O estereótipo, afirma o crítico francês, “é o figurável monomorfo e monossêmico. [...] Ele estabelece uma hierarquia imediata, mas implícita, entre o Outro e Eu”¹⁷⁴. Ao narrar o Outro por meio de uma

¹⁷⁰ MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Trad. Sebastião Nascimento, São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 41.

¹⁷¹ Ibid., p. 42.

¹⁷² Meio selvagem. STARKEY, 1949, p.9-11.

¹⁷³ WILLIAMS, William Carlos. *Tituba 's Children*. New York: New Directions, 1961 [1950].

¹⁷⁴ PAGEAUX, 2011, p. 111.

fabulação ínfima, condensando suas experiências em aspectos pontuais, o Eu evidencia, então, como enxerga a si mesmo e, sobretudo, como enxerga aquele que ele descreve: em posição inferior à sua.

Diante disso, pondero que a elaboração da imagem de Tituba na trama de Miller, consciente de como era vista naquela sociedade, capaz de manipular os rituais religiosos, porém, ainda assim, posta à margem no desenrolar da peça, silenciada e invisibilizada, é em, em alguma medida, disruptiva, mas, por outro lado, reflete o imaginário histórico estadunidense que, desde os anos da exploração colonial, rebaixou o negro na hierarquia social daquela localidade, reproduziu e consolidou estereótipos, por meio de várias produções discursivas, associando-o, notadamente, à incapacidade intelectual, à sexualização, à bestialização, à raiva incontrolável e entre outros. O potencial disruptivo sublinhado é subaproveitado justamente pelo local subalternizado reservado à mulher negra escravizada, desprovida de voz plena na peça. Portanto, embora a Tituba de Miller me ofereça pistas para lê-la enquanto uma personagem de ruptura, como mostrei anteriormente, sua representação ainda está atrelada ao imaginário que reduz aquela mulher a um enunciado mínimo e, ao realizá-lo, a desumaniza, colocando-a em segundo plano, mesmo quando ela é uma das protagonistas da narrativa em pauta, fazendo-a, inclusive, desaparecer da peça sem apresentar nenhum tipo de explicação ao leitor e sem causar maiores prejuízos para o desenvolvimento do enredo.

2.3 Imagem III: A Tituba de Ann Petry

Lançado em 1964, *Tituba of Salem Village*, da norte-americana Ann Petry, apresenta Tituba como uma mulher negra escravizada e protagonista da narrativa. O livro inicia-se com a apresentação da vida da personagem, a qual vive com seu companheiro John Índio sob o teto de Susanna Endicott, uma viúva que insiste em esconder-se atrás da imagem de boa senhora de seus escravos. Em um dia comum, enquanto o casal realizava suas funções domésticas, Endicott anuncia-lhes que lhes vendera a outro proprietário, pois precisava de dinheiro para arcar com suas necessidades:

"Eu... hmm... Eu devia ter contado a vocês ontem... mas eu... eu não consegui...". Ela fez uma pausa, suspirou, fazendo um som trêmulo, um tipo de tremor na absoluta quietude da cozinha. "Eu precisava de dinheiro. Eu tinha que ter dinheiro. E então... uh... eu vendi vocês.

Vocês dois". [...] "Eu não pude evitar", disse a senhora. "Eu não pude evitar. Eu precisava de dinheiro imediatamente"¹⁷⁵.

É a partir desse episódio que umas das principais características da Tituba de Petry surge: diante das justificativas vazias da senhora, a personagem medita acerca de suas verdadeiras intenções. Ao contrário da representação ingênua comumente associada à Tituba em registros variados, a Tituba desta obra apresenta consciência diferente das situações nas quais está envolvida. A saber, diante das exclamações de Susanna Endicott, a protagonista não se deixa convencer pelas palavras da ex-senhora quando esta lhes diz: "Vocês são minhas joias [...] meus amigos, meus queridos amigos". E, em seguida, reflete: "Nós éramos suas jóias? Ela pensou. Ela ainda usa diamantes em suas mãos brancas macias e pulseira de ouro em seus pulsos, seu pescoço esbelto é cercado por um colar de turquesa. Nós éramos seus amigos?"¹⁷⁶.

Os aspectos afetivos elencados por Endicott são ultrapassados no momento em que Tituba percebe a contradição existente entre o discurso e as ações da mulher, visto que ela declara ter problemas financeiros, mas não se desfaz, por exemplo, de nenhuma de suas joias; ou seja, ela não descarta nenhum de seus privilégios, a fim de resolver as dificuldades, preferindo vender seus cativos. Logo, os adornos são mais valiosos do que aqueles indivíduos aos quais ela afirma estimar. O comportamento questionador na cena resume a construção da personagem de Petry, que estará pautada durante toda a obra na problematização das ações e dos discursos, seja em momentos de maior introspecção, seja no afrontamento discursivo direto com o Outro.

De forma semelhante aos dois registros analisados anteriormente, no decorrer da narrativa, a protagonista é acusada de ser uma feiticeira e, por isso, ter usado magia contra um grupo de meninas. Diante do tribunal de acusação, porém, ela tanto não compactua com nenhuma versão que fuja daquilo que ela tenha experienciado quanto se vale do discurso dos próprios acusadores, por meio da ironia e do sarcasmo, para evidenciar os absurdos presentes em suas entrelinhas.

¹⁷⁵ "I – uh – I," she said and stopped. She Patted her hair and then smoothed it with her hands. "I – uh – I should have told you yesterday – but – uh – I couldn't –" She paused, sighed, making a tremulous sound, a shivering kind of sound in the absolute stillness in the kitchen. "I needed money. I had do have money. And so –uh – I have sold you. Both of you." [...] "I couldn't help it," the mistress said. "I couldn't help it. I needed money right away. PETRY, Ann. *Tituba of Salem Village*. New York: HarperCollins, 1991 [1964]. p. 2.

¹⁷⁶ "You were my jewels [...] my friends, my dearest friends" [...] We were her jewels? She thought. She still wears diamonds on her soft white hands and golden bracelets on her wrists, her slender neck is encircled by a turquoise necklace. We were her friends?" (Ibid., p. 5).

O juiz Hathorne pergunta: "Por que você machuca estas crianças?". "Eu não as machuco", ela disse teimosamente e refletiu, "Por que ele insiste em chamá-las de crianças? A maioria delas não é criança [...]. Elas são jovens mulheres. Algumas delas são mais altas do que eu [...]. "Sua excelência", disse o senhor repentinamente, "Para economizar tempo, eu gostaria de sugerir, bem, eu poderia ler a confissão da prisioneira? Eu a tenho aqui". O juiz Hathorne assentiu. O reverendo Samuel Parris iniciou a leitura do papel. A corte estava em silêncio. De acordo com o que ele lia, Tituba tinha confessado ter machucado as crianças porque Good e Osburne teriam-na forçado [...]. Quando ele terminou de ler, Tituba disse " Isso não é verdade. Nada disso é verdade"¹⁷⁷.

Em alguns momentos, essa postura crítica, inclusive, prejudica a cativa, de modo a reforçar as acusações que lhe são feitas. No entanto, de sua parte, não há sinal de remorso ou de temor em relação ao futuro, pois o afrontamento do imaginário puritano, materializado nas perseguições e nos julgamentos, soa mais importante. A título de ilustração, cito o episódio no qual ela é acusada de se comunicar com os animais e o ato é interpretado como indício de feitiçaria, tem-se o seguinte diálogo:

"Você diz nunca ter se envolvido com bruxaria. Talvez você queira dizer que nunca fez pacto com o diabo. Você nunca lidou com algum familiar?". "Não, nunca". "As crianças falam sobre qual gato?", responde. "Você tem um gato?". "Sim". Ela disse baixinho e se perguntou onde estava o gato e o que havia acontecido com ele. "O gato poderia falar?". "Não. Não poderia falar". [...] "Você conversava com o gato?". "Assim como qualquer pessoa conversaria com um animal — um cavalo ou uma vaca. Não há nada de errado em conversar com um animal". "O tribunal não está interessado em suas opiniões de certo e errado", disse severamente o juiz Hathorne. "Temos testemunhas que dizem que o gato lhe respondia"¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Judge Hathorne said, "Why do you hurt these children?" "I do not hurt them," she said stubbornly, and thought, "why does he keep calling them children? Most of them are not children. [...] They are young women. Some of them are taller than I am. [...] "Your Excellency," the master said suddenly. "In order to save time - I would suggest - Well, may I read the prisoner's confession? I have it here." Judge Hathorne nodded. The Reverend Samuel Parris began to read from his papers. There was silence in the big room. According to what he read, Tituba had confessed to hurting the children because Good and Osbourne forced her to. [...] When he finished reading, Tituba said, "This is not true. None of this is true (Ibid. p. 229).

¹⁷⁸ You said you never had to do with any witchcraft. Maybe you mean you never covenanted with the Devil. Did you never deal with any familiar?" "No, never." "What cat is it the children speak of? Anser. Did you have a cat?" "Yes," she said quietly, and wondered where the cat was and what had become of him. "Could the cat talk?" "No. It could not talk." [...] "Did you talk to the cat?" "Just as any person would talk to an animal - a horse or a cow. There is nothing wrong with talking to and animal." "The court is not interested in your views of right and wrong," Judge Hathorne said severely. "We have witnesses who say the cat answered you (Ibid. p. 231-232).

Ao contrário da Tituba do depoimento de Salem e daquela construída por Arthur Miller, as quais não só temem estar naqueles julgamentos bem como afligem-se pelo porvir, a Tituba de Petry não apresenta disposição alguma em compactuar com o teatro puritano. Sendo assim, a personagem rompe com o estereótipo da cativa passiva, na medida em que ela é elaborada pelo viés da resistência e do embate. A construção desta Tituba é disruptiva, sobretudo, se se pensa na configuração social elaborada dentro da trama, já que, seguindo o paradigma puritano, o negro é entendido como representação do diabo e, por isso, simboliza um inimigo. Em um diálogo entre Tituba e John Índio, a associação completamente desumanizadora é evidenciada: “Quem é o homem negro? Ele é um escravo?”. ‘Um escravo?’, ele repetiu, espantado. ‘Claro que não. Eles chamam o Diabo de homem negro. Muitas vezes eles o chamam de homem negro alto’¹⁷⁹. De acordo com essa lógica que, além de racista, reduz todas as dinâmicas daquele recorte social ao maniqueísmo — quando bom x mau equivalem a Deus x Diabo —, o negro está encerrado em uma condição insuperável, fazendo com que as violência e crueldade com as quais ele é tratado sejam entendidas como justificáveis. Porém, ainda que faça parte de uma sociedade que não negaria esforços para, por exemplo, enforcá-la, em caso de condenação por bruxaria, Tituba não receia rebater as acusações que lhe são destinadas. Desse modo, seu comportamento interroga seus opositores dos pares civilizado x primitivo \ bem x mal \ senhor x escravo, uma vez que, aos olhos puritanos, ela incorpora o demoníaco e o descivilizado, todavia, mesmo naquelas circunstâncias, ela não admite ser silenciada. Recusar-se a aceitar as imputações falaciosas, ainda que a morte seja uma das consequências para esse ato, enfatiza o aspecto subversivo dessa personagem que, por meio de sua conduta, escapa daquele que seria, tradicionalmente, seu espaço de submissão. Se ela não ocupa, de fato, o lugar da narradora personagem, já que o livro é elaborado em terceira pessoa, ela não se destina tampouco ao silêncio e à aceitação passiva. Posto isso, se essa Tituba não inverte as hierarquias do sistema de personagens, ela, certamente, as perturba.

Como foi dito, a cada ação desenvolvida na narrativa de Ann Petry, percebe-se que a criação da protagonista ocorre pelo viés da resistência do negro em um contexto que sempre lhe foi hostil. No ano de lançamento do livro em questão, 1964, os Estados Unidos viviam um período de extrema tensão racial. À época, as discussões acerca do tema cresciam na condição de problema social e começavam a ganhar notoriedade em

¹⁷⁹ Who is 'the black man'? Is he a slave?" "A slave?" he repeated, astonished. "Of course not. They call the Devil the black man. Quite often they call him the tall black man (Ibid. p. 202).

níveis nacionais. Líderes dos movimentos em prol dos direitos dos afro-americanos, tais como Malcolm X e Martin Luther King Jr., figuravam no centro das discussões, bem como o empenho na criação de narrativas que representavam o negro de forma diferente daquela que era feita comumente¹⁸⁰ pelos brancos. As movimentações acerca dos conflitos raciais fervilhavam, pois, após quase um século de abolição da escravidão no território estadunidense, a existência das leis de segregação, conhecidas como *Jim Crow Laws*¹⁸¹, reforçava a desigualdade social. Em resumo, conforme prescrevia o conjunto de leis, os espaços públicos, como transportes coletivos, sanitários, instituições de ensino e de saúde, praias, entre outros, eram divididos entre áreas destinadas aos brancos e outros segmentos destinados aos não-brancos. Evidentemente, dentro dessa lógica supremacista branca, as *colored people* [pessoas de cor] eram vistas como inferiores, sendo completamente interditas em determinados espaços.

Diante do cenário de segregação racial, ativistas sociais se organizaram em frentes diversas com o objetivo de exigir o estabelecimento de direitos civis a todos os cidadãos norte-americanos. Notadamente, dentre a variedade de grupos formados e de pautas exigidas, surge na década de 60 o movimento cultural intitulado *Black is beautiful* [Negro é lindo], com o objetivo de enaltecer as características físicas naturais dos negros, dado que até aquele período a corporeidade afro-americana tinha sido vista sempre pela perspectiva da feiura, do errado e do impuro. Paralelamente à defesa do auto-amor, o movimento empenhava-se na substituição de imagens negativas que reduziam o negro à condição de infra-humano, — forçando-o, por exemplo, a recorrer a práticas de embranquecimento, como o alisamento dos cabelos, o afinamento do nariz ou o

¹⁸⁰Como herança do sistema de exploração colonial baseado no trabalho escravo de homens e mulheres negros extirpados de países da África, o racismo mantém-se vivo desde o período pós-abolicionista à contemporaneidade nos Estados Unidos. Como exemplo disso, tem-se que no começo do século XX, ocorria com frequência, na literatura, no teatro e no cinema, a construção de personagens negras que se encaixavam, principalmente, em algum dos três estereótipos: o negro animalizado, incapaz de controlar seus instintos violentos, representado, na maior parte das vezes, como o predador sexual de moças brancas indefesas; o negro cômico ou artista, ou seja, o *entertainer*; e o negro ignorante. Além da completa desumanização do afro-americano, a negação de sua existência real naqueles espaços era reforçada com a prática recorrente de *blackface*, segundo a qual pessoas brancas se pintam de preto a fim de caricaturar pessoas negras. Cf. *Blackface: The Birth of An American Stereotype*. *National Museum of African American History and Culture*. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/blackface-birth-american-stereotype>. Acessado em 06 mar 2019.

¹⁸¹ As *Jim Crow Laws* foram leis decretadas no sul dos Estados Unidos entre 1876 e 1965, as quais institucionalizavam a segregação racial, exigindo, por exemplo, que espaços públicos fossem divididos em duas zonas: uma destinada aos indivíduos brancos e outra aos não-brancos. A existência do conjunto de leis atuou, durante aquele período, como fator legitimador para a restrição de liberdades e de direitos básicos da população não-branca.

clareamento da pele [*skin bleaching*] — por imagens positivas, de valorização da negritude e dos traços daqueles corpos.

Além do elogio aos aspectos físicos dos afro-americanos, ponderava-se o apelo contra a redução daqueles indivíduos aos trabalhos braçais e de força, de modo que enxergar o negro como sujeito complexo é, igualmente, interromper a lógica que o encerra sócio e historicamente em funções servis. Levando isso em consideração, a criação de uma percepção distinta estaria atrelada à transgressão de imagens que aprisionavam o afro-americano à categoria de indivíduo escravizado e passivo¹⁸². Em decorrência da resistência que ganhava corpo e organização, alguns episódios tornaram-se célebres dentro desse recorte temporal, especialmente, aqueles que exigiam a humanização, outrora negada, de indivíduos não-brancos.

A título de ilustração, sublinho a foto abaixo. Trata-se de um registro da manifestação sucedida em fevereiro de 1968, em Memphis, nos Estados Unidos, na qual trabalhadores negros protestam contra racismo, abuso, discriminação e péssimas condições de trabalho como funcionários públicos de saneamento. O ato e a greve aconteceram após dois trabalhadores serem mortos, em razão de um problema técnico em um dos veículos recolhedores de lixo, e o departamento de obras públicas da cidade recusar-se a indenizar as famílias das vítimas. Os cartazes carregados pelos homens negros deixam clara a reivindicação básica: afirma-se *ser* homem, fazendo-o mediante letras garrafais, pois quer-se, antes de qualquer coisa, ser visto e tratado como tal, mostrando, décadas antes do movimento contemporâneo¹⁸³ a nós, que, ao contrário do que muitos segregacionistas defendiam, *vidas negras importam*.

¹⁸² Cf. JACKSON, Cassandra. *Violence, Visual Culture, and the Black Male Body*. New York: Routledge, 2011.

¹⁸³ Faço referência ao movimento estadunidense *Black Lives Matter*, nascido em 2015 após sequência de execuções arbitrárias de jovens negros inocentes por policiais brancos. Dentre os principais objetivos da organização encontram-se a luta contra a truculência policial pautada no racismo e no genocídio da comunidade afro-americana, denunciando os abusos de violência e de poder da classe, bem como delatar a falta de igualdade racial no judiciário do país, reivindicando mudanças.



Figura 2: Funcionários de saneamento em manifestação na cidade de Memphis, nos Estados Unidos, em 1 de fevereiro de 1968¹⁸⁴.

A *Tituba* de Ann Petry é elaborada, justamente, em consonância com aquilo que ocorria no cenário estadunidense nos anos de 1960, sobretudo, no que concerne ao desafio à norma, ao silenciamento e ao questionamento da branquitude¹⁸⁵. O posicionamento da personagem em diversos momentos, como aqueles elencados acima, incorpora o espírito de uma época na qual o açoitamento justificado pela cor da cútis era combatido mais calorosamente de várias formas e por meio de vários suportes, incluindo as artes e a literatura.

Ademais, o livro destacado ilustra uma parcela do imaginário da escritora afro-americana que desde *The Street*, sucesso de vendas lançado em 1946, aborda temas como racismo, desigualdade e violência contra a mulher, por meio de uma chave de leitura e de elaboração textual que objetiva produzir imagens positivas dos negros, fugindo, acima de

¹⁸⁴ COPLEY, Richard. *Striking sanitation workers in Memphis, Tennessee*. 1968. Cf. BROWN, DeNeen. 'I Am a Man': The ugly Memphis sanitation workers' strike that led to MLK's assassination. *The Washington Post*. 12 fev 2018. Disponível em https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/12/i-am-a-man-the-1968-memphis-sanitation-workers-strike-that-led-to-mlks-assassination/?utm_term=.f6db619b207c. Acessado em 10 mar 2019.

¹⁸⁵ Branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Pode[-se] entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não brancos, que, dessa forma, significa ser menos do que ele. O ser-branco se expressa na corporeidade, a brancura. E vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais (SILVA, 2017, p, 14).

tudo, do solapamento de suas vozes. Dessa maneira, o potencial de engajamento da Tituba de Petry reflete, justamente, as tensões sócio-políticas e o caráter de revolta contra a invisibilização e a desumanização dos afro-americanos, os quais, ainda enfrentando uma série de violências e medidas de rechaço do estado norte-americano, encontraram maior ressonância para suas reivindicações, no país, a partir dos anos de 1960. Por conseguinte, a criação de uma protagonista com tamanho senso de combatividade destaca a proximidade da autora com as lutas dos movimentos sociais daquele tempo — inclusive, por sua vivência na condição de mulher afro-americana em uma sociedade segregada — e sua integração à própria produção literária.

Na esteira da escritora norte-americana, Maryse Condé produz sua Tituba pela perspectiva das rupturas, especialmente, no que concerne a criação da imagem de indivíduos negros em oposição à elaboração de personagens brancas no texto. Dito isso, eu me dedicarei, em seguida, ao romance de Condé e à representação desta Tituba, demonstrando pontos de aproximação e de distanciamento entre esta e aquelas imagens. Por fim, com o objetivo de ilustrar o imaginário condeniano e fundamentar meus argumentos, explorarei o diálogo existente entre *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* e os contos “*Leçon d’histoire*” e “*Chemin d’école*”¹⁸⁶.

¹⁸⁶ CONDÉ, 1999.

3. IMAGEM IV: A TITUBA DE MARYSE CONDÉ

Tomei o hábito de ir até o mar, quase invisível entre os cascos dos brigues, escunas e todas as espécies de navios. O mar, foi ele quem me curou. Sua grande mão úmida através da minha fronte. Seu vapor em minhas narinas. Sua poção amarga sobre meus lábios. Pouco a pouco, juntei os pedaços do meu ser. Pouco a pouco, recomecei a ter esperança. Em quê? Não sabia exatamente. Mas uma antecipação despertava em mim, doce e frágil como uma aurora¹⁸⁷.

3.1 Ponto de vista: Ver *com* Tituba

Em *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*¹⁸⁸, Maryse Condé constrói sua Tituba como narradora personagem, trazendo-a ao centro do romance. O primeiro movimento disruptivo da autora ocorre justamente quando ela opta por posicionar sua protagonista, uma mulher negra escravizada, na condição de detentora do poder narrativo, posto que dentre as quatro representações de Titubas delineadas neste trabalho, esta é a única que, de fato, conta sua história em primeira pessoa. Outra diferença marcante, comentada anteriormente, diz respeito à criação de uma narrativa pessoal para a personagem, uma vez que, na deposição de Salem e no texto de Miller, não é possível acessar nenhuma informação sobre a parcela de sua história que não envolva as perseguições do século XVII. No caso de Petry, por outro lado, ainda que as primeiras páginas do livro esbocem o passado daquela Tituba¹⁸⁹, nenhum desses aspectos é explorado profundamente e, mais uma vez, pouco se sabe acerca dela. Condé, por seu turno, apresenta a jornada completa de sua heroína, indo da violência da qual ela é fruto à sobrevivência enquanto espírito protetor da ilha de Barbados.

¹⁸⁷ Ibid., p. 157. No original: Je pris l'habitude de pousser jusqu'à la mer, presque invisible entre les coques des brigantins, des schooners et des toutes sortes de navires. La mer, c'est elle qui m'a guérie. Sa grande main humide en travers de mon front. Sa vapeur dans mes narines. Sa potion amère sur mes lèvres. Peu à peu, je recollais les morceaux de mon être. Peu à peu, je me reprenais à espérer. En quoi? Je ne le savais pas exactement. Mais une anticipation se levait en moi, douce et faible comme une aurore (Ibid., p. 185-186).

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Tituba tinha dezenove anos quando a mulher se tornou viúva, rica o suficiente para viver como quisesse e possuir tantos escravos quanto quisesse. Quando o dono de John morreu, a pedidos de Tituba, a senhora o comprou. Pouco depois, ela e John se casaram (PETRY, 1991, p. 3).

O ineditismo do ponto de vista da personagem criada pela escritora guadalupense inverte o par tradicional Eu (cristão) x Outro (não-cristão), no qual as Titubas, citadas anteriormente, ocupam o lugar do Outro, do diferente, daquele que merece ser castigado e banido da vida em comunidade, justamente, por ter realidade distinta daquela cristã. No texto em pauta, Tituba é o Eu, uma vez que é quem narra a história, sendo o Outro tanto o branco cristão quanto o escravizado que se comporta de maneira submissa aos senhores, como é o caso de John Índio, por exemplo. A especificidade do foco narrativo tem, ainda, outra implicação de relevância: se Tituba é a narradora do romance, a elaboração de sua imagem será acessada, no texto, pela via do choque com outros personagens, dado que, em razão de sua *posição existencial*, não lhe é possível, a um só tempo, narrar em primeira pessoa e ser vista exteriormente, fora deste lugar de contadora da história. Logo, a perspectiva de narração do romance, na qual o leitor percebe os acontecimentos por meio da ótica de Tituba, pode ser classificada nos moldes do que Jean Pouillon¹⁹⁰ nomeia como “a visão ‘com’”. Segundo o intelectual francês, ao realizar um estudo acerca do foco narrativo, a denominação aplica-se quando um romance está arquitetado em torno de uma personagem que constitui o centro do texto, sendo ela, neste caso, atriz, narradora e, evidentemente, núcleo de difusão da narrativa. Desse modo, é por intermédio dela que o leitor percebe as intrigas e os outros personagens que compõem o enredo.

O ponto de vista estabelecido a partir da personagem central desencadeia uma consequência principal: já que na configuração em destaque, todo o desenrolar do texto é enxergado *pela* perspectiva daquela personagem, os outros componentes do conjunto textual preservam relativa incerteza. Sendo assim, os Outros surgem como aparições, as quais não retratam centros de narração diversos e, sim, representações da forma como o Eu, este, sim, o centro da narração, compreende esses Outros convocados. Aquele que é mirado mantém, pois, “uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência num sujeito que ele não é”¹⁹¹, mas como ele é visto pela personagem central. Paralelamente a isso, tem-se que ver “com” significa, igualmente, ver por meio dos sentimentos do narrador personagem, de maneira que a representação do Outro avulta a relação estabelecida entre aquele e este. O processo de concepção de um retrato de alguém ou de uma situação pela via das emoções revela que ver “com” é, portanto, *ver em imagem*. “Da mesma forma, quando um personagem é analisado, não se trata de uma análise impessoal:

¹⁹⁰ POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

é uma análise efetuada pelo personagem central que, por sua vez, nela se revela em idênticas proporções”¹⁹².

O desvelamento de aspectos concernentes ao narrador personagem, quando este elabora o retrato de outrem, aproxima, *grosso modo*, o efeito identificado por Pouillon daquele enumerado por Pageaux, quando este afirma que a construção da representação do estrangeiro em um texto reflete como um determinado grupo social pensa o outro e pensa, sobretudo, a si mesmo¹⁹³. Levando isso em consideração, os dois pesquisadores propõem que a imagem daquele que possui o poder da narração e, conseqüentemente, da formação de representações de terceiros, será perceptível pelo choque entre aquele e este.

3.2 Do léxico às relações hierarquizadas

No caso de *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*¹⁹⁴, o leitor vê “com” Tituba tanto os acontecimentos narrados, bem como as outras personagens com as quais ela interage. Por outro lado, já que a mulher escravizada está posicionada no cerne da narrativa, configurando-se, pois, como o Eu, quando ela constrói imagens dos Outros, ela evidencia traços próprios de si. Posto isso, a imagem da Tituba de Condé mostra-se ao leitor por intermédio da tensão entre a protagonista e as demais personagens, contudo, a análise detida do léxico, como propõe o primeiro passo do método de leitura imagológico, indica um dos caminhos para sua interpretação. Conforme postula Pageaux, os adjetivos e as comparações são essenciais para o estudo porque associam-se à apreciação valorativa daquilo que é descrito. A partir da atenção fornecida ao micro, no caso, a materialidade textual, torna-se possível entender o macro, o imaginário do qual aquela produção é resultante.

Convém, em um texto, identificar o campo lexical, as possíveis isotopias, os processos de comparação que são espécies de equivalentes ou de aproximação para dizer o Outro, ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e da hierarquização[...]”¹⁹⁵.

¹⁹² Ibid, p. 58.

¹⁹³ Cf. PAGEAUX, 2011, p. 110-111.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid., p. 112.

Na obra em questão, realço o conflito concernente à concepção de personagens negras em oposição às personagens brancas: enquanto aquelas são descritas elogiosamente, em comparação com elementos da natureza e belezas ancestrais, estas são relacionadas a figuras pejorativas, horrendas e animalescas. Nos quadros a seguir, identifico os vocábulos, as expressões e os comentários utilizados para caracterizar algumas das personagens negras e brancas do livro, a fim de, posteriormente, discutir como tais escolhas apontam para a imagem da Tituba condeniana.

Quadro I. Personagens negras

Personagem	Vocábulo ou expressão de caracterização/ comparação	Comentário
Abena	Bela; Jovem, ágil, cor de malva; Cor de azeviche.	Como era bela com sua pele negra, cor de azeviche e, nas maçãs do rosto altas, o desenho sutil das cicatrizes tribais ¹⁹⁶ . Era agora uma jovem ágil e cor de malva, como a flor da cana-de-açúcar ¹⁹⁷ . Abena, minha mãe, princesa Ashanti da cor de azeviche, no rosto as estrias das cicatrizes rituais ¹⁹⁸ .
Yao	Jovem, guerreiro; Alto como os acomás.	Yao era um jovem guerreiro que não se conformava com plantar cana, cortá-la, e carregá-la na carroça até o engenho. Por isso, duas vezes tentou se matar comendo raízes venenosas. Por pouco o salvaram e levaram de volta à vida

¹⁹⁶ Ibid., p. 11. No original: « Elle était belle avec avec son teint d'un noir de jais et, sur ses hautes pommettes, le dessin subtil des cicatrices tribales (Ibid., p. 13).

¹⁹⁷ Ibid., p. 16. No original: « C'était à présent une jeune femme, souple et mauve comme la fleur de canne à sucre (Ibid., p. 19).

¹⁹⁸ Ibid., p. 185. No original: « Abena, ma mère, princesse Ashanti au teint de jais, les tempes striées des balafres rituelles (Ibid., p. 218).

		<p>que detestava¹⁹⁹.</p> <p>Yao levantou-se. Sua cabeça roçava o teto da choupana, o negro era alto como os acomás²⁰⁰.</p>
Man Yaya	Perfumada; Dentes cintilantes.	<p>Ela logo apareceu. Não na sua forma mortal de mulher idosa, mas na que tomou para a eternidade. Perfumada, uma coroa de botões de laranjeira à guisa de adereço²⁰¹.</p> <p>Man Yaya, negra nagô alta, de dentes cintilantes²⁰².</p>
Tituba	Mãos doces como flores cortadas; Cor magnífica.	<p>Segundo Tituba, Elizabeth Parris diz: “— Como você é bonita, Tituba! [...] Ela sorriu e me segurou as mãos: — Tantos outros tentaram antes de você e não conseguiram! Mas é verdade que as suas mãos são doces. Doces como flores cortadas”²⁰³.</p> <p>Segundo Tituba, Hester diz: “— Que cor magnífica tem sua pele, e como pode, sob esta cobertura, dissimular seus sentimentos! Medo, angústia, furor, desgosto!”²⁰⁴.</p>
Christopher	Calmo como rios.	<p>Christopher, o chefe deles, um homem de uns quarenta anos, calmo como esses rios que correm inexoravelmente</p>

¹⁹⁹ Ibid., p. 12. No original: Yao était un jeune guerrier qui ne se résignait pas à planter la canne, à la couper, et à la charroyer au moulin. Aussi, par deux fois, il avait tenté de se tuer en mâchant des racines vénéneuses. On l’avait sauvé de justesse et ramené à une vie qu’il haïssait (Ibid., p. 14).

²⁰⁰ Ibid., p. 13. No original: « Yao se leva et sa tête touchait le plafond de la case, car ce nègre était aussi haut qu’un acomat (Ibid., p. 15).

²⁰¹ Ibid., p. 25. No original: « Celle-ci m’apparut bien vite. Non pas sous sa forme maternelle de femme au grand âge, mais sous celle qu’elle avait revêtue pour l’éternité. Parfumée, une couronne de boutons d’oranger en guise de parure » (Ibid., p. 29).

²⁰² Ibid., p. 185. No original: « Man Yaya, haute négresse Nago aux dents étincelantes » (Ibid., p. 218).

²⁰³ Ibid., p. 56. No original: « — Que tu es belle, Tituba! [...] — Tant d’autres ont essayé avant toi et n’y sont pas parvenus! Mais c’est vrai que tes mains sont douces. Douces comme des fleurs coupées » (Ibid., p. 65).

²⁰⁴ Ibid., p. 128. No original: « — Quelle couleur magnifique a sa peau et comme elle peut sous ce couvert, dissimuler ses sentiments! Peur, angoisse, fureur, dégoût! » (Ibid., p. 151).

		para o mar ²⁰⁵ .
Iphigene	Belo, negro; O cabelo apertado como grãos de pimenta.	Que belo negro, Iphigene! O crânio perfeitamente oval debaixo do cabelo apertado como grão de pimenta. As maçãs do rosto altas. A boca violácea, carnuda, como para beijar o mundo, se ele quisesse isso [...] ²⁰⁶ .

Na seleção organizada no quadro I, tem-se dois fatores de destaque: em primeiro lugar, as principais personagens negras da trama são descritas, majoritariamente, em comparação com plantas e pedras, de modo que essas aproximações recorrentes indicam que, pela perspectiva desta Tituba, a natureza organiza o mundo ao seu redor, influenciando tanto as relações que ela estabelece com aquilo que a circunda quanto as funções das personagens no enredo. Paralelamente a isso, os vínculos sublinhados promovem o enaltecimento do negro, já que ele aparece em confluência com belezas naturais, dispostas na condição de componentes sagrados.

A valorização e a exploração da paisagem caribenha na literatura condeniana dialogam com a tradição oral daquela localidade, dado que nesta o real é interrogado por elementos que, ligados à natureza, permitem acessar os saberes de uma determinada comunidade. Nas Antilhas, a tradição oral refere-se diretamente à colonização²⁰⁷, visto que narrar, nesse contexto, é resistir à destruição dos povos autóctones e ao apagamento cultural impostos pela chegada do homem europeu. Ademais, a prática torna-se uma estratégia de reconstrução identitária para as populações diaspóricas extirpadas da África, a partir do século XVII, em direção às colônias francesas do Caribe: impedidos de cultuar seus deuses e seus mitos, os negros traficados desenvolveram táticas de manutenção de suas crenças por intermédio dos contos orais. Tratava-se tanto de reorganizar-se em um cenário de violência e dominação, a fim de não se perder em meio ao discurso metropolitano imposto, quanto de reformular seus universos míticos com o propósito de

²⁰⁵ Ibid., p. 189. No original: « Christopher, leur chef, un homme d'une quarantaine d'années, paisibles comme ces rivières qui coulent inexorablement vers la mer » (Ibid., p. 223).

²⁰⁶ Ibid., p.219. No original: « Quel beau jeune nègre, Iphigene! Le crâne d'un ovale parfait sous les cheveux serrés en grain de poivre. Les pommettes hautes. La bouche violacée, charnue, comme prête à embrasser le monde, s'il voulait s'y prêter » (Ibid., p. 246).

²⁰⁷ Cf. CHALI, Jean-Georges. **Les contes créoles dans la zone caraïbe, vers une approche ethnopédagogique**. Tese de Doutorado. Sorbonne Paris IV. Paris. 1990.

obter acalento espiritual diante do cotidiano inumano do trabalho compulsório. A narrativa oral nas Antilhas resulta, portanto, do contato entre os universos indígena e afro-diaspórico, tornando-se um modo de conservação de ancestralidades múltiplas, as quais estão em constante processo de atualização em razão da performance, que não é nunca a mesma, relacionada à enunciação de um conto oral.

No que diz respeito à Tituba de Condé e às personagens negras, as aproximações com itens orgânicos ocorrem pelo viés elogioso, pois, como mostra o quadro I, apenas características positivas são vinculadas aos negros e à natureza. Esses paralelos atuam em conformidade com a tradição oral antilhana, segundo a qual a natureza é um repositório de sabedoria. Levando isso em consideração, ela desempenha, inclusive, papel de personagem na trama, na medida em que, além de despontar como elemento de comparação durante as descrições das personagens principais, expressa reações de acordo com a evolução dos episódios do romance. De volta a Barbados, Tituba narra:

Num dado momento, a chuva cochichou docemente ao inundar plantas, árvores, telhados e, por contraste, me lembrei das chuvas glaciais e hostis da terra que tinha deixado para trás. Ah, sim, a natureza muda de linguagem segundo os céus e, curiosamente, sua linguagem combina com a dos homens! Para a natureza feroz, homens ferozes! Para natureza receptiva e protetora, homens abertos a todas as generosidades!²⁰⁸

A natureza apresenta, ainda, caráter semelhante ao sagrado, já que é capaz tanto de prever eventos, quanto é um dos meios pelos quais os invisíveis protegem Tituba e ao qual ela recorre para proteger os outros. Assim, o belo e o sagrado confluem, pois eles são representados por itens dos ecossistemas nos quais a história se desenrola. Se os negros são comparados a plantas e pedras, logo, eles figuram, também, como símbolos de beleza e sacralidade e, em última instância, podem ser lidos como um elo entre aspectos divinos e de proteção e o mundo dos homens.

Notadamente, as três entidades guardiãs de Tituba — Abena, Yao e Man Yaya — são associadas a plantas notáveis na vida da protagonista. Abena, sua mãe, após ter descoberto o afeto pela convivência com Yao, tem *cor malva, como a flor da cana de açúcar*. A partir do recorte temporal do romance de Condé, o século XVII, sabe-se que

²⁰⁸ Ibid., p. 193. No original: A un moment, la pluie chuchota doucement en inondant plantes, arbres, toits et, par contraste, je me rappelai les pluies glaciales et hostiles de la terre que j'avais laissé derrière moi. Ah oui, la nature change de langage selon les cieux et curieusement, son langage s'accorde à celui des hommes! A nature féroce, hommes féroces. A nature bienveillante et protectrice, hommes ouverts à toutes les générosités! (Ibid., p. 227).

as ilhas caribenhas estão no início do processo de transformação em uma das principais localidades de produção daquela matéria-prima no mundo colonial. Dessa forma, a cana de açúcar pode ser lida, assim como no Brasil, como um dos ícones de Barbados naquele período. A aproximação feita entre a mãe, sua beleza, a história da ilha e a flor faz com que esta simbolize, então, a memória afetiva do lar / do país de origem. Não é gratuito, então, que Tituba, enquanto ainda se encontra nos Estados Unidos, sinta falta de sua terra natal²⁰⁹, pois o território onde vive não só é distante do lugar que entende como morada, bem como os invisíveis não conseguem atravessar as águas para chegar até ela²¹⁰. Em oração, ela suplica: “Atravessem a água, ô, meus pais! Atravessem a água, ô, minhas mães! Estou tão só neste país distante! Atravessem a água?”²¹¹. Logo, não se tem sequer o conforto de uma reminiscência do lar, já que Abena está, igualmente, longe.

Yao é um *jovem guerreiro alto como os acomás*. A representação de força do homem é destacada desde o primeiro momento em que ele aparece no livro e é reforçada pela ligação estabelecida entre ele e o acomá. A árvore em questão possui grande porte, raízes volumosas e visíveis na superfície do solo. A magnificência de seu sopé serviu, tradicionalmente, à habitação de povos indígenas, já que as raízes funcionavam como escudo contra eventos naturais de impacto²¹². Além disso, a robustez da estrutura arbórea permitiu ao acomá ser um dos poucos itens da vegetação antilhana resistente à passagem de ciclones, por exemplo. Por isso, a árvore simboliza lar, resistência e força vigorosa. Yao, portanto, representa exatamente esses três itens vinculados ao acomá porque ele é responsável por criar um lar para Abena e Tituba, cuidando-lhes e compartilhando afeto.

²⁰⁹ Nas proximidades de Boston, de frente para o mar, Tituba medita: Do outro lado daquela extensão líquida, um ponto: Barbados. É estranho, o amor por um país! Levamo-lo em nós como nosso sangue, como nossos órgãos. E basta que sejamos separados da nossa terra para sentir, no mais profundo de nós mesmos, uma dor surda [...] (Ibid., p. 68-69). No original: De l'autre côté de cette étendue liquide, un point: la Barbade. Il est étrange l'amour du pays! Nous le portons en nous comme notre sang, comme nos organes. Et il suffit que nous soyons séparés de notre terre, pour ressentir une douleur qui sourd du plus profond de nous-mêmes (Ibid., p. 80).

²¹⁰ Quando Tituba pede a Man Yaya ajuda para ter o amor de John Índio, a anciã e Abena surgem para aconselhá-la, antecipando a dificuldade de contato entre elas no futuro: Man Yaya deu de ombros: — E o que é que você quer que eu faça por você? Não ensinei a você tudo o que podia ensinar? Aliás, logo, nada poderei fazer por você! Resignei-me a olhar a verdade de frente e perguntei: — O que você quer dizer? — Estarei muito longe. Vai demorar tanto para atravessar a água! E depois, será tão difícil! (Ibid., p. 44). No original: Man Yaya haussa les épaules: — Et que veux-tu que je fasse pour toi? Est-ce que je ne t'ai pas appris tout ce que je pouvais t'apprendre? Bientôt d'ailleurs, je ne pourrai rien pour toi! Je me resignai à regarder la vérité en face et questionnai: — Que veux-tu dire? — Je serai loin. Il me faudra tant de temps pour enjamber l'eau! Et puis, ce sera si difficile! (Ibid., p. 52).

²¹¹ Ibid., p. 94. No original: « Enjambez l'eau, ô, mes pères! Enjambez l'eau, ô, mes mères! Je suis si seule dans ce lointain pays! Enjambez l'eau? » (Ibid., p. 110).

²¹² Cf. SUCCAB, Frantz. Acomat, traversée de mots parmi les arbres. *Les Temps Modernes*. n. 662-663. Paris, 2011. p. 114-121.

O homem é, igualmente, um símbolo de resistência, já que, em um primeiro momento, escolhe a morte à vida de exploração, não aceitando aquele que seria seu destino traçado pelo homem branco; e, em um segundo momento, a partir do instante em que Abena e Tituba integram suas dinâmicas cotidianas, sua força entra em cena não só para aguentar o cotidiano cruel na plantação, como também na manutenção da harmonia e da proteção daquele lar e de sua família. Assim como o acomá protege quem se abriga em suas raízes e resiste às situações climáticas adversas, Yao faz de sua choupana a morada daquela nova configuração familiar, onde Abena e Tituba encontram-se acolhidas e seguras.

Quando nasci [...], Yao e minha mãe viviam felizes. Felicidade triste de escravo, incerta e ameaçada, feita de migalhas quase impalpáveis [...]. Os primeiros anos de minha vida passaram-se sem história. Fui um bebê bonito, bochechudo, pois o leite de minha mãe me fez vingar. Logo aprendi a falar, a andar. Descobri o triste e, no entanto, esplêndido universo à minha volta [...]. Yao, na verdade, tinha duas crianças: minha mãe e eu. Pois, para minha mãe, ele era muito mais que amante — era pai, salvador, refúgio!²¹³

Man Yaya, por seu turno, não é comparada diretamente a um elemento da natureza, pois ela é enfeitada por uma coroa de flores de laranjeira. A presença da anciã, na condição de invisível, é sentida pelo perfume e a flor que a caracteriza surge como adorno e não como figura de linguagem, como no caso das associações realizadas com Abena e Yao. A coroa de flor de laranjeira, que Man Yaya utiliza quando visita Tituba, simboliza beleza e comunicação com o mundo transcende, dado que o aroma das flores anuncia a passagem da entidade pelo mundo material e as flores em si, transformadas em acessório, embelezam a nova forma que ela tomara para vida após a morte.

As belezas naturais vinculadas às três entidades guardiãs destacadas e às outras personagens negras, incluindo a própria protagonista, como mostra o quadro I, demonstram como esta Tituba está pautada na criação de imagens positivas dos sujeitos negros da narrativa. Eles estão em paralelo com a natureza porque é a partir desta que sua perspectiva de mundo se organiza, seguindo uma prática comum na cultura oral antilhana, conforme a qual a observação daquilo que rodeia o sujeito é um dos meios de entender-se e entender o outro no mundo. O negro e a natureza se aproximam, pois, pelas sabedoria, beleza e sacralidade, as quais tocam ambos em locais semelhantes.

²¹³ Ibid., p. 15. No original: Les premières années de ma vie furent sans histoire. Je fus un beau bébé, joufflu, car le lait de ma mère ne réussissait bien. Puis j'appris à parler, à marcher. Je découvris le triste et cependant splendide univers autour de moi [...]. En vérité, Yao avait deux enfants, ma mère et moi. Car pour ma mère, il était bien plus qu'un amant, un père, un sauveur, un refuge! (Ibid., p. 15-16).

Contudo, se, aos olhos de Tituba, para o negro, a natureza serve ao diálogo e ao elogio, para o branco, ela serve ao horror. Abaixo, no quadro II, reuno as personagens brancas, os vocábulos ou expressões utilizados para descrevê-las e o comentário feito em seguida no texto de Maryse Condé.

Quadro II. Personagens brancas

Personagem	Vocábulo ou expressão de caracterização/ comparação	Comentário
Darnell Davis	Rude; Procriador de uma matilha de filhos.	Jennifer, a esposa de Darnell Davis, não era mais velha que minha mãe. Tinham-na casado com esse homem rude que ela odiava, que a deixava sozinha à noite para ir beber e que já tinha uma matilha de filhos bastardos ²¹⁴ .
Susanna Endicott	Olhar de água marinha; Bebê imundo; A pele cor de leite azedo.	Pois não saberia explicar o efeito que aquela mulher produzia sobre mim. Ela me paralisava. Ela me aterrorizava. Sob seu olhar de água marinha, eu perdia meus recursos [...]. Bastava estar diante dela que toda a minha soberba me abandonava ²¹⁵ . Como eu gostaria de assistir à decomposição da minha inimiga — bebê imundo enfaixado com cueiros emporcalhados! ²¹⁶ Susanna Endicott tomava chá com as amigas — meia dúzia de mulheres parecidas com ela, a pele cor de leite azedo, os cabelos puxados para trás e as pontas dos xales amarradas à altura da

²¹⁴ Ibid., p. 12. No original: « Jennifer, l'épouse de Darnell Davis, n'était guère plus âgée que ma mère. On l'avait mariée à cet homme rude qu'elle haïssait, qui la laissait seule le soir pour aller boire et qui avait déjà une meute d'enfants bâtards » (Ibid., p. 14).

²¹⁵ Ibid., p. 39-40. No original: « Sous son regard d'eau marine, je perdais mes moyens. Je n'étais plus ce qu'elle voulait que je sois [...]. Il suffisait que je me retrouve devant elle pour que toute ma superbe m'abandonne » (Ibid., p. 47).

²¹⁶ Ibid., p. 46. No original: « Comme j'aurais aimé assister à la déconfiture de mon ennemie, nourrisson malpropre emmaillotté de langes souillés! » (Ibid., p. 54).

		cintura ²¹⁷ .
Samuel Parris	Pele de um branco giz; Serpente; Réptil mau, nocivo.	[...] um homem do tipo que eu jamais tinha encontrado nas ruas de Bridgetown; nem em nenhum outro lugar, na verdade! Alto, muito alto, vestido de preto da cabeça aos pés, a pele de um branco de giz. Quando se dispunha a subir a escada, seus olhos pousaram em mim, de pé à meia-luz, com minha vassoura e meu balde, e quase caí. Já falei muito do olhar de Susanna Endicott. Mas esse! Imaginem pupilas esverdeadas e frias, astuciosas e artificiosas, criando o mal, porque o viam por toda parte. Era como estar diante de uma serpente ou qualquer réptil mau, nocivo ²¹⁸ .
Betsey e Abigail	Víboras com mandíbulas triangulares e línguas bifurcadas.	Eu era a pobre tola que tinha acalentado as víboras em seu seio, que tinha oferecido a teta às suas mandíbulas triangulares, com línguas bifurcadas ²¹⁹ .
Ministros encarregados pela perseguição	Aves de rapina.	Parecendo três grandes aves de rapina, os ministros sentaram-se na sala de jantar ²²⁰ .

Os itens postos em relevo no quadro demonstram como as personagens brancas estão conectadas a referenciais pejorativos. Darnell Davis, por exemplo, um dos primeiros

²¹⁷ Ibid., p. 37. No original: « Susanna Endicott prenait le thé avec ses amies, une demi-douzaine de femmes, pareilles à elle-même, la peau couleur de lait suri, les cheveux tirés en arrière et les pointes du châle nouées à hauteur de la ceinture » (Ibid., p. 43).

²¹⁸ Ibid., p. 49. No original: [...] un homme vint la voir, tel que je n'en avais jamais rencontré dans les rues de Bridgetown, ni nulle part ailleurs, à dire vrai! Grand, très grand, vêtu de noir de la tête aux pieds, le teint d'un blanc crayeux. Comme il s'apprêtait à monter l'escalier, ses yeux se posèrent sur moi, debout dans le demi-jour avec mon balai et mon seau et je manquai tomber à la renverse. J'ai déjà beaucoup parlé du regard de Susanna Endicott. Mais là! Imaginez des prunelles verdâtres et froides, astucieuses et retorses, créant le mal parce qu'elles le voyaient partout. C'était comme si on se trouvait en face d'un serpent ou de quelque reptile méchant, malfaisant (Ibid., p. 58).

²¹⁹ Ibid., p. 121. No original: J'étais la pauvre sotte qui avait réchauffé des vipères dans son sein, qui avait offert son tétou à leurs gueules triangulaires, plantées des langues bifides » (Ibid., p. 143).

²²⁰ Ibid., p. 119. No original: Pareils à trois grands oiseaux de proie, les ministres prirent place dans la salle à manger » (Ibid., p. 141).

homens brancos a aparecer na obra é animalizado ao ser descrito como procriador de uma *matilha* de filhos, já que o primeiro significado do substantivo coletivo utilizado para caracterizar seus herdeiros [matilha] expressa sua posição de genitor de um conjunto de cães. Outrossim, a comparação de homens brancos com répteis é frequente, na medida em que esses animais ocupam o lugar do mal no imaginário popular²²¹. A serpente, bicho com o qual os integrantes da família Parris são associados, figura no imaginário ocidental e cristão como símbolo bíblico do pecado, do perigo e da traição, principalmente, por causa da passagem presente no livro de Gênesis, na qual o animal engana e convence Eva a comer o fruto proibido, com a promessa de que ela, assim como Deus, possuiria instrumentos para reconhecer e compreender o bem e o mal²²². Em nome da influência do animal no pecado cometido, ele se tornou um ícone vinculado à deslealdade e ameaça no senso comum de comunidades sugestionadas pelo cristianismo.

Samuel Parris, um dos principais antagonistas de *Tituba*, é caracterizado como uma *serpente nociva, um réptil mau*, pois ele comporta todos os aspectos repelidos pela narradora personagem: ele é um homem branco e autoritário. Desde a primeira²²³ página do livro, esse perfil social é indicado como o inimigo da protagonista, visto que, sendo fruto do estupro de sua mãe por um homem branco, este último marca sua vida indelevelmente. Algumas páginas à frente, a complexidade dos laços maternos, diante de uma história de trauma, é demonstrada pela rejeição da criança:

Quando foi que descobri que minha mãe não me amava? Talvez aos cinco os seis anos. Por mais que tivesse saído “mal”, isto é, com a pele muito pouco avermelhada e o cabelo totalmente crespo, nunca deixei de lhe trazer à lembrança o branco que a tinha possuído na ponte Christ the King, no meio de uma roda de marinheiros, obscenos observadores. Eu a fazia recordar a todo instante sua dor e humilhação. Quando me enroscava nela apaixonadamente, como as crianças gostam de fazer, me repelia, inevitavelmente. [...] Só obedecia às ordens de Yao: — Ponha-a no colo. Beije-a. Abrace-a²²⁴.

²²¹ Principalmente no imaginário cristão, em razão das escrituras bíblicas, os répteis estão associados a imagens pejorativas e demoníacas. Cf. ALVES et al, 2011.

²²² Então a serpente disse à mulher: [...] Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. [...] E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi (Gênesis 3:13).

²²³ Na frase de abertura da narrativa tem-se: “Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês [...]. Foi dessa agressão que nasci. Desse ato de ódio e desprezo” (Ibid., p. 11). No original: « Abena, ma mère, un marin anglais la viola [...]. C’est de cette agression que je suis née » (Ibid., p. 13).

²²⁴ Ibid., p. 35. No original: Quand découvris-je que ma mère ne m’aimait pas? Peut-être quand j’atteignis cinq ou six ans. J’avais beau être « mal sortie », c’est-à-dire le teint à peine rougeâtre et les cheveux carrément crépus, je ne cessais pas de lui remettre en l’esprit le Blanc qui l’avait possédée sur le pont du Christ the King au milieu d’un cercle de marins, voyeurs obscènes. Je lui rappelais à tout instant sa douleur et son humiliation. Aussi quand je me blotissais passionnément contre elle comme aime à le faire les

Além do abuso da progenitora e o rastro permanente deixado na existência de Tituba, o homem branco é também o responsável pela execução de Abena. Em praça pública, anos mais tarde, a menina vê sua mãe ser enforcada por tentar escapar de outra violação por outro homem branco²²⁵. Da execução surge a aversão ao mundo dos brancos, já que esse espaço denota a morte:

Enforcaram minha mãe. [...] Senti solidificar-se em mim, como uma lava, um sentimento que nunca mais me deixaria, uma mistura de terror e nojo. Enforcaram minha mãe. Enquanto seu corpo girava no vazio, tive forças para me afastar, em pequenos passos, me acocorar e vomitar interminavelmente no mato²²⁶.

Ainda sobre a cena do enforcamento, outro aspecto merece destaque. Ao fim das reflexões acerca do papel do homem branco na história particular de sua mãe, Tituba conclui de forma simbólica ao observar o corpo da mulher executada. A língua de Abena escapa da boca como um falo: “Minha mãe tido sido violentada por um branco. Tinha sido enforcada por causa de um branco. Vi sua língua apontar fora da boca, um pênis intumescido e violáceo”²²⁷. O órgão inchado e arroxeadado, *como um pênis*, pode ser interpretado na condição de um símbolo da dominação masculina em uma sociedade patriarcal e conservadora, como a colonial, que não somente domina como silencia e mata as mulheres que oferecem resistência àquele sistema de opressão e controle. Sendo assim, o homem branco atua como sinônimo de violência e crueldade e, por isso, será descrito por meio de comparações com um animal peçonhento.

No que concerne a mulher branca, ainda que ela não seja o inimigo em si da protagonista, ela não é tampouco entendida como uma aliada a qualquer custo. Notoriamente, Susanna Endicott, dona de John Índio e, mais tarde, também de Tituba, é retratada de maneira repulsiva por causa de sua presença opressora, capaz de

enfants. Elle me repoussait inévitablement. [...] Elle n’obéissait qu’aux commandements de Yao: — Prends-la sur tes genoux. Embrasse-la. Caresse-la... (Ibid., p. 18).

²²⁵ Abena e Tituba estão plantando quando Darnell Davis intenta violentar a mãe da protagonista. Esta, por sua vez, resiste acertando o homem com um facão. Davis, porém, não morre e, por isso, a progenitora é enforcada em praça pública.

²²⁶ Ibid., p. 17. No original: On pendit ma mère. [...] Je sentis se solidifier en moi comme une lave, un sentiment qui ne devait plus me quitter, mélange de terreur et deuil; On pendit ma mère, Quand son corps tournoya dans le vide, j’eus la force de m’écarter à petits pas, de m’occuper et de vomir interminablement dans l’herbe (Ibid., p. 20-21).

²²⁷ Ibid., p. 31-32. No original: « Ma mère avait été violée par un Blanc. Elle avait été pendue à cause d’un Blanc. J’avais vu sa langue pointer hors de sa bouche, pénis turgescent et violacé » (Ibid., p. 37).

desestabilizar personagens tão destemidas, e dos maus-tratos destinados à esposa de seu cativo. Como afirma a narradora personagem acerca de Endicott: “Ela me aterrorizava. Sob seu olhar de água marinha, eu perdia meus recursos. Ela me paralisava. [...] Bastava estar diante dela que toda a minha soberba me abandonava”²²⁸. A cor dos olhos da mulher está associada à água marinha, uma pedra de tom verde-azulado quase transparente. Nesse momento, o recurso comparativo mobilizado no livro deixa os reinos animal e vegetal, como no caso das relações criadas entre as personagens negras e os elementos naturais, para explorar o campo mineral, que não estabelece nenhum tipo de relação de empatia com o homem. O olhar de Susanna Endicott é como pedra, duro e inerte, incapaz de tecer laços afetivos, da mesma maneira que ela o é. Os olhos possuem, ainda, beleza cortante²²⁹, ameaçadora, cuja presença configura perigo, porém, a um só tempo, eles impedem a reação do instinto natural ao risco: a fuga. Logo, se por um lado, a abominação de Tituba por Endicott é visível, por outro, a mescla de medo e fascínio paralisantes compõe também a convívio daquela com esta.

Em contrapartida, se nos primeiros meses de convivência, as mulheres da família Parris parecem tratar Tituba com afeto, após o início dos rumores sobre feitiçaria, o comportamento delas muda completamente, uma vez que é por efeito da proximidade com Elizabeth Parris e as crianças que a mulher escravizada fornece pistas para ser acusada de pacto com o Diabo. As garotas são retratadas como víboras porque elas se valem do cuidado despendido pela cativa para traí-la. Portanto, embora fossem todas mulheres, os lugares socialmente ocupados por cada uma delas as afastam enormemente. Tituba, então, afirma: “Nós não pertencíamos ao mesmo mundo, a senhora Parris, Betsey e eu, e toda a afeição que eu sentia por elas não podia mudar esse fato”²³⁰.

A distinção de comparações entre as personagens brancas e negras, sobretudo, aquelas às quais dediquei maior atenção, aponta para a elaboração de uma narradora pautada no enaltecimento das imagens do negro e no destaque das atrocidades cometidas pelo branco, principalmente o homem branco. Diante disso, o segundo nível de leitura

²²⁸ Ibid., p. 39-40. No original: « Sous son regard d'eau marine, je perdais mes moyens. Je n'étais plus ce qu'elle voulait que je sois. Elle me paralysait. [...] Il suffisait que je me retrouve devant elle pour que toute ma superbe m'abandonne » (Ibid., p. 47).

²²⁹ A pedra água marinha possui dureza 7,5–8 na escala de Mohs, ou seja, o mineral apresenta dureza igual a do aço temperado, matéria que pode ser cortante dependendo da utilização, como em lâminas, por exemplo. Cf. Carneiro, Vandervilson Alves; Vaz, Josimelry Genini. Escala de Mohs: O grau de dureza dos minerais dos estojos didáticos do acervo da Segep — Seção De Geologia e Paleontologia da UEG/CCET. *Revista Percurso - NEMO*, Maringá, v. 8, n. 2, 2016. p. 27- 57.

²³⁰ Ibid., p. 87. No original: « Nous n'appartenions pas au même monde, maîtresse Parris, Betsey et moi, et toute l'affection que j'éprouvais pour elles, ne pouvait changer ce fait-là » (Ibid., p. 102).

proposto por Pageaux, aquele destinado às hierarquias presentes entre as imagens de um texto, torna-se útil, dado que se existe uma tensão na construção imagética, como demonstrei acima, isso pode significar alguma alteração na hierarquia ordinária da representação desta Tituba em relação às personagens brancas e negras.

Conforme Pageaux diz, “a imagem em um texto é um conjunto de relações hierarquizadas”²³¹, que podem ser expressas de múltiplas formas. Dentre os processos elencados, o crítico destaca o sistema de personagens de acordo com o qual, o Eu e o Outro estão em posições opostas e, na maior parte das vezes, de dominação e poder. No caso específico do contexto no qual o livro de Condé está situado, pode-se pensar na oposição entre civilização *versus* barbárie, na medida em que, na sociedade colonial, esse binarismo serviu como uma das principais justificativas para a escravidão de povos não-brancos diversos²³². Sabe-se, pois, que dentro dessa lógica, o homem branco é posto como emblema da civilização enquanto os demais grupos sociais são classificados como bárbaros, “o nativo indolente aparece [...] como alguém cuja depravação e imoralidade naturais demandam um senhor europeu”²³³. Diante dessa construção social e política, o não-branco é descrito como passivo e as complexidades da violência da dominação colonial são atenuadas. Em concordância com o que discute Edward Said, em *Cultura e imperialismo*, essa perspectiva histórica encobre o posicionamento do observador, como se ele estivesse localizado acima de qualquer interesse e autoridade. “Por razões legitimadas apenas pelo poder e por sua aliança com o espírito da História Universal, [o homem branco pode] [...] se pronunciar sobre a realidade dos povos nativos como se estivesse situado num ponto invisível de uma perspectiva supra-objetiva”²³⁴. Contudo, esse argumento nada tem de objetivo e reflete a conveniência da narrativa criada pelo branco em prol de si mesmo.

Em uma primeira análise daquele recorte social, Tituba ocupa, evidentemente, o lugar de bárbara, primitiva, descivilizada, já que é uma mulher negra não-cristã em situação de submissão às personagens brancas, as quais, em oposição, preenchem o posto de indivíduos civilizados. Porém, como mostrei anteriormente, uma vez que a narradora personagem do romance é a mulher escravizada e o leitor é levado a *ver com ela* os episódios contados, a hierarquia esperada é, na verdade, invertida. Se Tituba não é aquela

²³¹ PAGEAUX, 2011, p. 112.

²³² Cf. BOIS, 1999; DAVIS, 2016; MBEMBE, 2018; SAID, 2011.

²³³ SAID, Edward Wadie. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 269.

²³⁴ Op.cit.

que é vista e, sim, aquela que vê, configurando-se como o Eu, ela já está em uma posição hierarquicamente diferente, pois não é o objeto da narração e, sim, o sujeito que a realiza. Não sendo o suficiente, o contraste entre as representações das personagens brancas e negras indica não somente a beleza e o potencial diverso do negro, bem como assinala que o homem branco, ao contrário daquilo que afirma a narrativa oficial que o coloca como o salvador de populações ignorantes e selvagens, é o bárbaro, pois é ele quem mata o Outro, seja em nome de seus desejos íntimos seja em nome da religião. Notadamente, quando Tituba pede aos invisíveis que a ajudem a matar Susanna Endicott, Abena e Man Yaya negam-se veementemente e esta última responde: “— Mesmo que ela morra, seu destino vai se cumprir. E você estará para sempre com o coração corrompido. Terá se tornado parecida com eles, que só sabem matar, destruir”²³⁵.

O comentário ilustra a barbárie do civilizador, que é constituída pela necessidade de aniquilamento e com o qual a protagonista não deve jamais se assemelhar. Defronte de um cenário análogo, Tituba diz: “Ah, não! Não iam tornar-me semelhante a eles! Eu não cederia. Não faria o mal!”²³⁶. A partir do par bem *versus* mal, pode-se entender que o branco representa, enfim, o mal, dado que ele é um dos principais agentes das violências narradas. Dessa forma, se as personagens brancas afirmam que o negro estaria fadado a fazer o mal²³⁷, ao reiterarem que a cor da cútis seria “o sinal da danação”²³⁸, Tituba mostra que, ao contrário, seriam os brancos uma “raça celerada e criminosa”²³⁹, representante do mal, da barbárie e da selvageria.

A inversão da hierarquia atua como um aspecto que distancia a personagem condeniana, por conseguinte, do estereótipo da cativa que, inocente ou não, acredita — ou faz parecer que acredita — na benevolência de seu senhor cegamente. Nesse sentido, ela se afasta, por exemplo, de John Índio, cujo principal objetivo é manter-se vivo sob o teto de seus donos, mesmo que isso custe submeter-se a todo e qualquer desejo de um branco. Enquanto tenta ensinar as rezas cristãs à esposa, e esta se mantém resistente ao que escuta, o homem confessa:

²³⁵ Ibid., p. 45. No original: « — Même si elle meurt, ton destin d’accomplira. Et tu auras vicié ton coeur. Tu seras devenue pareille à eux, qui ne savent que tuer, détruire » (Ibid., p. 53).

²³⁶ Ibid., p. 95. No original: « Ah non! Ils ne me rendraient pas pareille à eux! Je céderai pas. Je ne ferai pas le mal! » (Ibid., p. 111).

²³⁷ Betsey diz à Tituba: “— Você faz o bem? Você é negra, Tituba! Só pode fazer o mal. Você é o mal! “ (Ibid., p. 104). No original: « — Vous, faire du bien? Vous êtes une négresse, Tituba! Vous ne pouvez que faire du mal. Vous êtes le Mal! » (Ibid. p. 122-123).

²³⁸ Samuel Parris diz: “— É verdade que a cor da pele de vocês já é sinal de da sua danação” (Ibid., p. 59). No original: « — Il est certain que la couleur de votre peau est le signe de votre damnation » (Ibid., p 68).

²³⁹ Ibid., p. 103. No original: « [...] une race scélérate et criminelle [...] » (Ibid., p. 121).

— Repita, meu amor! O que conta para o escravo é sobreviver! Repita minha rainha. Você por acaso acha que eu acredito na história deles de Santa Trindade? Um só Deus em três pessoas distintas? Mas isso não tem importância. Basta fingir. Repita! — Não consigo!²⁴⁰

O distanciamento entre a conduta do casal defronte à submissão assemelha-se ao contraste existente entre os delineamentos comportamentais clássicos de Caliban e Ariel²⁴¹ em *A Tempestade*²⁴², de Shakespeare. Os dois seres são subjugados por Próspero, requintado e mentor das artes ocultas, e, ainda que dividam a mesma posição hierárquica, possuem características opostas: Ariel, espírito do mar, serve a seu mestre com leveza e graciosidade, demonstrando necessidade de agradá-lo, dado que sua liberdade está atrelada à relação com seu senhor e ao seu merecimento, resultante dos serviços realizados²⁴³. Caliban, filho de uma feiticeira, apresenta-se, porém, como um insubordinado. Em oposição a Ariel, ele não se dispõe às ordens de Próspero, pois se mostra rebelde e irônico²⁴⁴, proferindo maldições a todos e, principalmente, ao seu dono.

A rebeldia materializada na linguagem do cativo manifesta-se, principalmente, devido ao fato dele identificar a potência devastadora presente na relação de dominação de um homem sobre o outro, como no caso do sistema escravocrata. No livro de Condé, a atuação de John Índio aproxima-se daquela de Ariel, uma vez que os dois se dispõem à submissão dócil a fim de atingirem seus objetivos, seja a liberdade seja manter-se vivo. O sarcasmo e a objeção unem Tituba e Caliban, pois eles rivalizam com seus opressores e as situações de subalternidade nas quais se encontram sempre que são postos à prova. Diversamente do que fazem seus companheiros de servidão, para eles, não há probabilidade de simular gratidão ou lealdade diante das circunstâncias de trabalho de compulsório.

²⁴⁰ Ibid., p. 39. No original: — Répète, mon amour! C'est qui compte pour l'esclave, c'est survivre! Répète, ma reine. Tu t'imagines peut-être que j'y crois, moi, à leur histoire de Sainte Trinité? Un seul Dieu en trois personnes distinctes? Mais cela n'a pas d'importance. Il suffit de faire semblant. Répète! — Je ne peux pas! (Ibid., p. 46).

²⁴¹ Cf. CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. **Quando os mortos começam a falar: por um feminismo negro descolonial na literatura afro-caribenha**. Tese de Doutorado. UFSC. Florianópolis, 2016.

²⁴² SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. Esther Mesquita. São Paulo: Brasiliense, 1965 [1611].

²⁴³ Ariel surge em cena: "Saúde, grande mestre! Saúde, senhor! Venho Atender aos teus desejos, seja para voar, para nadar, para mergulhar no fogo, cavalgar nas ondas das nuvens, à tua ordem soberana. Respondem Ariel e a sua habilidade" (Ibid., p. 12).

²⁴⁴ Caliban se apresenta a Próspero praguejando-o: Que sobre vós ambos caia o mais nocivo orvalho que jamais minha mãe aspergiu com penas de corvo mergulhadas em repulsivo pântano! Que um vento do sudoeste sopra sobre vós e vos cubra de pústulas!" (Ibid., p. 25).

Um exemplo do modo de agir desta Tituba, que não está disposta a aceitar pacificamente as imposições de seus senhores, ocorre quando, ainda na condição de cativa dos Parris, o patriarca da família exige a confissão de todos os integrantes do núcleo familiar e ela rejeita a ordem categoricamente: “— Por que me confessar? O que se passa na minha cabeça e no meu coração só diz respeito a mim. Ele me bateu. Sua mão, seca e cortante, veio de encontro à minha boca e a encheu de sangue”²⁴⁵. Na cena, a certeza da agressão, e mesmo da morte, não é o suficiente para que a mulher se cale. Por outro lado, ela não se reduz tampouco à rebeldia absoluta, uma vez que, a saber, ao contrário de Christopher²⁴⁶, homem fugido e líder do movimento de resistência em Barbados, tanto não se vê como mandante de um grupo de outros negros rebeldes, como meio de alimentar o próprio ego, quanto não se coloca na posição de lutar de modo que não seja pela via do afeto, já que, desde a mais tenra idade, aprendeu com Yao a deixar-se guiar por ele.

Eu, então, não sofria de falta de afeição, pois Yao me amava por dois. Minha mão, pequena dentro da dele, dura e calejada. Meu pé minúsculo no seu rastro, enorme. Minha testa, no côncavo do pescoço dele. A vida tinha uma espécie de doçura²⁴⁷.

O afeto é um aspecto de destaque na construção desta Tituba, pois ele é uma característica importante da humanização da personagem de Maryse Condé. A afeição é relevante mesmo como fundamento de denominação. Como foi discutido no início do capítulo dois deste trabalho, no texto dos arquivos de Salem, o nome daquela Tituba do depoimento do século XVII está escrito equivocadamente: ele se encontra grafado, em vários trechos, como “Tit̃ba”, com a vogal *i* no lugar do segundo *u*. O menosprezo com o qual a personagem da deposição foi apresentada é retomado de maneira completamente diferente na obra de 1986. Se, naquele caso do depoimento, o apagamento é notório,

²⁴⁵ Ibid., p. 59-60. No original: « — Pourquoi me confesser? Ce qui se passe dans ma tête et dans mon coeur ne regarde personne que moi. Il me frappa. Sa main, sèche et coupante, vint heurter ma bouche et l'ensanglanta » (Ibid., p. 69).

²⁴⁶ Christopher quer a ajuda de Tituba para tornar-se invencível e uma lenda entre os negros na ilha de Barbados. A vontade pessoal do líder é maior que, inclusive, seu ideal de libertação dos escravizados. Ele, então, diz à protagonista: “— [...] Tituba, quero que você me torne invencível! “. Tituba, mais à frente, questiona por quais razões o homem almejaria a invencibilidade e ele responde: “— Que importa? Consiga você ou não, de todo modo serei imortal. Já escuto as canções dos negros das plantações...” (Ibid., p. 2000). No original: « — Tituba, je veux que tu me rendes invincible! » (Ibid., p. 225). « — Qu'importe que tu y parviennes ou non! De toute manière, je serai immortel. J'entends déjà les chansons des nègres des plantations... » (Ibid., p. 236).

²⁴⁷ Ibid., p. 15-16. No original: « Pourtant je ne souffrais pas de ce manque d'affection, car Yao m'aimait pour deux. Ma main, petite dans la sienne, dure et rugueuse. Mon pied, minuscule dans la trace du sien, énorme. Mon front, au creux de son cou. La vie avait une sorte de douceur (Ibid., p. 18).

ilustrando o total descaso com o qual aquela mulher foi tratada, em *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, o nome possui justificativa própria. Abena, mãe de Tituba, foi levada para ser companheira de Yao, outro escravizado, com intenções suicidas, pois tivera a gravidez descoberta e o dono, Darnell Davis, esperava que ela e a criança pudessem diminuir as tentativas de morte do homem, reduzindo, de acordo com a ótica do fazendeiro, os prejuízos. Como foi dito anteriormente, Yao fez de sua choupana lar para aquelas pessoas que foram unidas à força, mas que, com o tempo, estabeleceram laços de carinho, apoio e resistência entre elas. Do amor, despendido por aquele homem à Abena e sua filha, surgiu o nome da narradora-personagem.

Quando nasci, [...] Yao e minha mãe viviam felizes, Felicidade triste de escravo, incerta e ameaçada, feita de migalhas quase impalpáveis! [...] Minha mãe chorou por eu não ser menino [...]. Yao, ao contrário, ficou contente. Tomou-me em suas grandes mãos ossudas e me ungiu a testa com sangue fresco de um frango, depois de ter enterrado a placenta da minha mãe debaixo de uma sumaúma. Em seguida, segurando-me pelos pés, apresentou meu corpo aos quatro cantos do horizonte. Foi ele quem me deu meu nome: Tituba. Ti-Tu-Ba. Não é um nome ashanti. Sem dúvida, ao inventá-lo, Yao quis provar que eu era filha de sua vontade e de sua imaginação. Filha de seu amor²⁴⁸.

O nome inventado é o modo de fazer com que a menina se torne uma descendente de Yao, pois, ao criar o novo, ele funda um tipo de linhagem familiar, da qual Tituba é a primogênita. Portanto, se, por um lado, ele não é o pai biológico da criança, por outro, ele assume esta função pela via do batismo, da imaginação e do afeto. Percebo, assim, o esforço autoral em determinar uma linhagem para esta Tituba, já que, se na deposição de Salem e nos livros de Miller e Petry, pouco se sabe sobre aquelas personagens, na criação condeniana, sabe-se, inclusive, que a palavra utilizada para designá-la no mundo origina-se da afeição.

Ademais, esta Tituba se recusa a fazer o mal, já que assemelhar-se-ia ao homem branco, porque fazê-lo seria uma forma de renúncia à capacidade herdada de seus ancestrais de cuidar, justamente, do Outro. De fato, a primeira definição de feiticeira que

²⁴⁸ Ibid, p. 14-15. No original: Quand je naquis [...], Yao et ma mère connaissaient le bonheur. Triste bonheur d'esclave, incertain et menacé, fait de miettes presque impalpables! [...] M mère pleura que je ne sois pas un garçon [...]. Yao au contraire fut content. Il me prit dans ses grands mains osseuses et m'oignit le front du sang frais d'un poulet après avoir enterré le placenta de ma mère sous un fromager. Ensuite, me tenant par les pieds, il présenta mon corps aux quatre coins de l'horizon. C'est lui qui me donna mon nom: Tituba. Ti-Tu-Ba. Ce n'est pas un prénom ashanti. Sans doute, Yao en l'inventant, voulait-il prouver que j'étais fille de sa volonté et de son imagination. Fille de son amour (Ibid., p. 16-17).

aparece no livro, quando John Índio questiona a mulher sobre aqueles seres místicos, ilustra seu posicionamento diante de sua função no mundo:

Percebi que, em sua boca, a palavra estava manchada de desonra. Como isso? Como? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, manter uma ligação constante com os desaparecidos, de cuidar, de curar, não é uma graça superior da natureza, que inspira respeito, admiração e gratidão? Em consequência, a feiticeira, se se quer dar esse nome àquela que possui essa graça, não deveria ser tratada com desvelos e reverenciada em lugar de temida?²⁴⁹

É por meio do cuidado com o Outro²⁵⁰, no sentido daquele que zela pela saúde e pela recuperação, que o envolvimento com a revolta dos escravos integra a vida da personagem. Após encarregar-se da recuperação de Iphigène, jovem rebelde negro, levado desfalecido à cabana de Tituba, a mulher se aproxima dos movimentos de revolta da ilha sem, no entanto, ter tempo para integrá-los de fato. Com os planos do levante descobertos pelos brancos e sem ter como escapar da execução, ela mantém seu ofício depois de afastar-se dos limiares terrenos, tornando-se um espírito de cura e proteção daqueles que se rebelam contra opressões diversas. A partir do plano transcende, a narradora personagem alcança a liberdade que, devido às circunstâncias contextuais, no plano terrestre, lhe seria impossível. A vida no mundo dos invisíveis seria, pois, o marco de libertação do destino selado pela violência e da certeza de que é no caminho do afeto que sua trajetória, mesmo espiritual, está baseada. Se no mundo material, Tituba está fadada à tragédia, naquele outro espaço, ela pode, enfim, tanto curar e cuidar de si mesma e do próximo em liberdade — ainda que ambos estejam em esferas diferentes —, bem como narrar sua versão dos acontecimentos, conforme o faz no romance.

Pois, viva como morta, visível como invisível, contínuo a aliviar, a curar. Mas, sobretudo, me atribuí uma outra tarefa [...]. Aguerir o coração dos homens. Alimentá-lo de sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer. Uma insurreição.

²⁴⁹ Ibid., p. 28-29. No original: Je m'apercevais que dans sa bouche, le mot était entaché d'opprobre. Comment cela? Comment? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte? (Ibid. p. 33-34).

²⁵⁰ Tituba cuida, inclusive, dos brancos. Cito como exemplo os cuidados com Elizabeth Parris e as crianças, assim que chega à família (Cf. Ibid., p. 64); a ocasião quando, para pagar as dívidas adquiridas pelo tempo na prisão e no hospital, é obrigada a cozinhar para os prisioneiros e o faz com certa satisfação (Cf. Ibid., p. 185); e o zelo com a família Cohen (Cf. Ibid., p. 195).

Uma desobediência. [...] Não pertenço à civilização do Livro e do Ódio. É no coração que os meus guardarão minha lembrança²⁵¹.

Essa distinção entre pontos de vista terrenos e metafísicos é importante também no conto “*Leçon d’Histoire*”. Nele, como expliquei no capítulo um, a protagonista negra, Maryse, é tratada servilmente por uma menina branca desconhecida. A agressão progride, já que a garota, que até então é descrita como destemida, vivencia um processo de submissão que, por intermédio de práticas de animalização do corpo negro²⁵², começa como agressão verbal e se transforma em investida física. Após dias de humilhação, violência e medo, conduta justificada por seu algoz em virtude da cor de sua pele, ela questiona seus pais acerca da razão pela qual os negros deveriam ser açoitados pelos brancos. Sem respostas de ambos os genitores, a narradora personagem percebe que seja qual for o mistério silenciado em sua casa, aquela resposta pretendida se distinguia do que os pais lhe ofereciam e poderia, também, abalar profundamente sua realidade: “Dali em diante, eu engoli minhas perguntas. [...] Eu predizia que um segredo estava escondido no meu passado, um segredo doloroso, um segredo vergonhoso, sobre o qual seria inconveniente ou talvez perigoso forçar conhecimento”²⁵³. Perpassada por reflexões ela, então, conclui:

Hoje, eu me pergunto se esta reunião não foi sobrenatural. Dado que tantos ódios antigos, velhos medos nunca liquidados permanecem enterrados na terra de nossos países, pergunto-me se Anne-Marie e eu não fomos, no espaço de nossos jogos pretendidos, as reencarnações

²⁵¹ Ibid. p. 228. No original: Car, vivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir. Mais surtout, je me suis assigné une autre tâche [...]. Aguerir le coeur des hommes. L’alimenter de rêves de liberté. De victoire. Pas une insurrection. Pas une désobéissance. [...] Je n’appartiens pas à la civilisation du Livre et de la Haine. C’est dans leurs coeurs que les miens garderont mon souvenir (Ibid. p. 268).

²⁵² Para o leitor brasileiro, a cena de Condé nos remete, diretamente, à célebre imagem machadiana de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual o *defunto-autor* faz de cavalo seu escravo Prudêncio. Brás Cubas, assim, narra: Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o; dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo — mas obedecia sem dizer palavra ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2014 [1881], p. 33). Muito já se escreveu sobre o episódio de Machado de Assis, dentre os estudos feitos (CHALHOULB, 2003; SCHWARZ, 2000.), tem-se que a imagem pode ser lida como uma alegoria da sociedade escravocrata brasileira. Brás Cubas representa a classe abastada, mandante do país que, montada sobre a estrutura escravista, simbolizada neste caso por Prudêncio, tem o sustento da nação e de seus privilégios. Na cena descrita no livro de Condé, mesmo que o tempo e o contexto histórico das narrativas sejam diferentes, a herança colonial se faz presente na perpetuação das violências que aproximam Maryse de Prudêncio. A protagonista do conto, despida dos privilégios socioeconômicos e da influência de seus pais, é, naquele espaço da praça, sob xingamentos, o sustento da diversão da sinhazinha.

²⁵³ Ibid. p. 50-51. Je devinais qu’un secret était caché au fond de mon passé, secret douloureux, secret honteux dont il aurait été inconvenant et peut-être dangereux de forcer la connaissance.

em miniatura de uma senhora e de sua escrava de casa. Senão, como explicar essa minha docilidade quando eu era tão rebelde?²⁵⁴

Assim como acontece com Tituba, a hipótese desenhada pela protagonista na citação acima abre a reflexão para o seguinte tópico: a resolução do comportamento atípico de Maryse aparenta emergir da esfera transcendente, dado que a negação dos pais em explicar parte da história do negro no Ocidente, marcada pela violência da escravização realizada pelo branco, impede seu contato com uma parcela do passado que acompanha sua existência como sujeito negro. Se o privilégio econômico, aliado à omissão dos fatos, possibilita o afastamento da personagem das opressões experienciadas pelos não-brancos em um contexto colonial, como a Guadalupe dos anos de 1940, na qual os contos estão ambientados, a distinção monetária de sua família não serve a nada quando a dinâmica vivida é transposta para o campo sobrenatural. De modo parecido ao que se passa com Tituba nos momentos em que está diante de Susanna Endicott, ali, a rebeldia cede lugar à inércia. Novamente, existe, pois, uma ligação ancestral inacessível pela via material, dado que as personagens são herdeiras de laços e histórias que estão além do mundo dos visíveis. Essas heranças dos antepassados manifestam-se fragmentadas nas situações sublinhadas, em forma semelhante a de um enigma, e são acedidas somente quando as duas protagonistas estabelecem alguma conexão com essas esferas, seja na condição de entidade de proteção, como no caso de Tituba, seja na reflexão tardia, como o faz Maryse. Em suma, no âmbito histórico, Tituba e Maryse não poderiam se apossar de suas narrativas, pois existe um conjunto de forças fundamentadas na colonização²⁵⁵ que as interdita. Entretanto, no domínio metafísico, elas estão, enfim, legitimadas para estabelecerem vínculos com aquelas heranças, outrora, silenciadas.

²⁵⁴ Ibid., p. 51. No original: Aujourd'hui, je me demande si cette rencontre ne fut pas surnaturelle. Puisque tant de vieilles haines, de vieilles peurs jamais liquidées demeurent ensevelies dans la terre de nos pays, je me demande si Anne-Marie et moi, nous n'avons pas été, l'espace de nos prétendus jeux, les réincarnations miniatures d'une maîtresse et de son esclave souffre-douleur. Sinon comment expliquer ma docilité à moi si rebelle?

²⁵⁵ Conforme a classificação do negro como um humano de segunda categoria, de acordo com o que discuti no segundo capítulo. Esse mesmo argumento, associado à perspectiva puritana, enquadra Tituba na condição de feiticeira e pactária do Diabo em razão de seus credos e sua cor, e reduz Maryse ao brinquete humano de Anne-Marie de Surville, legitimando aquilo que diz a menina branca, quando esta afirma que deve dar palmadas na protagonista porque ela é uma negrinha (Ibid., p. 49). Além disso, são essas mesmas forças e situações de poder que impedem Tituba de narrar sua história particular até alcançar a sobrevida como espírito protetor e Maryse de conhecer o passado de seus ancestrais, já que seus pais têm um misto de medo e vergonha.

3.3 Imaginário

Paralelamente a isso, o último nível de análise de Pageaux²⁵⁶, aquele destinado ao cenário, ou seja, ao imaginário a partir do qual o texto é produzido, contribui para a discussão acerca de quem é este Eu que, nos textos, tanto evidencia a barbárie do homem branco colonizador em oposição ao negro, quanto aponta para outro tipo de tensão: o mal-estar causado por ocupar o entre-lugar. Embora a opressão racial seja um dos principais temas dos dois livros de Condé destacados nesta dissertação, suas protagonistas não assumem o papel combativo logo de imediato, uma vez que, em ambos os enredos, as consciências de si são construídas gradativamente, tampouco passa-se à assimilação *tout court* da agenda militante. Dessa maneira, os processos de tomada de consciência sucedem-se com base nas experiências vividas. A saber, no começo do romance, Tituba compreende que o homem branco é seu inimigo, mas, mesmo assim, cogitar regressar ao mundo de escravidão, cumprindo, de fato, sua vontade páginas à frente, em razão do amor por John Índio.

Minha mãe tinha sido violentada por um branco. [...] Meu pai adotivo tinha se suicidado por causa de um branco. Apesar de tudo isso, eu vislumbraava retomar a vida entre ele, no seio deles, submetida a eles. Tudo isso em função do gosto desenfreado por um mortal²⁵⁷.

Após humilhações constantes, capítulos adiante, ela percebe que a cor da sua cútis é uma das motivações pelas quais é vista com desdém e crueldade naquele universo para o qual tinha optado regressar. A cena em que Susanna Endicott apresenta as tarefas da casa explicita o asco com o qual o negro é enxergado naquela habitação.

— Você vai limpar a casa. Uma vez por semana, vai limpar o assoalho. Vai lavar e passar roupa. Mas não vai cuidar da cozinha. Eu mesma cozinho para mim, pois não suporto que vocês, negras, toquem na minha comida com essas mãos de vocês, que têm a parte de dentro descolorida e sebosa²⁵⁸.

²⁵⁶ Cf. PAGEAUX. 2011. p. 113.

²⁵⁷ Ibid., p. 31-32. No original: Ma mère a été violée par un Blanc. [...] Mon père adoptif s'était suicidé à cause d'un Blanc. En dépit de tout cela, j'envisageais de recommencer à vivre parmi eux, dans leur sein, sous leur coup. Tout cela par goût effréné d'une mortel (Ibid. p. 37).

²⁵⁸ Ibid., p. 34. No original: Tu laveras le linge et tu le repasseras. Mais tu ne t'occuperas pas de la nourriture. Je ferai ma cuisine moi-même, car je ne supporte pas que vous autres nègres touchiez à mes aliments avec vos mains dont l'intérieur est décoloré et cireux (Ibid., p.40).

Na medida em que *vemos com* a personagem central os acontecimentos narrados, percebe-se que, ao sublinhar a situação com a mulher branca, ela escolhe pinçar um acontecimento que coloca a tensão racial em destaque: o corpo negro é interdito de encostar naquilo que alimentará o branco, pois aquele, dentro do sistema colonial, sendo classificado como a insígnia do mal, designa uma ameaça a este. Simultaneamente, tem-se a questão da feitiçaria, com a qual ela é associada arbitrariamente, em virtude de que, até o momento, não existia evidência alguma que indicasse o contrário, à exceção da ótica puritana, reducionista e racista dos brancos.

Susanna Endicott tomava chá com as amigas [...]. Fixaram-me espantadas, com os olhos multicores:

[...]

As mulheres todas fizeram a mesma exclamação, e uma delas protestou:

— [...] Na minha opinião, Susanna Endicott, a senhora dá liberdade demais a esse rapaz! Esquece-se de que é um negro!

[...]

O que me deixava mais estupefata e me revoltava não era o pensamento delas, mas a maneira delas de demonstrá-lo. Pode-se-ia dizer que eu não estava ali, de pé, no umbral do cômodo. Falavam de mim, mas ao mesmo tempo, me ignoravam. Riscavam-me do mapa dos humanos. Eu era um não-ser. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles, pelo menos detêm um poder em que todos acreditam. Tituba, Tituba não tinha mais realidade além da que quisessem lhe conceder aquelas mulheres.

[...]

Tituba se tornava feia, rude, inferior porque elas tinham decidido assim.

[...]

— Ela tem um olhar que faz o sangue virar.

— Olhos de feitiçeira²⁵⁹.

No entanto, ainda que saiba que o mundo branco mire-a com profundo menosprezo, as práticas de resistência e revolta da protagonista estão baseadas no afeto e na impossibilidade de fazer o mal ao próximo. A consciência de não ser como o branco, aquele que seria o verdadeiro selvagem, não significa utilizar seu conhecimento ancestral para fazer o mal, ao contrário, ela opta por curar e dar assistência àqueles que necessitam:

²⁵⁹ Ibid., p. 37-38. No original: Susanna Endicott prenait le thé avec ses amies [...]. Elles me fixèrent avec effarement de leurs yeux multicolores. [...] M'est avis Susanna Endicott que vous donnez trop de liberté à ce garçon! Vous oubliez que c'est un nègre! [...] Ce qui me stupéfait et me révoltait, ce n'était pas tant les propos qu'elles tenaient, que leur manière de faire, On aurait dit que je n'étais pas là, debout, au seuil de la pièce. Elles parlaient de moi, mais en même temps, elles m'ignoraient. Elles rayaient de la carte des humains. J'étais un non-être. Un invisible. Plus invisible que les invisibles, car eux au moins détiennent un pouvoir que chacun redoute. Tituba, Tituba n'avait plus de réalité que celle que voulaient bien lui concéder ces femmes [...] — Elle a un regard à vous retourner le sang. — Des yeux de sorcière (Ibid., p. 43-44).

Pela milésima vez, tomei a resolução de ser diferente, de lutar com unhas e dentes. Ah! Mudar meu coração! Besuntá-lo com uma camada de veneno de serpente. Fazer dele o receptáculo de sentimentos violentos e amargos. Amar o mal! Em vez disso, não sentia em mim senão ternura e compaixão pelos deserdados, revolta diante da injustiça!²⁶⁰

Já no conto “*Chemin d’école*”, a consciência de Maryse surge como uma epifania. A menina, agora mais velha do que no momento em que se passa “*Leçon d’histoire*”, é convidada pela professora a fazer um seminário para sua turma, da escola em Paris, sobre a literatura antilhana. Criada, segundo os moldes da metrópole, por uma família negra e burguesa, que se acreditava mais próxima da França do que de Guadalupe, ela se vê completamente perdida diante da tarefa escolar. Com a ajuda do irmão Sandrino, porém, ela descobre o livro *La Rue Cases-Nègres*, de Joseph Zobel: “Estávamos prestes a desesperar quando Sandrino tropeçou sobre um tesouro. *La Rue Case-Nègres*, de Joseph Zobel. Era da Martinica. Mas a Martinica é a ilha irmã de Guadalupe. Eu peguei *La Rue Case-Nègres* e me tranquei com José Hassan”²⁶¹.

Durante a leitura, a garota é impactada por uma realidade distante daquela que lhe era conhecida. A narrativa de José — um garoto criado pela avó, em condições de vulnerabilidade social, em uma das diversas plantações de cana de açúcar das Antilhas — funciona, pois, como gatilho para ampliação de sua perspectiva de mundo, conduzindo-a a uma situação multifacetada.

Para mim, toda esta história era extremamente exótica, surrealista. De uma vez só, caía sobre meus ombros o peso da escravidão, do tráfico negreiro, da opressão colonial, da exploração do homem pelo homem, dos preconceitos de cor sobre os quais, com exceção de Sandrino, ninguém discutia comigo. Eu sabia que os brancos não conviviam com os negros. Entretanto, eu atribuía isso, como os meus pais, às suas bobagens e cegueiras incomensuráveis. [...] Contudo, eu tive medo de admitir. Eu tive medo de revelar o abismo que me separava de José. Aos olhos daquela professora comunista, aos olhos da turma inteira, os verdadeiros antilhanos eram aqueles dos quais eu era culpada de não conhecer²⁶².

²⁶⁰ Ibid., p. 197. No original: Pour la millième fois, je pris la résolution d’être différente, de pousser bec et ongles. Ah! changer mon coeur! En conduire les parois d’un venin de serpent. En faire le réceptacle de sentiments violents et amers. Aimer le mal! Au lieu de cela, je ne sentais en moi que tendresse et compassion pour les déshérités, révolte devant l’injustice! (Ibid., p.232).

²⁶¹ CONDÉ, 1999. p. 117. No original: Nous allions désespérer quand Sandrino tomba sur un trésor. *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel. C’était la Martinique. Mais la Martinique est l’île soeur de la Guadeloupe. J’importai *La Rue Cases-Nègres* et m’enfermai avec José Hassan.

²⁶² Ibid., p. 118-119. No original: Pour moi, toute cette histoire était parfaitement exotique, surréaliste, D’un seul coup tombait sur mes épaules le poids de l’esclavage, de la Traite, de l’oppression coloniale, de

O desconforto de Maryse perante ao jogo de identidades do qual ela decide fazer parte durante a apresentação do seminário — como se a realidade de José lhe fosse conhecida — ilustra o entre-lugar no qual o indivíduo nascido em uma colônia, sob forte influência de uma metrópole como a França, se encontra. De acordo com Silviano Santiago²⁶³, o entre-lugar seria o espaço do meio, nem inferior nem superior à Europa, no qual as produções discursivas latino-americanas estariam localizadas. Refletindo acerca da função do autor nascido fora dos eixos hegemônicos, a saber Estados Unidos e Europa, o crítico pontua, em especial, “o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”²⁶⁴.

Se se desloca essa definição para o texto de Condé, a protagonista de “*Chemin d'école*” encontra-se confusa após a leitura do romance de Zobel, justamente, porque sua vida é, ela mesma, erguida sobre apropriações de moldes franceses aclimatados à realidade das Antilhas, criando uma espécie de redoma que inibe seu contato com configurações sociais apartadas da sua. Levando isso em consideração, ela representa o híbrido, aquele que está entre duas culturas diferentes, a antilhana e a francesa, em constante negociação e tensão, já que não seria possível isolar os traços guadalupenses ou gálicos que a constituiriam em essência. No conto, porém, essa vivência complexa não é trazida à tona até o encontro com a história de José, pois o relato do Outro é o meio de acesso a essa nova dinâmica. A concepção de mundo de Maryse é, portanto, eclipsada pela narrativa ambientada nas mesmas ilhas do Caribe, que, distantes dos privilégios burgueses, são completamente diferentes daquilo ao que ela estava habituada.

O mal-estar da personagem ao ver-se diante da necessidade de encenar uma realidade desconhecida, mas que corresponde às expectativas alheias graças ao entre-lugar no qual está localizada, bem como a oposição entre os planos terrenos e transcendentes no romance e no outro conto debatidos, os quais acionam os imaginários antilhanos,

l'exploitation de l'homme par l'homme, des préjugés de couleur dont personne, à part quelquefois Sandrino, ne me parlait jamais. Je savais bien sûr que les Blancs ne fréquentaient pas les Noirs. Cependant, j'attribuais cela, comme mes parents, à leur bêtise et à leur aveuglement insondables. [...] Pourtant, j'eus peur de faire pareil aveu. J'eus peur de révéler l'abîme qui me séparait de José. Aux yeux de ce professeur communiste, aux yeux de la classe tout entière, les vraies Antilles c'étaient celles que j'étais coupable de ne pas connaître.

²⁶³ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

européu e norte-americano simultaneamente, com suporte da intertextualidade, são um sinal do próprio imaginário condeniano.

Inicialmente, a experiência de Condé ilustra o hibridismo do sujeito diaspórico que vive em posição de conciliações identitárias em razão das situações de deslocamentos entre fronteiras, já que a sua vida é arquitetada no trânsito entre Guadalupe, França, Estados Unidos e alguns países da África, mais especificamente, Costa do Marfim, Guiné, Gana e Senegal, na tentativa de realizar o célebre *journey back*²⁶⁵ [retorno às origens]. O incômodo de Maryse, no conto, dialoga com o reconhecimento da posição intersticial da escritora, adicionando outra camada de multiplicidade à experiência do sujeito: a personagem não se enxerga como nativa de Guadalupe, uma vez que sua família acredita pertencer a um grupo seletivo de *grands nègres*, ou seja, de negros distintos dos outros da população, já que possuem privilégios econômicos, sociais e políticos, e vivem entre a ilha e Paris — e não se reconhece também como francesa, visto que, apesar de suas posses, ela é, frequentemente, menosprezada e desumanizada devido à cor de sua pele na capital metropolitana. De forma semelhante, Condé afirma, em entrevista, que ela se construiu em situação limítrofe, de contatos e trocas variadas.

Quem sou eu? Uma mistura de alguma coisa que eu nem sempre sou capaz de dominar. Durante a minha vida, eu encontrei problemas, os quais somente conseguiria resolver estando ciente das minhas raízes africanas. Mas Guadalupe está em mim onde quer que eu esteja. Nasci lá, é toda minha infância. E depois foram incorporadas influências africanas, afro-americanas e, mesmo que eu tenha tendência a minimizá-las, influências européias. [...] O orgulho de ser negra, o orgulho de ser mulher, o orgulho de ser o que sou, foi África quem me trouxe. Ela me ajudou a construir-me. Sem ela, eu teria sido uma colonizadinha banal, como tantos outros²⁶⁶.

É justamente, pois, por estar neste entre-lugar que o local de enunciação de suas personagens é complexo, aparentando, por vezes, ser incoerente e pouco rebelde, como o é Maryse, por exemplo, quando escolhe interpretar o papel de José para a turma. De fato,

²⁶⁵ O regresso às origens refere-se ao processo defendido por vários intelectuais negros, durante o século XX, acerca da necessidade de retornarem à África, em razão da crença no retorno ao útero materno simbolizado pelo continente. Cf. BAKER, 1980.

²⁶⁶ Qui suis-je moi-même? Un mélange de quelque chose que je ne suis pas toujours en mesure de maîtriser. Au cours de mon existence, j'ai rencontré des problèmes que je ne pouvais résoudre qu'en ayant conscience de mes racines africaines. Mais la Guadeloupe est en moi où que je sois. J'y suis née, c'est toute mon enfance. Et puis se sont ajoutées les influences africaines, africaines-américaines et, même si j'ai tendance à les minimiser, les influences européennes. [...] La fierté d'être noire, la fierté d'être femme, la fierté d'être ce que je suis, c'est l'Afrique qui me l'a apportée. Elle m'a aidée à me construire. Sans elle, j'aurais été une petite colonisée banale comme il y en a tant (CONDÉ, 2008).

assim como acontece no romance de Tituba e no primeiro conto discutido, no plano histórico, existe algo que escapa às protagonistas e também à Condé. Se Tituba não pode acessar o conhecimento de Man Yaya plenamente nem promover a revolta a partir do mundo dos visíveis, mesmo sendo célebre entre os escravizados em virtude dos acontecimentos em Salem, fazendo-o somente quando acede à esfera metafísica, e Maryse precisa de uma experiência sobrenatural para ligar-se à história de seus antepassados, esse outro espaço, de ditame enigmático, desempenha função relevante no imaginário da escritora. Se, do ponto de vista histórico, a vivência de Condé estará sempre distante da realidade de outras mulheres negras diaspóricas, dados seus privilégios econômico e social, de modo que não caberia a ela nem se comparar nem pretender assumir tal lugar de fala²⁶⁷, por meio dos textos selecionados, o local de conexão entre essas mulheres está em outro plano. Um dos fatores que unem Maryse à Tituba é a experiência ancestral, visto que esta dialoga, diretamente, com suas tradições e seus espíritos de proteção, e aquela, por intermédio das práticas de submissão e humilhação impostas por Anne-Marie de Surville, é transportada, por um processo de cunho extranatural, para condição de indivíduo escravizado, partilhando, então, a existência infra-humana de cativa. Se a realidade material e os recortes espaço-temporais de ambas as protagonistas são diferentes, o vínculo espiritual estabelecido pela herança de dor que as acompanha é capaz de aproximá-las. Com Condé, pode-se pensar de maneira análoga: se na perspectiva material, ela se distancia da linhagem de mulheres que constrói, no âmbito metafísico, ela pode se inserir neste grupo, pois a conexão estabelecida entre elas segue outras determinações. Livre dos limites corporais, a ancestralidade é validada por outras forças, de forma que, dentro dessa lógica, Condé pode se colocar como integrante legítima do legado das mulheres negras organizado dentro de sua obra, do qual fazem parte tanto Tituba e Maryse quanto ela mesma.

²⁶⁷ Segundo a filósofa Djamila Ribeiro, lugar de fala é o lugar social a partir do qual um indivíduo percebe a si mesmo e ao mundo, criando interpretações e lidando com tensões múltiplas decorrentes de hierarquias de dominação e opressão. Cf. RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

Como foi exposto, a imagem da Tituba condeniana está pautada, por fim, na ruptura com produções pejorativas do negro, de modo que ela mesma é uma dessas representações disruptivas, bem como, por ocupar o centro da narração, ela elabora imagens que possuem o mesmo objetivo. Assim como demonstram os dois quadros acerca das personagens negras e brancas, aquelas são descritas pelo viés do elogio enquanto, em contrapartida, estas estão em posição depreciativa. A inversão da hierarquia de figuração demonstra a alteração provocada pela narradora personagem quando ela não somente não reproduz estereótipos vinculados aos sujeitos negros, ocasionando, por exemplo, sua desumanização, objetificação ou bestialização, como subverte as classificações binárias coloniais, retirando a máscara da civilidade do branco. Não sendo o suficiente, o jogo com os elementos da natureza em consonância com a invocação do mundo metafísico sublinha o vínculo da protagonista com suas tradições e a função destas nas práticas de enfrentamento dos sistemas de opressão. A imagem disruptiva desta Tituba desponta, por fim, em virtude da sequência narrativa construída e do imaginário, que emergem da materialidade textual. Este último, com o auxílio da leitura dos contos, demonstra-se perpassado por complexidades características do sujeito que está no entre-lugar, em situação de trânsito e de influências diversas, como é o caso de Maryse Condé.

Em síntese, a partir da leitura cerrada dos textos, como propõem o método de imagologia de Pageaux e a crítica de Spivak, nota-se que as imagens das quatro Titubas se distinguem. A representação da Tituba da deposição de Salem está calcada na ingenuidade e passividade porque está associada ao imaginário conservador, puritano e colonial do século XVII, conforme o qual ela está condenada, dado seu lugar naquela sociedade, antes mesmo de poder defender-se. Essa imagem encarna o roteiro social no qual foi produzida, inclusive, como pontuei, por efeito de, naquelas circunstâncias, haver o interesse pela confissão da mulher. A Tituba de Miller, por sua vez, é retratada como uma mulher negra escravizada que aparenta ingenuidade, mas apresenta, ao mesmo tempo, aspectos que demonstram o manuseamento dos discursos religiosos. Ainda que a personagem apresente capacidade subversiva, principalmente se comparada à Tituba da deposição, essa característica é abandonada no texto, posto que ela aparece apenas em dois atos da peça, sendo completamente apagada dos demais desdobramentos do enredo. Seu potencial disruptivo é menosprezado em razão de que, encerrada em sua condição de cativa, ela é subalternizada, transformada em personagem secundária ou terciária até desaparecer. O apagamento cometido por Miller atua como a repetição do estereótipo, segundo o qual as mulheres associadas à caça às bruxas de Salem são limitadas a imagens

reducionistas, inserindo-o em uma linhagem de estudiosos que compartilham esse olhar sobre aquele acontecimento.

No caso da Tituba de Ann Petry, embora ela não ocupe, de fato, o centro da narração, visto que o foco narrativo do livro está em terceira pessoa, sua capacidade subversiva se faz notável, pois suas discordâncias e revoltas são verbalizadas. Ao contrário da Tituba de Miller, por exemplo, que apenas medita em silêncio acerca das situações, esta, por seu turno, não teme, em momento algum, expor seus contragostos. A representação da protagonista está atrelada diretamente ao contexto no qual ela foi produzida, os Estados Unidos dos anos de 1960, onde as tensões raciais estavam acirradas, dado que esta Tituba é a encarnação do espírito combativo de uma época. Dessa maneira, se no documento de Salem a personagem não possui autonomia e, em Miller, em termos de sequência narrativa, a mulher escravizada é silenciada, em Petry, a imagem disruptiva surge pela possibilidade arquitetada pela escritora, que se vale da dimensão textual para fazê-lo.

De modo semelhante, a imagem da Tituba de Condé é subversiva, como já foi dito, porque a personagem não é inaudível. Contudo, ela se distingue daquela de Petry na medida em que é a narradora da obra, logo, os episódios são organizados a partir de sua perspectiva e, por isso, seu espaço de atuação na trama tem maior amplitude. A imagem desta protagonista refere-se a uma mulher que altera a hierarquia dos binômios coloniais, direcionando ao branco o caráter primitivo e, além disso, esforça-se na criação de imagens apreciativas dos negros, ato que em si perturba a colocação pejorativa atribuída àqueles sujeitos no imaginário colonial, dentro do espaço discursivo do romance.

CONCLUSÃO

A partir do método de leitura pontuado por Pageaux²⁶⁸, esta dissertação pretendeu realizar um estudo comparativo e imagológico acerca das quatro Titubas mobilizadas, com o objetivo de analisar em que medida a personagem condeniana está pautada na repetição ou na ruptura dos estereótipos presentes nas outras representações. A leitura cerrada dos textos selecionados, defendida por Spivak como a marca de singularidade dos estudos de literatura comparada, foi requerida como o primeiro passo da metodologia utilizada. O modo de interpretação contido, em um momento inicial, na materialidade do texto foi essencial para observar que a identificação do campo lexical é relevante para o delineamento da imagem que o Eu faz do Outro, pois esta é, a princípio, o resultado de um conjunto de palavras articuladas na construção de uma figura. Paralelamente a isso, a atenção destinada às sequências narrativas e, em seguida, às relações hierarquizadas existentes entre as personagens serviu à discussão acerca do modo como as imagens construídas estão alicerçadas sobre um sistema de qualificação, cujo desempenho expõe a lógica dos imaginários dos quais são resultantes.

No caso da imagem I, a Tituba da deposição de Salem, sublinhei como dois dos verbos presentes no depoimento, *ordenar* e *obedecer*, exemplificam o caráter de subjugação hierárquica constitutivo da encenação puritana. A dinâmica, na qual os ministros ordenam e a cativa obedece, ilustra o imaginário colonial e conservador que produziu aquela imagem. Sendo assim, a personagem é retratada, pois, como um indivíduo manipulável, desprovido de autonomia. Por outro lado, no que concerne a Tituba de Miller, mostrei que dois aspectos merecem destaque: inicialmente, o fato de que, no recorte proposto neste trabalho, a imagem da cativa na peça apresenta uma diferença importante em relação à imagem da deposição. Na imagem I, tem-se uma mulher ameríndia e, na imagem II, tem-se uma mulher negra. Além disso, esta é dotada de *senso de escravo*, um tipo de intuição composta pela mescla do seu alto grau de perspicácia e de sua capacidade de analisar as situações nas quais se encontra. Embora a transformação étnica da personagem aparente ser um ato de subversão, após traçar a linhagem de produções estadunidenses antecedentes àquela de Miller, nas quais constam

²⁶⁸ Ibid.

imagens de Titubas negras, aponte como o potencial disruptivo da personagem é abandonado, no decorrer da obra do dramaturgo, já que esta Tituba está encerrada em sua condição de mulher escravizada, destituída de voz plena, aparecendo apenas nos primeiro e último atos da peça. O silenciamento da personagem funciona como a reprodução do estereótipo que, na esteira dos discursos em que localizo Miller, classifica a mulher negra como um humano de categoria inferior, podendo, inclusive, ser apagado de boa parte do texto sem a necessidade de justificativa. No cerne dessa imagem se escreve, pois, o imaginário norte-americano que, desde os anos da exploração colonial, reduziu o negro a condições infra-humanas por meio de práticas discursivas diversas. Dessa forma, salientei que a despeito da imagem II de Tituba conter características que indiquem sua capacidade disruptiva, principalmente em comparação à imagem I, a reprodução do estereótipo de desumanização da mulher negra escravizada bloqueia a realização completa do movimento de subversão.

Por outro lado, as disrupções mais intensas surgiram a partir da análise da imagem III, a Tituba de Ann Petry, visto que, no livro no qual ela é elaborada, a personagem é, novamente, uma mulher negra, seguindo o caminho da imagem II, porém, ela é, declaradamente, a protagonista da narrativa. No texto, observei que essa Tituba não é ingênua, como é aquela da imagem I, tampouco é silenciada, uma vez que, ao contrário do que ocorre com a Tituba de Miller, ela não tem medo de enunciar suas opiniões. Seu caráter combativo notável está associado ao imaginário dos Estados Unidos dos anos de 1960, onde a tensão racial era um dos tópicos sociais mais sensíveis da época. Simultaneamente, naquele período, uma parcela considerável dos intelectuais negros estava comprometida com a criação de representações positivas dos afro-americanos. Diante disso, enfatizei como esse objetivo integra a obra da escritora que, ao realizá-lo, promove a imagem de uma Tituba que, mesmo não sendo a narradora personagem do livro, não é inaudível nem está determinada de antemão por sua condição de cativa.

Após discutir as três imagens pontuadas acima, destinei atenção à imagem IV, de Maryse Condé, cuja protagonista é criada pelo viés das rupturas, como a própria autora afirma em entrevista presente na seção anexo desta dissertação. O primeiro elemento inovador abordado diz respeito ao ponto de vista, dado que Tituba é a narradora personagem do romance. Contrariamente ao que acontece com as demais produções discursivas, no texto de Condé, Tituba ocupa, de fato, o núcleo da narração. Por intermédio do que define Jean Pouillon acerca do foco narrativo, argumentei que nesta trama tem-se o que caracteriza como a visão ‘com’, conforme a qual o enredo está

organizado em torno de uma personagem central, cuja perspectiva funciona como lentes pelas quais o leitor enxerga os episódios decorridos. Ao mesmo tempo, justamente por ocupar esse lugar, a imagem desta Tituba é construída no confronto com o Outro, já que é no contato com o diferente que o sujeito da narração se revela.

A análise do léxico exibiu a tensão existente entre a representação das personagens negras em oposição às personagens brancas, dado que aquelas são descritas em comparação com belezas naturais e estas são vinculadas a minerais e animais peçonhentos. O conflito gerou, então, dois quadros. No primeiro, elenquei as personagens negras principais, os itens vocabulares utilizados em sua caracterização e o comentário feito em seguida. No segundo, selecionei as personagens brancas relevantes para o enredo e segui o mesmo padrão do quadro anterior, dividindo-o em léxico e sequências narrativas. Após explorar as associações estabelecidas entre a personagem e o elemento com o qual ela era comparada, conclui que as aproximações estabelecidas entre o negro e a natureza estão em consonância com a tradição oral antilhana, segundo a qual aquele espaço é um repositório de sabedoria e sacralidade. O branco, por sua vez, figura como símbolo do mal porque ele é o responsável por atos de violências incomensuráveis, configurando-se como o inimigo. O negro é, assim, a ligação entre a beleza e o sagrado; o branco, ao contrário, é a ameaça.

Essa dinâmica de contrastes culminou na inversão dos pares civilizador x bárbaro, bem x mal, visto que, no romance, o branco não é o salvador dos descivilizados, já que, ali, ele é o bárbaro. Tendo isso vista, esta Tituba nega, no ato da transformação hierárquica, o estereótipo da cativa que acredita na bondade de seus senhores. Além disso, ponderei que outro aspecto que a afasta daquele enunciado mínimo é o afeto, dado que ele é um dos componentes que a impedem de se assemelhar ao branco. É justamente a capacidade de cuidar do próximo que a humaniza, contrapondo o estereótipo que associa o negro ao instinto de agressividade e à bestialidade.

Em seguida, com o auxílio da leitura dos contos “*Leçon d’histoire*” e “*Chemin d’école*”, analisei a distinção entre os pontos de vista terreno e metafísico, bem como o desconforto por ocupar o entre-lugar como lugar de enunciação, a fim de entender como esses elementos se organizam no imaginário condeniano. Ao final do estudo, observei que o incômodo de Maryse, a narradora personagem de ambos os textos citados acima, representa um mal-estar igualmente presente no imaginário da escritora, posto que ela também se encontra nesse espaço de fronteira, a partir do qual não se é nem guadalupense nem francesa, mas o resultado complexo dessas influências e de tantas outras. Sob essa

perspectiva, a Tituba de Condé apresenta uma característica que aponta para esse local onde algo sempre escapa, já que ela apenas tem acesso ao conhecimento ancestral e torna-se capaz de promover revoltas quando acede ao mundo dos invisíveis. Maryse, por sua vez, precisa, no primeiro conto citado, experimentar uma dinâmica de caráter sobrenatural para, então, conectar-se ao seu passado. Com efeito, em ambas as narrativas existe um enigma que não é acessível pelo âmbito terreno. Considerando o local social de prestígio ocupado por Condé, e sua impossibilidade de falar de um lugar combativo e de resistências cotidianas, do qual ela não faz parte, interpretei esse espaço de configuração metafísica como uma localidade onde a autora pode, enfim, aproximar-se de suas narradoras, conectando-se legitimamente com outras esferas de seu próprio trabalho, pois não basta apenas tomar para si as vozes que não são, em alguma medida, suas.

Ademais, ao fim da redação desta dissertação, alguns questionamentos surgiram no que tange a posição intersticial da escritora e sua relação com a linguagem. A partir das especificidades elencadas, que perpassam a obra e o imaginário em pauta, quais seriam os desdobramentos linguísticos operados quando a literatura é produzida na língua do colonizador, no caso, o francês? Não se trata, evidentemente, de, nos moldes de um Policarpo Quaresma²⁶⁹, exigir o retorno à língua idealmente nacional, precedente à chegada do europeu mas, antes, de refletir acerca da escolha por não repetir o gesto caro aos outros escritores antilhanos²⁷⁰: a escrita em crioulo. A resposta parece evidente, Maryse Condé se desloca pelo entre-lugar, é certo, e, por esse e outros motivos, nada a impede de criar da maneira como decidir. Contudo, reformulo as questões: o que significa, pois, produzir em francês quando a tensão identitária constitui o sujeito da escrita? Quais seriam, então, as consequências epistemológicas de comunicar-se em uma língua que não lhe pertence, da mesma forma como não lhe pertence o crioulo? E por fim, a língua seria, de fato, apropriável? Pertencente a alguém? Por ora, não tenho respostas para essas perguntas, tenho apenas hipóteses, cujas inquietações resultantes me estimulam a continuar estudando a produção de Condé.

²⁶⁹ Cf. BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.

²⁷⁰ Como o escritor martinicano Patrick Chamoiseau, por exemplo. Cf. CHAMOISEAU, *Texaco*, 1994.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

ALLSOPP, Richard. *Dictionary of Caribbean English Usage with a French and Spanish Supplement*. Mona: University of the West Indies Press, 2004.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. A nova diáspora e a literatura de autoria feminina contemporânea. In: *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*.

ALVES et al. Crenças associadas a serpentes no estado do Ceará, Nordeste do Brasil. *Sitientibus* série Ciências Biológicas v.11, n. 2, 2011. p.153–163.

ANDERSON, Ashlee. Teach For America and the Dangers of Deficit Thinking. *Critical Education*. v. 4, n. 11, out 2013. p. 28-47.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

Autres lieux autres moeurs. Émission *Apostrophes*. Ina Fr. 08 jun 1984. Disponível em: <http://www.ina.fr/video/CPB84053378/autres-lieux-autres-moeurs-video.html>. Acesso em 07 mar 2018.

BALDENSBERGER, Fernand. Literatura Comparada: a palavra e a coisa. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 66-88.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

BERNABÉ; Jean et al. *Éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *Elogio da Crioulidade*. In: BEIRA, Dyorrani da Silva. *L'Éloge de la Créolité: Para uma tradução crioula*. 189 p. Dissertações. Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23993/1/2017_DyhorranidaSilvaBeira.pdf. Acesso em 09 dez 2017.

BERND, Zilá. *Escrituras Híbridas: Estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1998.

Blackface: The Birth of An American Stereotype. *National Museum of African American History and Culture*. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/blackface-birth-american-stereotype>. Acessado em 06 mar 2019.

BOGLIOLO, François. Image de la femme noire dans la littérature d'Amérique Latine. *Ethiopiennes: Revue socialiste de culture négro-africaine*. n. 4, out, 1975. Disponível em:

http://ethiopiquest.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=316. Acesso em 20 abr 2019.

BOIS, William Edward Burghardt du. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, setembro, 2006. p. 11-22.

BRESLAW, Elaine. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York: New York University Press, 1996.

BROWN, DeNeen. 'I Am a Man': The ugly Memphis sanitation workers' strike that led to MLK's assassination. *The Washington Post*. 12 fev 2018. Disponível em https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/12/i-am-a-man-the-1968-memphis-sanitation-workers-strike-that-led-to-mlks-assassination/?utm_term=.f6db619b207c. Acessado em 10 mar 2019.

CAPPELLINI, Silvia; CONDÉ, Maryse. « Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire ». Entretien avec Maryse Condé. *Francofonia*. Miroir des Antilles. Aimé Césaire, Maryse Condé. n. 61, 2011. p. 221-229. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43016596>. Acesso em 26 abr 2019

CARNEIRO, Vandervilson Alves; VAZ, Josimelry Genini. Escala de Mohs: O grau de dureza dos minerais dos estojos didáticos do acervo da Segep — Seção De Geologia e Paleontologia da UEG/CCET. *Revista Percurso - NEMO*, Maringá, v. 8, n. 2, 2016. p. 27- 57.

CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. **Quando os mortos começam a falar: por um feminismo negro descolonial na literatura afro-caribenha**. Tese de Doutorado. UFSC. Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/174691/345347.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 23 jun 2018.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHENEIDER, Liane. Maceió: Edufal, 2006. p. 191-199.

CÉSAIRE, Ina. Interview avec Maryse Condé. In: CONDÉ, Maryse. *La parole des femmes*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2017.

CHALHOULB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALI, Jean-Georges. **Les contes créoles dans la zone caraïbe, vers une approche ethnopédagogique**. Tese de Doutorado. Sorbonne Paris IV. Paris. 1990.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1994.

CHRISTIAN, Barbara. *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York: Pergammon Press, 1985.

CLARK, Vèvè Amasasa. Je me suis réconciliée avec mon île. Un entretien avec Maryse Condé. *Callaloo*, n° 38, 1989. p.116

COLLIARD, Claude-Albert. *La déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789*. Paris: La documentation française, 1990.

COMITÉ NATIONAL POUR LA MÉMOIRE ET L'HISTOIRE DE L'ESCLAVAGE. Pourquoi un Comité pour la mémoire de l'esclavage? Disponível em: <http://www.cnmhe.fr/spip.php?rubrique155>. Acesso em 28 mar 2018.

CONDÉ, Maryse. Négritude césairienne, négritude senghorienne. *Revue de littérature comparée*, vol. 48, n° 3-4, 1974, p.413.

_____. *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem*. Trad. Angela Malim. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

_____. *Le coeur à rire et à pleurer*. Contes vrais de mon enfance. Paris: Robert Laffont, 1999.

_____. Si Césaire n'existait pas... In: THÉBIA-MELSAN, Annick. (Org.). *Aimé Césaire: Pour regarder le siècle en face*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2000.

_____. *Corações migrantes*. Trad. Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. In: CHANDA, Tirthankar. Maryse Condé autrement antillaise. *Jeune Afrique*. 7 jul 2008. Disponível em: <http://www.jeuneafrique.com/126378/culture/maryse-condé-autrement-antillaise/> Acesso em 8 mar 2018.

_____. *Victoire, les saveurs et les mots*. Paris: Collection Folio, Gallimard, 2008.

_____. In: TRIAY, Philippe. Maryse Condé: "Je crois que je ne serai jamais rien d'autre qu'une Guadeloupéenne". *FRANCEINFO*. 28 ago 2012. Disponível em: <https://la1ere.francetvinfo.fr/guadeloupe/2012/11/06/interview-de-maryse-conde-943.html>. Acesso em 11 abr 2018.

_____. In: JUOMPAN-YAKAM, Clarisse. Maryse Condé: « Ma relation avec l'Afrique s'est fondée sur un mensonge ». *Jeune Afrique*. 21 mai 2015. Disponível em: <http://www.jeuneafrique.com/mag/453136/culture/litterature-maryse-conde-cheffe/>. Acesso em 8 mar 2018.

_____. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Barcelona: Mercure de France, 2017.

_____. In: LAGRANGE, Matthieu Garrigou. Maryse Condé (4/4): Un principe d'ironie. La Compagnie Des Auteurs. *France Culture*. Paris, 22 fev. 2018. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/maryse-conde-44-un-principe-dironie>. Acesso em 11 abr 2018.

CORREA, Lilian Cristina. **Releituras em torno de Tituba — Feiticeira... Negra de Salém**. Tese de Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2009.

DAMATO, Diva Barbaro. *Edouard Glissant: Poética e política*. São Paulo: ANNABLUME: FFLCH, 1995. p. 51.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DECRAENE, Philippe. *O Pan-Africanismo*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1962.

Depoimento de Tituba. Salem Witchcraft Papers n° 125.3. 1 mar 1691. Salem Witchcraft Papers Documentary Archive and Transcription Project. Disponível em: <http://salem.lib.virginia.edu/n125.html>. Acesso em 11 jan 2019.

DIOP, Alioune. Niam n'goura ou les raisons d'être de Présence Africaine. *Présence Africaine*, n 1, nov.-dez, 1947.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. s\d. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/149-eduardo-de-assis-duarte-mulheres-marcadas-literatura-genero-etnicidade> Acesso em: 20 abr 2019.

ECO, Umberto. Protocolos Ficcionalis. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 126.

_____. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

Examination of Tituba. Salem Witchcrafts Papers n°. 125.4. 1692. *Salem Witch Trials Documentary Archive*. Disponível em: <http://salem.lib.virginia.edu/n125.html>. Acesso em 03 jan 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRANÇA. Decreto de 20 de maio de 1802. Ministério Francês da Cultura. Disponível em: <http://lesabolitions.culture.fr/medias/mouvements/premiere/documents/cite-loi-retablissement.pdf>. Acesso em 31 jul 2018.

FRANÇA. Decreto de 27 de abril de 1848. *Ministério Francês da Cultura*. Disponível em: <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actual/abolition/decret.htm>. Acesso em 31 jul 2018.

_____. Lei n° 2001-434, de 21 de maio de 2001. **Tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité**, Paris, 21 mai 2001. p. 8175.

_____. Lei n° 46-451, de 19 de março de 1946. **Tendant au classement comme départements français de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française, Paris, 19 mars 1946.** Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT0000000868445>. Acesso em 29 mai 2018.

FRIEDMAN, Susan Stanford. *Mappings: Feminism and the cultural Geographies of encounter*. Princeton University Press, 1998.

FRIOUX-SALGAS. Sarah. PRESENCE AFRICAINE: Une tribune, un mouvement, un réseau. Dossier de Presse. Musée du quai Branly. 2009. Disponível em: http://www.presenceafricaine.com/img/cms/MQB_DP_Présence%20africaine.pdf. Acesso em 23 mar 2018.

Gênesis 3:13. In: *A Bíblia Sagrada*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>. Acesso em 20 jun 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HANCOCK, Ange-Marie. *Solidarity politics for millennials*. New York: Palgrave MacMill, 2001

HANSEN, Chadwick. The Metamorphosis of Tituba, or Why American intellectuals Can't Tell an Indian Witch from a Negro. *The New England Quarterly*. vol. 47, n. 1, mar., 1974. p. 3-12.

JACKSON, Cassandra. *Violence, Visual Culture, and the Black Male Body*. New York: Routledge, 2011.

JAMES. Les Griots D'afrique De L'ouest – Bien Plus Que De Simples Conteurs. Littérature et narration orales. Goethe-Institut. 2012. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/za/prj/wom/osm/fr9606618.htm>. Acessado em 27 nov 2018.

LUZ, Natália da. "Somos mediadores da sociedade e utilizamos a palavra como o principal instrumento", diz griot. Por dentro da África. 5 jun 2013. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/somos-mediadores-da-sociedade-e-utilizamos-a-palavra-como-o-principal-instrumento-diz-griot>. Acesso em 28 abr 2018.

MARTINKUS-ZEMP, Ada. Européocentrisme et exotisme: l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres). *Cahiers d'Études africaines*. n. 49, 1973. p. 60-81.

MAZRUI, Ali; WONDJI, Christophe. *História Geral da África – Vol. VIII – África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Trad. Sebastião Nascimento, São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILLER, Arthur. *As Bruxas de Salém*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. *The Crucible: A play in four acts*. New York: Penguin Classics, 2003 [1953].

Ministério do Além-mar Francês. Les territoires ultramarins. 9 nov 2016. Disponível em <https://outre-mer.gouv.fr/les-territoires-ultramarins>. Acesso em 27 abr 2019.

MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MARTINKUS-ZEMP, Ada. Européocentrisme et exotisme: l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres). *Cahiers d'Études africaines*. n. 49, 1973. p. 60-81.

McKay, Nellie. Ann Petry's *The Street and The Narrows: A Study of the Influence of Class, Race, and Gender on Afro-American Women's Lives*. In: DIEDRICH, Maria; FISCHER-HORNUNG, Dorothea. (Orgs). *Women and War: The Changing Status of American Women from the 1930s to the 1950s*. (Orgs.). New York: Berg, 1990.

MORVAN, Danièle. (Dir.). *Dictionnaire Le Petit Robert*. Paris: Le Robert, 2011. p. 1289.

NASCIMENTO, Silvia. “Complexo do branco salvador”: Guia pede para turistas pararem de pagar mico em fotos na África. *Mundo Negro*. 18 dez 2017. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/complexo-do-branco-salvador-guia-pede-para-turistas-pararem-de-pagar-mico-em-fotos-na-africa/>. Acessado em 07 set 2018.

NDIAYE, Cristiane (org). *Introduction aux littératures francophones: Afrique, Caraïbe, Maghreb*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

NORTHUP, Solomon. *Twelve years a slave*. New York: Miller, Orhon & Mulligan, 1855.

O MACHISMO TAMBÉM MORA NOS DETALHES. *Think Olga*. 9 abril 2015. Disponível em: <https://thinkolga.com/2015/04/09/o-machismo-tambem-mora-nos-detalhes/>. Acesso em 13 mar 2018.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen(RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFMS, 2011. p. 109-127.

PATTON, Stacey Pamela. Tituba. In: FINKELMAN, Paul. (Org.) *Encyclopedia of African American History, 1619-1895: From the Colonial Period to the Age of Frederick Douglass*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 238-239.

PETRY, Ann. *Tituba of Salem Village*. New York: HarperCollins, 1991 [1964].

PFUFF, Françoise. Maryse Condé (2/4): Quelqu'un qui cherche et qui se cherche. France Culture. 20 fev 2018. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/maryse-conde-24-quelquun-qui-cherche-et-qui-se-cherche>. Acesso em 24 fev 2018.

POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICE, Alison. (dir.). An Interview with Maryse Condé. 45:53 min. Chicago. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=me-zu57GvLI>. Acesso em 04 abr 2018.

ROCHA, Vanessa Massini da. Interfaces entre práticas de linguagem e políticas linguísticas: diglossia, criouldade e ensino de línguas crioulas nas Antilhas francesas, v. 22, n. 42, *Gragoatá*. Niterói, jan.-abr, 2017, p. 252-267. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/867/641>. Acesso em 23 abr 2018.

ROSENTHAL, Bernard. Tituba's Story. *The New England Quarterly*. vol. 71, n. 2, jun., 1998. p. 190-203.

_____. Tituba. *OAH Magazine of History*. vol. 17, n. 4, jul., 2003. p. 48-50.

SAES, Laurent Azevedo Marques de. A PRIMEIRA ABOLIÇÃO FRANCESA DA ESCRAVIDÃO (4 DE FEVEREIRO DE 1794) E O PROBLEMA DOS REGIMES DE TRABALHO. *SÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA*, n. 29, João Pessoa, jul./dez., 2013, p. 125-143.

SAID, Edward Wadie. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Thais dos. MULATA E MÃE PRETA DO SÉCULO XXI: DISCUTINDO REPRESENTAÇÕES DE MULHERES NEGRAS NO BRASIL. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. *Anais*. Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499174405_ARQUIVO_ThaisSantosFazendoGenero.pdf. Acesso em 20 abr 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 34^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SESQUIN, Jérôme. (dir.). Vergès, Françoise. (rot.). Maryse Condé: Une voix singulière. 52 min. 2011.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. Esther Mesquita. São Paulo: Brasiliense, 1965 [1611].

SILVA, Fabiana Carneiro. Estudos Culturais: Tensões Críticas. *REVISTA LETRAS*, Curitiba, n. 79, SET./DEZ., 2009. p. 49-61.

SILVA, Priscila Elisabete. O conceito de Branquitude: Reflexões para o campo de estudo. In: MULLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço (Orgs.). *Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

SIMONE, Nina. In: What Happened, Miss Simone? Direção: Liz Garbus. 2015

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Death of a discipline*. New York: Columbia, University Press. 2003

SOUZA, Nabil Araújo de. **O EVENTO COMPARATISTA: Na História da Crítica / No Ensino de Literatura**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 379. 2013.

_____. *O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica*. Londrina: Eduel, 2019.

STAMPFLI, Anaïs. Écrire en « Simone Schwarz-Bart » et en « Maryse Condé »... Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au Manifeste de la Créolité. *Les Cahiers du GRELCEF*. n. 3, Ontário, mai 2012, p. 19-34. Disponível em http://www.uwo.ca/french/grelcef/2012/cgrelcef_03_text00_full.pdf. Acesso em 30 abr 2018.

STARKEY, Marion. *The Devil In Massachusetts: A Modern Inquiry Into the Salem Witch Trials*. New York: Kingsport, 1949.

SUCCAB, Frantz. Acomat, traversée de mots parmi les arbres. *Les Temps Modernes*. n. 662-663. Paris, 2011. p. 114-121.

TV5 Monde Dictionnaire. Disponível em <http://dictionnaire.tv5monde.com/dictionnaire/synonymes/lors%20de>. Acessado em 05 dez 2018.

VALDMAN et al. *Dictionary of Louisiana Creole*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*, Paris: Grasset, 2005.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. Harcourt, Brace, and Company: San Diego, 1942 [1956].

_____. A crise na literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.

_____; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

WILLIAMS, William Carlos. *Tituba 's Children*. New York: New Directions, 1961 [1950].

YUVAL-DAVIS, Nira. Dialogical Epistemology — An Intersectional Resistance to the "Oppression Olympics". *Gender and Society*, Vol. 26, n. 1, fev. 2012. p. 46-54. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23212239>. Acesso em: 17 abr 2019.

ZHANG, An Lan. *Flowers in Chinese Culture: Folklore, Poetry, Religion*. St. Petersburg: Three Pines Press, 2015.

Imagens

Figura 1 — *Depoimento de Tituba*. Salem Witchcrafts Papers n°. 125.4. 1692. *Salem Witch Trials Documentary Archive*. Disponível em: <http://salem.lib.virginia.edu/n125.html>. Acesso em 03 jan 2019.

Figura 2 — COPLEY, Richard. *Striking sanitation workers in Memphis, Tennessee*. 1968.

ANEXO

Examination of Tituba, as recorded by magistrate Jonathan Corwin

March 1, 1692

Tituba an Indian woman brought before us by Const[able] Joseph Herrick of Salem upon Suspicion of witchcraft by her committed according to [th]e complaint of Jos[eph] Hutcheson and Thomas Putnam &c of Salem Village as appears per warrant granted Salem 29 Febr[uar]y 1691/2. Tituba upon examination and after some denial acknowledged the matter of fact according to her examination given in more fully will appear, and who also charged Sarah Good and Sara Osburne with the same....

(H) Tituba what evil spirit have you familiarity with?

(T) None.

(H) Why do you hurt these children?

(T) I do not hurt them.

(H) Who is it then?

(T) The devil for ought I know.

(H) Did you never see the devil?

(T) The devil came to me and bid me serve him.

(H) Who have you seen?

(T) Four women sometimes hurt the children.

(H) Who were they?

(T) Goode Osburn and Sarah Good and I do not know who the others were. Sarah Good and Osburne would have me hurt the children but I would not. She further saith there was a tall man of Boston that she did see.

(H) When did you see them?

(T) Last night at Boston.

(H) What did they say to you?

(T) They said hurt the children.

(H) And did you hurt them?

(T) No there is 4 women and one man they hurt the children and they lay upon me and they tell me if I will not hurt the children they will hurt me.

(H) But did you not hurt them?

(T) Yes but I will hurt them no more.

(H) Are you not sorry you did hurt them?

(T) Yes.

(H) And why then doe you hurt them?

(T) They say hurt children or wee will doe worse to you.

(H) What have you seen?

(T) A man came to me and say serve me.

(H) What service?

(T) Hurt the children and last night there was an appearance that said kill the children and if I would not go on hurting the children they would do worse to me.

(H) What is this appearance you see?

(T) Sometimes it is like a hog and sometimes like a great dog. This appearance she saith she did see 4 times.

(H) What did it say to you?

(T) ...The black dog said serve me but I said I am afraid he said if I did not he would doe worse to me.

(H) What did you say to it?

(T) I will serve you no longer. Then he said he would hurt me and then he looked like a man and threatens to hurt me, she said that this man had a yellow bird that kept with him and he told me he had more pretty things that he would give me if I would serve him.

(H) What were these pretty things?

(T) He did not show me them.

(H) What also have you seen?

(T) Two rats, a red rat and a black rat.

(H) What did they say to you?

(T) They said serve me.

(H) When did you see them?

(T) Last night and they said serve me, but I said I would not

(H) What service?

(T) She said hurt the children.

(H) Did you not pinch Elizabeth Hubbard this morning?

(T) The man brought her to me and made me pinch her.

(H) Why did you goe to Thomas Putnams last night and hurt his child?

(T) They pull and hall me and make me goe.

(H) And what would have you doe?

(T) Kill her with a knife.

Left. Fuller and others said at this time when the child saw these persons and was tormented by them that she did complain of a knife, that they would have her cut her head off with a knife.

(H) How did you go?

(T) We ride upon stickes and are there presently.

(H) Doe you goe through the trees or over them?

(T) We see nothing but are there presently.

[H] Why did you not tell your master?

(T) I was afraid they said they would cut of[f] my head if I told.

[H] Would you not have hurt others if you co[u]ld?

(T) They said they would hurt others but they could not.

[H] What attendants hath Sarah Good?

(T) A yellow bird and shee would have given me one.

[H] What meate did she give it?

(T) It did suck her between her fingers.

[H] Did not you hurt Mr Currins child?

(T) Goode good and goode Osburn told that they did hurt Mr Currens child and would have had me hurt him two, but I did not.

[H] What hath Sarah Osburn?

(T) Yellow dog, she had a thing with a head like a woman with 2 legges, and wings. Abigail Williams that lives with her Uncle Parris said that she did see the same creature, and it turned into the shape of Goode Osburn.

[H] What else have you seen with Osburn?

(T) Another thing, hairy it goes upright like a man it hath only 2 legges.

[H] Did you not see Sarah Good upon Elizabeth Hubbard, last Saturday?

(T) I did see her set a wolfe upon her to afflict her, the persons with this maid did say that she did complain of a wolfe.

(T) She further saith that shee saw a cat with good at another time.

[H] What cloathes doth the man go in?

(T) He goes in black clothes a tall man with white hair I thinke.

[H] How doth the woman go?

(T) In a white hood and a black hood with a top knot.

[H] Doe you see who it is that torments these children now?

(T) Yes it is Goode Good, shee hurts them in her own shape

[H] And who is it that hurts them now?

(T) I am blind now. I cannot see.

Tradução²⁷¹

1º de março de 1692

Tituba uma mulher ameríndia trazida diante de nós pelo policial Joseph Herrick de Salem sob suspeita de feitiçaria por ela cometida, de acordo com a denúncia de Joseph Hutcheson e Thomas Putnam do vilarejo de Salem, como aparece por mandado concedido em Salem em 29 de fevereiro de 1691/2. Tituba, após o exame e depois de alguma negação, reconheceu a questão de fato e indicou também Sarah Good e Sara Osburne pelo mesmo....

(H) Titiba com qual espírito maligno você tem familiaridade?

(T) Nenhum.

(H) Por que você machucou essas crianças?

(T) Eu não machuco elas.

(H) Quem é então?

(T) O diabo, pelo que sei.

²⁷¹ Por vezes, as respostas de Tituba parecem confusas, porém, a tradução foi feita seguindo os tempos verbais e as construções frasais existentes no original.

- (H) Você nunca viu o diabo?
- (T) O diabo veio até mim e me pediu para servir ele.
- (H) Quem você viu?
- (T) Quatro mulheres às vezes machucam as crianças.
- (H) Quem eram eles?
- (T) Goode Osburn e Sarah Good e eu não sei quem eram as outras. Sarah Good e Osburne queriam que eu machucasse as crianças, mas eu não faria isso. Ela disse ainda que havia um homem alto de Boston que ela viu.
- (H) Quando você os viu?
- (T) Ontem à noite em Boston.
- (H) O que eles disseram para você?
- (T) Eles disseram machuque as crianças.
- (H) E você as machucou?
- (T) Não. Há 4 mulheres e um homem que machucam as crianças e eles se deitam sobre mim e me dizem que se eu não machucar as crianças, eles me machucarão.
- (H) Mas você não as machucou?
- (T) Sim, mas não vou mais machucar elas.
- (H) Você não está arrependida por tê-las machucado?
- (T) Sim.
- (H) E por que você as machuca?
- (T) Dizem que as crianças magoadas ou menores fazem mal para você.
- (H) O que você viu?
- (T) Um homem veio até mim e disse me sirva.
- (H) Qual serviço?
- (T) Machucar as crianças e ontem à noite houve uma aparição que dizia mate as crianças e se eu não continuasse machucando as crianças eles fariam o mal para mim.
- (H) O que é essa aparição que você vê?
- (T) Às vezes, é como um porco e, às vezes, como um cachorro grande. Essa aparição ela disse que viu 4 vezes²⁷².
- (H) O que você disse?
- (T) ... O cachorro preto disse me sirva, mas eu disse que tenho medo e ele disse que se eu não fizesse, ele faria mal para mim.
- (H) O que você disse para ele?
- (T) Eu não servirei mais a você. Então ele disse que iria me machucar e, então, ele parece um homem e ameaça me machucar, ela disse que esse homem tinha um pássaro amarelo que ficava com ele²⁷³, e ele me disse que tinha mais coisas bonitas que me daria se eu servisse a ele.
- (H) O que eram essas coisas bonitas?
- (T) Ele não me mostrou.
- (H) O que você também viu?

²⁷² Acredito que a última frase é um comentário do escrivão do julgamento. Nas ocasiões em que um pronome pessoal “ela” surge em meio à resposta de Tituba, sem ter ligação com o contexto do que é dito, considero a possibilidade de ser mais uma intervenção de outrem.

²⁷³ Cf. nota acima.

(T) Dois ratos, um rato vermelho e um rato preto.

(H) O que eles disseram para você?

(T) Eles disseram sirva-nos.

(H) Quando você os viu?

(T) Ontem à noite e eles disseram sirva-nos, mas eu disse não

(H) Qual serviço?

(T) Ela disse que feriu as crianças.

(H) Você não beliscou Elizabeth Hubbard esta manhã?

(T) O homem trouxe ela para mim e me fez beliscar.

(H) Por que você foi até Thomas Putnams na noite passada e machucou seu filho?

(T) Eles me pegam, me controlam e me fazem ir.

(H) E o que você faria?

(T) Matar ela com uma faca.

Esquerda. Fuller e outros disseram neste momento, quando a criança viu essas pessoas, e foi atormentado por eles, ela se queixou de uma faca, que eles teriam que cortar a cabeça com uma faca.

(H) Como você foi?

(T) Nós montamos em cima de galhos e chegamos até lá.

(H) Você atravessa as árvores ou passa sobre elas?

(T) Não vemos nada, mas existem atualmente.

[H] Por que você não contou ao seu mestre?

(T) Eu estava com medo porque eles disseram que cortariam a minha cabeça se eu contasse.

[H] Você não teria machucado os outros se você pudesse?

(T) Eles disseram que machucariam os outros, mas não podiam.

[H] Quais servos tem Sarah Good?

(T) Um pássaro amarelo e ela teria me dado um.

[H] Que tipo de carne ela deu?

(T) Ele chupou ela entre os dedos.

[H] Você não machucou o filho do Sr. Currins?

(T) Goode good and goode Osburn disse que elas machucaram o filho do Sr. Currins e teriam me machucado também, mas eu não machuquei ele.

[H] O que Sarah Osburn tem?

(T) Cão amarelo, ela tinha uma coisa com uma cabeça como uma mulher com duas pernas e asas. Abigail Williams, que mora com seu tio Parris, disse que viu a mesma criatura e se transformou na forma de Goode Osburn.

[H] O que mais você viu com Osburn?

(T) Outra coisa, peludo, fica na vertical como um homem, tem apenas 2 pernas.

[H] Você não viu Sarah Good sobre Elizabeth Hubbard no último sábado?

(T) Eu vi ela colocar um lobo sobre ela para afligi-la, as pessoas com essa empregada disseram que ela se queixou de um lobo.

(T) Ela ainda diz que viu um gato com Good em outro momento.

[H] Quais roupas o homem usa?

(T) Ele veste roupas pretas, um homem alto com cabelos brancos, eu acho.

[H] Como a mulher vai?

(T) Com um capuz branco e um capuz preto com um nó superior.

[H] Você vê quem é que atormenta essas crianças agora?

(T) Sim, é Goode Good, machuca eles de seu próprio jeito.

[H] E quem é que os machuca agora?

(T) Eu estou cega agora. Não consigo ver.

Lição de história²⁷⁴

Muitas vezes, depois do jantar que Adélia servia às sete da noite em ponto, meu pai e minha mãe, de braços dados, saíam para tomar ar. Eles desciam nossa rua até uma suntuosa casa entre o quintal e o jardim dos Lévêque, os *blancs-pays*²⁷⁵ que víamos na missa, pai, mãe, cinco filhos e uma tia solteira, de pele madura sob seu véu bordado, mas que, no resto do tempo, pareciam viver por trás de cortinas abaixadas e portas fechadas. Em seguida, meus pais viravam à esquerda, passando em frente ao cinema-teatro da Renascença, eles olhavam com menosprezo os cartazes dos primeiros filmes norte-americanos em technicolor. Eles odiavam a América sem jamais terem colocado os pés lá porque falava-se inglês e porque não era a França. Eles caminhavam em torno da doca, sentindo a brisa que vem do mar, indo até o cais de Ferdinand-de-Lesseps, onde o cheiro de bacalhau ainda se agarrava aos ramos mais baixos das amendoeiras, retornando em direção à praça Vitória, e, depois de terem subido e descido a Passagem das Viúvas três vezes, eles se sentavam em um banco. Eles permaneciam lá até as nove e meia. Então, eles se levantavam juntos e retornavam para a casa pelo mesmo caminho torto.

Eles me levavam sempre atrás deles. Porque minha mãe tinha muito orgulho de ter uma criança tão nova em sua idade mais que madura, e também porque ela nunca estava em paz quando eu estava longe. Eu não achava nenhuma graça nesses passeios. Eu preferiria ficar em casa com meus irmãos e irmãs. Assim que meus pais lhes davam as costas, eles começavam a caçar. Meus irmãos conversavam com as meninas na soleira da porta. Eles colocavam discos no fonógrafo, contando entre eles todos os tipos de piadas em crioulo. Sob o pretexto de que uma pessoa bem educada não come na rua, durante esses passeios, meus pais não me ofereciam nem pistaches grelhados nem *sukakoko*²⁷⁶. Me restava apenas cobiçar esses doces, me colocando em frente às comerciantes na esperança de que, apesar das minhas roupas compradas em Paris, elas tivessem piedade de mim. Às vezes, o truque funcionava, e uma delas, com o rosto meio iluminado por sua lamparina, me oferecia uma mão cheia.

— Tome para você, pequenininha!

²⁷⁴ CONDÉ, 1999, p. 45-51.

²⁷⁵ Termo crioulo utilizado para descrever indivíduos brancos, descendentes de colonos, nascidos nas Antilhas. Cf. ALLSOPP, Richard. *Dictionary of Caribbean English Usage with a French and Spanish Supplement*. Mona: University of the West Indies Press, 2004.

²⁷⁶ Amendoim grelhado com açúcar e cacau em pó.

Além disso, meus pais não se preocupavam muito comigo e conversavam um com o outro. Sobre Sandrino, que ainda estava ameaçado de ser expulso do colégio. Sobre uma de minhas irmãs, que não estudava na escola. Sobre investimentos financeiros, pois meu pai era um excelente gerente. E acima de tudo, sobre a maldade das pessoas de La Pointe, que não podiam acreditar que os negros conseguissem ter sucesso em suas vidas como eles tinham na deles. Por causa dessa paranóia de meus pais, vivi minha infância com angústia. Eu teria dado tudo para ser a filha de pessoas comuns e anônimas. Tinha a impressão de que os membros da minha família estavam ameaçados, expostos à cratera de um vulcão cuja lava em chamas poderia consumi-los a qualquer momento. Eu escondia esse sentimento, de alguma forma, por meio de invenções e agitação constantes, mas ele me mordía.

Meus pais sentavam-se sempre no mesmo banco, de frente ao coreto. Se o banco estivesse ocupado por indesejáveis, minha mãe ficava em frente a eles, batendo o pé, com um olhar tão impaciente que eles não tardavam a sair. Sozinha, eu me divertia como podia. Eu pulava amarelinha nas vielas. Eu chutava seixos. Eu abria meus braços e me tornava um avião que subia pelos ares. Eu interpelava as estrelas e a lua crescente. Em voz alta, com grandes gestos, eu me contava histórias. Uma noite no meio dos meus jogos solitários, uma pequena menina surgiu da escuridão. Loirinha, vestida de forma desleixada, um rabo de cavalo sem graça. Ela me gritou em crioulo:

— Ki non a-w?²⁷⁷

Perguntei ao meu interior profundo quem ela achava que eu era. Um zero à esquerda? Com a esperança de produzir um pequeno impacto, revelei minha identidade com ênfase. Ela não parecia abalada, pois era visível que ouvira meu sobrenome pela primeira vez e com a mesma autoridade, ainda em crioulo, continuou:

— Eu sou Anne-Marie de Surville. Vamos brincar! Mas tenha cuidado, minha mãe não deve me ver com você senão ela me bate.

Segui seu olhar e vi algumas mulheres brancas imóveis, sentadas de costas, seus cabelos voavam uniformemente em seus ombros. Os modos desta Anne-Marie não me agradavam. Inicialmente, fui tentada a sair dali e juntar-me aos meus pais. Ao mesmo tempo, porém, eu estava muito feliz em encontrar uma colega da minha idade, embora ela me tratasse como sua serva.

²⁷⁷ Como você se chama?

Imediatamente, Anne-Marie tomou a frente de nossos jogos e, durante toda a noite, me submeti aos seus caprichos. Eu era a má aluna e ela puxava meus cabelos. Além disso, ela levantava meu vestido para me dar palmadas. Eu era o cavalo. Ela subia em minhas costas e chutava minhas costelas. Eu era a empregada e ela me esbofeteava. Ela me inundava com palavrões. Eu estremeci quando a ouvi proferir os *kouni à manman a-w* e os *tonnè dso*²⁷⁸ proibidos. Finalmente, um golpe final me feriu de tal maneira que corri para refugiar-me nos braços de minha mãe. Com vergonha, não me expliquei. Eu fingi que tinha caído e me machucado, deixando meu algoz se divertir impunemente perto do coreto.

No dia seguinte, Anne-Marie estava me esperando no mesmo lugar. Por mais de uma semana, ela foi fiel à função e eu me disponibilizei aos seus serviços sem questionar. Depois que ela tinha quase me arrancado os olhos, cansada de sua brutalidade, protestei:

— Não quero mais que você me bata.

Ela debochou e me deu um soco cruel na boca do estômago.

— Eu devo te dar pancadas porque você é uma negrinha²⁷⁹.

Eu tive a coragem de me afastar dela.

No caminho de volta, refleti sobre sua resposta, não encontrava ali nem rima nem razão. Na hora de dormir, depois das orações aos anjos da guarda e a todos os santos no céu, perguntei à minha mãe:

— Por que temos que dar pancadas nos negros? Minha mãe parecia estarrecida, ela exclamou:

— Como uma menina tão inteligente quanto você pode fazer essas perguntas?

Ela rapidamente traçou um sinal da cruz sobre minha testa, levantou-se e retirou-se, apagando a luz do meu quarto. Na manhã seguinte, no momento em que me penteava os cabelos, voltei à questão. Senti que a resposta forneceria a chave para a construção muitas vezes misteriosa do meu mundo. A verdade viria do jarro no qual deixavam-na trancada. Diante de minha insistência, minha mãe me acertou secamente com a parte de trás do pente:

— Enfim, pare de dizer bobagem. Você vê alguém batendo em seu pai ou em mim?

²⁷⁸ Xingamentos referidos à mãe e irmã do interlocutor ao qual a frase é dirigida.

²⁷⁹ No original, encontra-se *négresse*. Em francês, o termo tem tom totalmente pejorativo, o qual não se confunde de forma alguma com certo tipo de afetividade que o diminutivo *negrinha* poderia ter em português.

A sugestão era inverossímil. No entanto, a exaltação de minha mãe traía seu constrangimento. Ela estava escondendo algo de mim. Ao meio dia, eu fui passear na cozinha, ao redor das saias de Adélia. Ai de mim! Ela estava mexendo um molho. Assim que me viu, antes mesmo de eu abrir a boca, ela começou a gritar:

— Saia daqui ou eu chamo sua mãe.

Eu só poderia obedecer. Hesitei e então fui bater à porta do escritório do meu pai. Enquanto, em qualquer momento, sentia-me envolta pelo afeto caloroso e minucioso de minha mãe, sabia que eu não interessava a meu pai. Eu não era um menino. Afinal de contas, eu era sua décima criança, pois ele tinha dois filhos de um primeiro casamento. Minhas lágrimas, meus caprichos, o excediam. Perguntei-lhe em forma de leitmotiv:

— Por que os negros devem apanhar?

Ele olhou para mim e respondeu distraidamente:

— Do que você está falando? Nós apanhávamos nos velhos tempos. Vá encontrar sua mãe, você vai?

Dali em diante, eu engoli minhas perguntas. Não perguntei nada a Sandrino porque tinha medo de sua explicação. Eu predizia que um segredo estava escondido no meu passado, um segredo doloroso, um segredo vergonhoso, sobre o qual seria inconveniente ou talvez perigoso forçar conhecimento. Era melhor enterrá-lo profundamente na minha memória, pois meu pai e minha mãe, assim como todas as pessoas as quais frequentávamos pareciam tê-lo feito.

Nos dias seguintes, voltei à Praça da Vitória com meus pais, decidida a recusar brincar com Anne-Marie. Eu procurei por ela por todos os lados, subindo pelas vielas, vagando da direita à esquerda, eu não a revi nunca mais. Corri para o banco no qual sua mãe e suas tias haviam se sentado. Estava vazio. Eu não as revi novamente. Nem ela. Nem as mulheres de sua família.

Hoje, eu me pergunto se esta reunião não foi sobrenatural. Dado que tantos ódios antigos, velhos medos nunca liquidados permanecem enterrados na terra de nossos países, pergunto-me se Anne-Marie e eu não fomos, no espaço de nossos jogos pretendidos, as reencarnações em miniatura de uma senhora e de sua escrava de casa.

Senão, como explicar essa minha docilidade quando eu era tão rebelde?

Caminho da escola²⁸⁰

Eu devia ter treze anos. Mais uma estadia na “metrópole”. A terceira ou a quarta desde o fim da guerra²⁸¹. Eu estava cada vez menos convencida de que Paris era a capital do universo. Apesar da rotina regrada como partitura de música que eu levava. La Pointe²⁸², aberta ao azul do cais e do céu, me fazia falta. Eu sentia falta de Yvelise, dos meus amigos do ensino médio e de nossas andanças sob as árvores²⁸³ da Praça Victoire, única distração que nos era permitida até às seis horas da noite. Em seguida, pois, a escuridão instalava-se e, segundo meus pais, tudo poderia acontecer. Vindos de lá do canal Vatable, negros vorazes por sexo poderiam aproximar-se das virgens de boa família e desrespeitá-las com palavras e gestos obscenos. Em Paris, eu sentia falta também das cartas de amor que, apesar de todas as barreiras estabelecidas ao meu entorno, os garotos conseguiam fazer chegar até mim.

Paris, para mim, era uma cidade sem sol, um enclausuramento de pedras áridas, um emaranhado de metrô e de ônibus onde as pessoas comentavam sem se preocupar comigo:

— Que negrinha²⁸⁴ fofa!

Não era a palavra “negrinha” que me incomodava. Nesse tempo, ela era usual. Era o tom. Surpresa. Eu era uma surpresa. A exceção de uma raça que os Brancos acreditavam repulsante e bárbara.

Naquele ano, tendo meus irmãos e irmãs ingressado na universidade, eu me fazia de filha única, papel que exigia muito de mim, pois implicava atenção maternal extra. Eu era aluna do colégio Fénelon, que ficava a dois passos da rua Dauphine onde meus pais tinham alugado um apartamento. Nesse colégio prestigioso, porém, austero, eu, com minhas insolências, enraivecia os professores corriqueiramente. Por outro lado, e pela mesma razão, ganhei o estatuto de chefe e fiz várias amigas. Nós saíamos em bando pelo

²⁸⁰ CONDÉ, 1999, p.113-120.

²⁸¹ Segunda Guerra Mundial.

²⁸² Pointe-à-Pitre é uma cidade da ilha de Guadalupe.

²⁸³ No original consta *sablier*. No dicionário *Le Petit Robert* (2011) e no dicionário online *TV5 dictionnaire*, encontra-se dentre as definições para o item lexical: Pequena árvore americana cujo fruto pode ser usado como uma ampulheta, vaso para colocar areia (*hura crepitans, euphorbiaceae*). Por isso, escolhi traduzi-lo como “árvore”.

²⁸⁴ No original, encontra-se *négresse*. Em francês, o termo tem tom totalmente pejorativo, o qual não se confunde de forma alguma com certo tipo de afetividade que o diminutivo *negrinha* poderia ter em português.

quadrilátero delimitado pelos bulevares Saint-Germain, Saint-Michel, as águas mortas do Sena e as butiques de arte da rua Bonaparte. Parávamos em frente o Tabou, onde flutuava ainda a lembrança de Juliette Gréco. Folheávamos livros na Hune. Apreciávamos Richard Wright, maciço como bronze no terraço do café Tournon. Nós não tínhamos lido nada dele, mas Sandrino me tinha falado sobre seu engajamento político e de seus romances, *Black Boy*, *Native Son* e *Fishbelly*. O ano escolar terminara e a data de retorno à Guadalupe estava próxima. Minha mãe comprara tudo o que podia ser comprado. Assim, meu pai preenchia metodicamente grandes maletas em ferro, pintadas de verde. No colégio Fénelon, bagunça e preguiça eram práticas desconhecidas. Entretanto, estando os programas encerrados, sentia-se nas salas um aroma de leveza ou, até mesmo, de alegria. Um dia, a professora de francês teve uma ideia:

— Maryse, nos prepare um seminário sobre um livro de seu país.

A senhorita Lemarchand era a única professora com a qual eu me entendia melhor. Mais de uma vez ela me fez entender que suas aulas sobre os filósofos do século XVIII eram especialmente destinadas a mim. Era uma comunista, da qual nós passamos de mão em mão a foto na primeira página do *Huma*²⁸⁵. Nós não sabíamos exatamente o que significava a ideologia comunista ouvida por todo lado. Mas nós a supúnhamos em completa contradição com os valores burgueses que o colégio Fénelon encarnava a nossos olhos. Para nós, o comunismo e seu *Huma* diário cheiravam a enxofre. Eu acho que a senhorita Lemarchand acreditava entender as razões do meu mau comportamento e propunha-se a examiná-lo. Convidando-me a falar do meu país, ela não queria apenas nos distrair. Ela me oferecia a ocasião de me libertar daquilo que, segundo ela, me pesava o coração. Essa proposta bem intencionada me afundava, ao contrário, em um abismo de confusão. Era, lembremo-nos, o começo dos anos cinquenta. A literatura das Antilhas não tinha florescido ainda. Patrick Chamoiseau dormia sem forma no fundo do ventre de sua mamãe, e eu mesma não tinha jamais escutado pronunciar o nome de Aimé Césaire. De qual autor de meu país eu poderia falar? Eu corri em direção ao meu recurso habitual: Sandrino.

Sandrino havia mudado bastante. Sem que soubéssemos, o tumor que o levaria roía-o malignamente. Todas as suas amantes tinham-no abandonado. Ele vivia em uma solidão extrema no nono andar de um imóvel surrado da rua da Ancienne-Comédie, pois,

²⁸⁵ *L'Huma*, em francês, é a abreviação utilizada para se referir ao jornal *L'Humanité*, produzido nos arredores de Paris desde o começo do século XX.

na esperança de trazê-lo de volta aos auditórios da faculdade de direito, meu pai tinha cortado seu auxílio financeiro. Ele sobrevivia, com dificuldades, do dinheiro que minha mãe dava-lhe escondido; magro, ofegante, fraco, batendo com três dedos sobre uma máquina de escrever emperrada manuscritos que os editores o reenviavam, invariavelmente, com fórmulas estereotipadas.

— Eles não falam a verdade, ele resmungava. São as minhas ideias que fazem-nos medo.

Evidentemente, ele também era comunista. Uma foto de Josef Stalin, com seu grande bigode, enfeitava sua parede. Ele tinha até mesmo ido a um festival mundial da juventude comunista em Moscou e tinha retornado tomado de admiração pelas cúpulas de Kremlin, pela Praça Vermelha e o mausoléu de Lenin. Já que anteriormente ele não me deixava ler seus romances, eu me esforçava, sem sucesso, em decifrar os títulos escritos no verso das pastas rasgadas. Para mim, apesar de tudo, ele se esforçava para reencontrar seu sorriso iluminado e retomar suas práticas tranquilizadoras de irmão mais velho. Nós procuramos dentre seus livros empilhados e sem ordem sobre os móveis e o chão empoeirado. *Gouverneur de la rosée*, de Jacques Roumain. Tratava-se do Haiti. Eu deveria apresentar o vodu e falar de um monte de coisas que eu não conhecia. *Bon Dieu rit*, de Edris Saint-Amant, um de seus amigos restantes, também haitiano. Estávamos prestes a desesperar quando Sandrino tropeçou sobre um tesouro. *La Rue Case-Nègres*, de Joseph Zobel. Era da Martinica. Mas a Martinica é a ilha irmã de Guadalupe. Eu peguei *La Rue Case-Nègres* e me tranquei com José Hassan.

Aqueles que não leram *La Rue Case-Nègres* talvez tenham visto o filme que Euzhan Palcy lançara. É a história de um desses *petits-nègres*²⁸⁶ que meus pais tanto temiam, que cresceram em uma plantação de cana de açúcar, na angústia da fome e das privações. Enquanto sua mãe trabalhava na casa dos *békés*²⁸⁷ na cidade, ele era criado com dificuldades por sua avó Man Tine, amarradora²⁸⁸, cujo vestido, em razão dos remendos, aparentava ser acolchoado. Sua única saída é a instrução. Felizmente, ele é inteligente. Ele se esforça na escola e se prepara para se tornar alguém da classe-média

²⁸⁶ No Caribe francófono, a expressão diz respeito aos negros pertencentes às camadas sociais mais baixas. Cf. ALLSOPP, Richard. *Dictionary of Caribbean English Usage with a French and Spanish Supplement*. Mona: University of the West Indies Press, 2004.

²⁸⁷ Termo crioulo utilizado para descrever indivíduos brancos, descendentes de colonos, nascidos nas Antilhas. Cf. *Ibid.*

²⁸⁸ No original encontra-se *ammareuse*, palavra que, segundo o glossário de expressões francesas e crioulas presente no fim do livro no qual o conto está inserido, diz respeito às mulheres que, nas plantações, desempenhavam a função de amarrar as canas após a colheita (CONDÉ, 1999, p. 156).

no momento exato em que sua avó morre. Eu me acabei em lágrimas lendo as últimas páginas do romance, as mais belas já escritas por Zobel, na minha opinião.

“Eram suas mãos que me eram visíveis sobre a brancura do lençol. Suas mãos negras, inchadas, enrijecidas, rachadas e, em cada dobra e em cada rachadura, incrustada de uma lama indelével. Os dedos sinuosos, tortuosos em todos os sentidos, espessos, mais duros e disformes do que um casco...”.

Para mim, toda esta história era extremamente exótica, surrealista. De uma vez só, caía sobre meus ombros o peso da escravidão, do tráfico negreiro, da opressão colonial, da exploração do homem pelo homem, dos preconceitos de cor sobre os quais, com exceção de Sandrino, ninguém discutia comigo. Eu sabia que os brancos não conviviam com os negros. Entretanto, eu atribuía isso, como os meus pais, às suas bobagens e cegueiras incomensuráveis. Assim, Elodie, minha avó por parte de mãe, tinha alguns parentes *blancs-pays* que, sentados a dois bancos de distância do nosso na igreja, nunca nos cumprimentavam. Coitados deles! Pois eles se privaram da alegria de possuir vínculo com alguém como minha mãe, o sucesso de sua geração. Eu não conseguiria, de maneira alguma, apreender o universo funesto da plantação. Os únicos momentos nos quais eu poderia ter encontrado o mundo rural se limitava às férias escolares que nós passávamos em Sarcelles. Meus pais tinham, nesse canto tranquilo de Basse-Terre, uma casa de mudança de ares e uma propriedade muito bonita que cortava ao meio o rio que dava nome ao lugar. Ali, por algumas semanas, todo mundo, exceto minha mãe que, sempre em seu canto, com os cabelos cuidadosamente penteados sob a rede e o colar de bolinhas de ouro ao redor do pescoço, passava-se por uma *bitako*²⁸⁹. Como não havia água corrente, nós nos esfregávamos com folhas, todos nus, próximos à cisterna. Fazíamos nossas necessidades em um bispote de barro. À noite, para iluminar, utilizávamos lamparina a querosene. Meu pai vestia uma calça e uma camisa drill cáqui, abrigava sua cabeça com um chapéu *bakoua* e se armava com um cutelo, com o qual ele cortava apenas ervas da Guiné. Nós, as crianças, perturbados de alegria por arejar nossos dedos e por poder sair ou rasgar nossas roupas velhas, desbravávamos as matas em busca de *icaques*²⁹⁰ pretos e de goiabas rosas. Os campos verdes de cana pareciam nos convidar. Às vezes, intimidado por nossos rostos de cidadãos e nosso francês, um agricultor nos

²⁸⁹ Conforme o *Dictionary of Louisiana Creole*, *bitako* significa caipira, interiorano. Cf. VALDMAN et al. *Dictionary of Louisiana Creole*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. p. 72.

²⁹⁰ Fruta típica do Caribe, principalmente, das Antilhas.

oferecia respeitosamente uma cana congo, cuja casca arroxeadada, nós rasgávamos cheios de vontade.

Contudo, eu tive medo de admitir. Eu tive medo de revelar o abismo que me separava de José. Aos olhos daquela professora comunista, aos olhos da turma inteira, os verdadeiros antilhanos eram aqueles dos quais eu era culpada de não conhecer. No início, me revoltei, pensando que a identidade era como uma roupa que se veste querendo ou não, cabendo-lhe ou não. Mais tarde, eu cedi à pressão e vesti a fantasia que me foi oferecida.

Algumas semanas depois, voou de meus lábios um seminário brilhante para toda a turma. Havia alguns dias, minha barriga atravessada pelos roncões de fome estava inchada. Minhas pernas tinham se arqueado. Meu nariz estava cheio de catarro. Minha cabeleira crespa avermelhara-se sobre minha cabeça, sob o efeito do sol. Eu me tornei Joselita, a irmã ou a prima de meu herói. Foi a primeira vez que eu devorei uma vida. Eu iria, em breve, pegar gosto.

Hoje, tudo me faz acreditar que aquilo que chamei mais tarde, mais pomposamente, “meu engajamento político” nasceu desse momento, de minha identificação forçada com o infeliz José. A leitura de Joseph Zobel, mais que de discursos teóricos, me abriu os olhos. Então, eu entendi que o meio ao qual eu pertencia não tinha nada a oferecer e eu comecei a antipatizar com ele. Por causa dele, eu era uma cópia mal feita e sem sal dos francesinhos com os quais eu convivia.

Eu era uma “pele negra, máscara branca” e é para mim que Frantz Fanon iria escrever.

Entrevista feita com Maryse Condé via email em março de 2018.

Siglas: N.D. será utilizada em referência à pesquisadora Nathália Dias e M.C. fará referência à Maryse Condé.

1) **N.D.** É notável o papel da narrativa em primeira pessoa em seus romances. Este modo narrativo poderia ser considerado como uma das suas assinaturas textuais? Se sim, por quê?

M.C. Eu me dediquei tardiamente às narrativas autobiográficas. Eu queria falar sobre minha avó, minha mãe, uma personagem complexa, que eu nunca entendi, e eu, resultado de múltiplas influências: pais francófilos, uma rebelião contra o mundo burguesinho que me cercava, a busca pela identidade na África e, depois, na América. Eu experimentei o desejo de encaixar todos esses elementos díspares em uma série de narrativas que refletem a busca que eu empreendi sobre mim mesmo. Mas eu diria que toda narrativa é autobiográfica em certa medida. É sempre o autor que se transfigura ou que transforma elementos emprestados de sua vida real.

2) **N.D.** Seus livros mostram a imagem de uma leitora voraz. Como você define o papel da literatura em sua vida?

M.C. A literatura foi essencial em minha vida. Infelizmente, hoje tenho uma doença neurológica que me impede de ler. Eu sou obrigada a escutar livros em um aplicativo de internet, o que não é o mesmo.

3) **N.D.** Além de textos literários, você produziu, igualmente, crítica literária. Além disso, você é uma das primeiras pesquisadoras a estudar minuciosamente a literatura do Caribe. Na época, o que significou debruçar-se, durante a pesquisa de doutoramento, sobre o tema dos estereótipos na literatura antilhana? E como você escolheu o tema da pesquisa?

M.C. Ser um escritor não alimenta ninguém. Eu tive que encontrar um emprego que me desse tempo suficiente para escrever e me entender. O ensino de literatura era ideal,

especificamente o de literatura antilhana. Em 1970, quando comecei minha pesquisa, não havia autor conhecido, exceto Aimé Césaire, da Martinica. Essa ignorância me chocou porque no meu cotidiano conheci mulheres, especialmente, Michele Lacrosil, entre outras, que estavam cheias de ideias e que escreveram livros interessantes. Então, tomei a decisão de recolher suas palavras, para torná-las conhecidas e para provar aos franceses que, em um pequeno pedaço de terra, a Guadalupe, que eles chamavam de colônia ou departamento além-mar, manifestava-se um pensamento autônomo. Com o passar do tempo, meu interesse cresceu. No entanto, permaneci sensível aos estereótipos que, embora inovadores, esses textos reproduziam. Decifrá-los foi o assunto da minha tese.

4) **N.D.** Percebo que quase todos os seus protagonistas são mulheres negras destemidas e, ao mesmo tempo, muito sensíveis. Acredito que você traz uma representação muito bonita e muito importante da mulher negra para a literatura. Construir uma imagem absolutamente positiva das mulheres negras é um dos seus projetos literários? E, ainda sobre o tema das mulheres e no que diz respeito à construção do seu pensamento, seja na literatura ou na sua vida privada, quais são suas principais influências femininas, suas interlocutoras?

M.C. Como eu te disse, todo romance é autobiográfico. Através das minhas heroínas falo de mim mesmo, das minhas lutas, das minhas esperanças, dos meus sonhos e das mulheres que conheci. Eu falo muito sobre a sociedade em que cresci, na qual as mulheres desempenhavam sempre papéis importantes. Começando com minha mãe, que foi uma das primeiras professoras negras de sua geração, quando sua mãe era totalmente analfabeta e não sabia falar francês. Ela se exprimia exclusivamente por meio da cozinha. Conferir *Victoire, les saveurs et les mots*²⁹¹.

5) **N.D.** Em *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, o capítulo intitulado "Nota Histórica" nos lembra que Tituba, a personagem histórica, foi esquecida pela história. Como você chegou à esta personagem e à decisão de recontar sua narrativa?

M.C. Meu editor da época me pediu para falar sobre uma heroína da minha região para uma coleção intitulada: História Imediata. Eu pensei, de início, na cantora Célia Cruz, mas como eu não gostava de suas ideias anti-Fidel Castro, procurei mais um pouco e me

²⁹¹ Condé, Maryse. *Victoire, les saveurs et les mots*. Paris: Collection Folio, Gallimard, 2008.

deparei com Tituba, que era sujeito de um livro infantojuvenil, escrito por Ann Petry, e que figurava na peça de Arthur Miller, *The Crucible*.

6) **N.D.** A sua Tituba me inspira ainda outra pergunta. Sua leitura, projetada em seu trabalho, sugere um gesto de escrita entendido também como recusa aos silêncios históricos e epistemológicos. Você concorda com essa ideia? E se sim, qual foi o caminho e quais seriam as influências que a inspiraram neste projeto?

M.C. Como você bem entendeu, a minha Tituba é uma provocação. Eu queria reagir contra a imagem da mulher negra passiva que difunde Arthur Miller. Eu queria enfatizar sua sensualidade, sua autonomia e sua coragem. Nada me inspirou, exceto minha própria rebelião contra mitos e clichês existentes. Eu aconselho você a procurar a versão em inglês do meu romance Tituba. Ele foi publicado com um prefácio de Angela Davis, no qual está indicada uma leitura mais política, embora ela negligencie o aspecto humorístico que eu queria dar a este livro.

7) **N.D.** Em uma entrevista recente à France Culture (em fevereiro de 2018), Françoise Pfaff afirmou que você disse à ela que, se não fosse escritora, seria historiadora. Além disso, noto em seus livros a forte presença do diálogo entre literatura e história. Como você desenha esta interlocução e quais seriam suas influências?

M.C. Lembro-me de dizer à Françoise que eu gostaria de ser uma cantora. Estudei história na universidade quando estava preparando meu mestrado. Foi meu assunto secundário. A história sempre esteve associada ao meu trabalho. Mas meu sonho profundo, jamais realizado, era ser uma Jessye Norman ou uma Kathleen Battle.

8) **N.D.** Em seu livro *Ségou*, parte da narrativa acontece no Brasil. Por que escolher o país como o destino de Naba? Que relação você tem com o Brasil e por quais vias?

M.C. Infelizmente, eu não tenho nenhuma conexão com o Brasil, lugar para o qual eu fui frequentemente convidada, mas onde eu nunca pude ir. O país desempenhou papel vital em minha imaginação por causa do lugar que ele ocupou no tempo da escravidão e das revoltas, contra essa instituição, que aconteceram lá. Pareceu-me normal incluí-lo em uma produção escrita sobre o período que abrange os séculos XVII e XVIII. Além disso, uma

colônia de brasileiros retornou ao reino de Daomé (Benin), de onde originaram-se antes da escravidão: são as Agudás, dos quais falo longamente em *Ségou*.

Interview avec madame Maryse Condé, par e-mail, mars 2018.

1) **N.D.** Il est remarquable le rôle de la narration en première personne dans vos romans. Pourrait-on considérer ce mode narratif comme l'une de vos signatures textuelles? Si oui, pourquoi?

M.C. Je me suis tournée très tard vers les récits autobiographiques. J'ai eu envie de parler de ma grand-mère, de ma mère, personnage complexe, que je n'ai jamais bien compris, et de moi, résultat d'influences multiples: des parents francophiles, une rébellion contre le monde petit-bourgeois qui m'entourait, une recherche d'identité en Afrique puis en Amérique. J'ai éprouvé le désir de classer tous ces éléments disparates dans un certain nombre de récits qui reflètent la quête que j'ai entreprise sur moi. Mais je dirais que tout récit est autobiographique dans une certaine mesure. C'est toujours l'auteur qui se transfigure ou qui transforme des éléments empruntés à sa vie réelle.

2) **N.D.** Vos livres laissent voir l'image d'une lectrice vorace. Comment est-ce que vous définissez le rôle de la littérature dans votre vie?

M.C. La littérature a été l'essentiel de ma vie. Malheureusement aujourd'hui je suis atteinte d'une maladie neurologique qui m'empêche de lire. Je suis obligée d'écouter des livres sur une application internet ce qui n'est pas pareil.

3) **N.D.** Au-delà des textes littéraires, vous avez produit également de la critique littéraire. En plus, vous êtes l'une des premières chercheuses à étudier à fond la littérature des Antilles. À l'époque, que signifiait-il de préparer un doctorat au sujet du stéréotype dans la littérature antillaise? Et comment est-ce que vous l'avez choisi comme thème de recherche?

M.C. Être un écrivain ne nourrit personne. Il m'a fallu trouver un métier qui me laisse assez de loisir pour écrire et pour chercher à me comprendre. L'enseignement de la littérature était idéal, je précise bien de la littérature antillaise. En 1970 quand j'ai commencé mes recherches il n'y avait pas d'auteur connu à part Aimé Césaire de la Martinique. Cette ignorance m'a choqué car dans ma vie quotidienne j'avais rencontré des femmes surtout, Michèle Lacrosil entre autres, qui débordaient d'idées et qui avaient écrit des ouvrages intéressants. J'ai donc pris la décision de recueillir leur parole, de la faire connaître et de prouver aux Français que dans un petit coin de terre, la Guadeloupe, qu'ils appelaient une colonie ou un département d'outremer, se manifestait une pensée autonome. Au fur et à mesure mon intérêt s'est accru. Cependant je demeurais sensible aux stéréotypes que malgré eux ces textes, bien que novateurs, véhiculaient. Les déchiffrer a été l'objet de ma thèse.

4) **N.D.** Je remarque que presque toutes vos protagonistes sont des femmes noires intrépides et, au même temps, très sensibles. Je crois que vous apportez une représentation très belle et très importante de la femme noire à la littérature. Est-ce que construire une image tout à fait positive de femmes noires est-il l'un de vos projets littéraires? Et, encore sur le sujet des femmes et en ce qui concerne la construction de votre pensée, soit dans la littérature soit dans votre vie privée, quelles sont vos influences féminines principales, vos interlocutrices?

M.C. Comme je vous l'ai dit tout roman est autobiographique. A travers mes héroïnes je parle de moi, de mes luttes, de mes espoirs, de mes rêves et des femmes que j'ai rencontrées. Je parle beaucoup de la société dans laquelle j'ai grandi et où les femmes jouaient toujours des rôles importants. A commencer par ma mère qui fut une des premières institutrices noires de sa génération alors que sa propre mère était totalement illettrée et ne savait pas parler français. Elle ne s'exprimait qu'au moyen de la cuisine. Voir *Victoire, les saveurs et les mots*.

5) **N.D.** Dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, le chapitre intitulé "Note Historique" nous rappelle que Tituba, le personnage historique, a été oublié par l'histoire. Comment êtes-vous arrivée à ce personnage historique et à la décision de la raconter son histoire?

M.C. Mon éditeur de l'époque m'avait demandé de parler d'une héroïne de ma région pour une collection intitulée: L'Histoire Immédiate. J'ai d'abord pensé à la chanteuse Célia Cruz, mais au fur et à mesure je n'ai pas aimé ses idées anti Fidel Castro. J'ai cherché ailleurs et suis tombée sur Tituba qui était l'objet d'un livre pour jeune public écrit par Ann Petry et qui figurait dans la pièce d'Arthur Miller *The Crucible*.

6) N.D. Votre Tituba m'inspire encore une autre question. Sa lecture, projetée sur votre œuvre, laisse penser à un geste d'écriture compris aussi comme refus aux silences historiques et épistémologiques. Êtes-vous d'accord avec cette idée? Et si oui, quel a été le parcours et quels seraient les « passeurs » qui vous inspirent dans ce projet?

M.C. Comme vous l'avez bien senti, ma Tituba à moi est une provocation. Je voulais réagir contre l'image passive de la femme noire que véhicule Arthur Miller. Je voulais insister sur sa sensualité, son autonomie et son courage. Rien ne m'a inspiré à part ma propre rébellion contre les mythes et les clichés existants. Je vous conseille de chercher la version anglaise de mon roman Tituba. Elle est assortie d'une préface d'Angela Davis qui indique une lecture plus politique, bien qu'elle néglige l'aspect humoristique que j'ai voulu donner à ce livre.

7) N.D. Dans un récent interview à France Culture (février 2018), madame Françoise Pfaff a dit que vous lui avait déclaré que si jamais vous n'étiez pas écrivaine vous seriez historienne. En plus, je remarque dans vos livres la forte présence du dialogue entre la littérature et l'histoire. Comment est-ce que vous concevez ce dialogue et quelles seraient vos influences?

M.C. Je me rappelle avoir dit à Françoise que j'aurais aimé être chanteuse. J'ai étudié l'histoire à l'université quand je préparais ma maîtrise. C'était mon sujet secondaire. L'histoire a toujours été associée à mes travaux. Mais mon rêve profond, jamais réalisé, c'est d'être une Jessye Norman ou une Kathleen Battle.

8) **N.D.** Dans votre livre *Ségou*, une partie de la narrative se passe au Brésil. Pourquoi choisir le pays comme le destin de Naba? Quel rapport entretenez-vous avec le Brésil et par quelles voies?

M.C. Je n'entretiens malheureusement aucun lien avec le Brésil où j'étais souvent invitée mais où je n'ai jamais pu me rendre. Il a joué un rôle essentiel dans mon imaginaire à cause de la place qu'il a occupé dans le temps de l'esclavage et des révoltes contre cette institution qui y ont lieu. Il m'a paru normal de le faire figurer dans un écrit sur la période qui couvre le 17^e et le 18^e siècle. En outre une colonie de Brésiliens est retournée au Dahomey (Bénin) dont elle était originaire avant l'esclavage: ce sont les Agoudas dont je parle longuement dans *Ségou*.