

## A REPRESENTAÇÃO FEMININA E O PREENCHIMENTO DE LACUNAS HISTÓRICAS EM EU, TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM

FEMALE REPRESENTATION AND THE FILLING OF HISTORICAL GAPS IN *EU, TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM*

Recebido: 09/04/2025 Aprovado: 19/05/2025 Publicado: 31/07/2025  
DOI: 10.18817/rlj.v9i1.4087

Luísa de Souza Mello<sup>1</sup>  
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1408-6488>  
Rafaela Pedroso de Oliveira<sup>2</sup>  
Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0005-8687-0692>  
Kelley Baptista Duarte<sup>3</sup>  
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2802-9361>

**Resumo:** As possíveis relações entre as áreas da história e da literatura vêm sendo estudadas há séculos, uma vez que existem muitas semelhanças a serem comparadas e divergências a serem destacadas. É a partir desse fato que o presente artigo se propõe a analisar tais encadeamentos no romance *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé (2019), especialmente sob os pontos de vista teóricos de três principais historiadores e filósofos, sendo eles José Carlos Reis (2010), Yvan Lamonde (2007) e Paul Ricoeur (1994).

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras, na área de História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestra em Letras, na área de História da Literatura, pela FURG, (2024) e Pós-graduada em Ensino da Literatura e Produção de Textos em Língua Inglesa, pela Faculdade Focus (2024). É licenciada em Letras Português/Inglês e suas respectivas literaturas, pela FURG (2022). Atualmente é graduanda em Letras Português/Francês na FURG. Atua como professora de Língua Inglesa no Centro de Ensino de Línguas Estrangeiras (CELE) da FURG, ministrando cursos de extensão para diferentes níveis. É colaboradora do projeto de pesquisa "Fantasismo: Ecos do mundo factual", coordenador pela Prof. Dra. Débora Almeida de Oliveira. E-mail: [profluisamello@gmail.com](mailto:profluisamello@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras, na área de História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestre em Letras pela FURG (2024), onde também adquiriu o grau de licenciada em Letras - Português/Inglês, habilitada nas duas línguas e suas respectivas literaturas. Atuou com professora de Língua Portuguesa pelo projeto Programa Residência Pedagógica (2020-2022) e de Língua Inglesa pelo projeto Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à docência (2015-2018). Além disso, também atuou como pesquisadora voluntária nos projetos de pesquisa "Uma leitura de cicatrizes: representações da ditadura em romances da literatura brasileira contemporânea" de 2020 a 2021 e no projeto "Laboratório de ensino de Língua Portuguesa" de 2017 a 2018. E-mail: [rah.h.oliveira.05@gmail.com](mailto:rah.h.oliveira.05@gmail.com)

<sup>3</sup> Professora associada do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), mestre em História da Literatura (FURG) e doutora em Estudos Francófonos (UFRGS/UQAM-Canadá). Ministra disciplinas de língua francesa na graduação. É colaboradora no PPG-Letras da FURG. Orienta estágios de formação docente, monitoria na graduação, pesquisas em iniciação científica e ações no âmbito dos projetos de ensino, extensão e cultura cadastrados no SisProj-FURG. Seus projetos versam sobre as literaturas francófonas, escrita feminista, estudos comparatistas, interdisciplinares e tradução, com ênfase nas narrativas heterobiográficas e autoficcionais de escritoras contemporâneas. É responsável pela Sala de documentação Lyuba Duprat, espaço institucional que abriga o acervo raro da professora rio-grandina de francês Lyuba Duprat (1900-1994). Atualmente, compõe o Comitê Gestor do NUME - Núcleo de Memória da FURG, representando o Instituto de Letras e Artes no conselho deliberativo desse núcleo. Mãe e ativista na luta contra as violências de gênero, sobretudo a violência obstétrica. E-mail: [kellybaptistaduarte@gmail.com](mailto:kellybaptistaduarte@gmail.com)

Ademais, neste artigo, que também homenageia a autora Maryse Condé, recentemente falecida, propõe analisar as representações femininas presentes na narrativa, focando, principalmente, na figura da mulher negra do século XVII. A partir dessas análises, é possível constatar o racismo de historiadores e o preenchimento de lacunas históricas que a literatura pode proporcionar para diversas pessoas, mas, principalmente, mulheres escravizadas, como Tituba.

**Palavras-chave:** Tituba; bruxa; mulher negra; escravidão; lacunas históricas.

**Abstract:** The possible relationships between the fields of history and literature have been studied for centuries, as there are many similarities to be compared and differences to be highlighted. Based on this fact, this article aims to analyze such connections in the novel *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*, by Maryse Condé (2019), especially from the theoretical points of view of three leading historians and philosophers, namely José Carlos Reis (2010), Yvan Lamonde (2007), and Paul Ricoeur (1994). Furthermore, this article, which also pays tribute to the recently deceased author Maryse Condé, proposes to analyze the female representations present in the narrative, focusing mainly on the figure of the black woman of the 17th century. Based on these analyses, it is possible to verify the racism of historians and the filling of historical gaps that literature can provide for various people, but mainly for enslaved women, such as Tituba.

**Keywords:** Tituba; witch; black woman; slavery; historical gaps.

## Introdução

A autora da obra *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* (2019), Maryse Condé (1937-2024), foi uma mulher negra, nascida no ano de 1937, na ilha caribenha de Guadalupe. Ela realizou seus estudos de graduação, ainda jovem, na França. Após obter o diploma em Letras Modernas, foi recrutada pelo Ministério da Educação Nacional da França, nos anos de 1959, para lecionar francês em escolas africanas. Foi assim que viveu e trabalhou por anos na Costa do Marfim, em Gana, na Guiné, e no Senegal, experiências de uma África que reportou para seus romances. Antes mesmo de se dedicar à escrita, o que só viria a acontecer nos anos de 1970, Condé lecionou em diferentes universidades da França e, posteriormente, dos Estados Unidos. Sua distinção está registrada nos diversos prêmios que lhe foram atribuídos, sendo um dos mais relevantes o “Nobel alternativo”<sup>4</sup>, concedido no ano de 2018.

Publicado originalmente na França, em 1986, o romance em estudo teve duas traduções no Brasil: a primeira, publicada em 1997, pela editora Rocco, e, a segunda, em 2019, pela editora Rosa dos Tempos. Ambas apresentam uma divergência significativa na tradução do título. Enquanto a primeira edição preferiu definir Tituba

<sup>4</sup> O prêmio “Nya Akademien” (Nova Academia) foi uma iniciativa cultural promovida por diferentes intelectuais da Suécia em protesto ao cancelamento do Nobel de Literatura em 2018. O cancelamento, naquele ano, ocorreu após uma crise da Academia sueca que envolveu escândalos de assédio sexual e de vazamento dos nomes dos premiados.

como “feiticeira”, a reedição de 2019, escolhida para o estudo crítico deste artigo, descreve Tituba como “bruxa”. O substantivo “sorcière”, em língua francesa, contém as duas possibilidades de tradução, mas a escolha, em língua portuguesa, apresentada no título deste artigo, determina uma compreensão paratextual importante sobre o que a autora procura discorrer em sua obra. Retomaremos esse assunto mais adiante.

Nesse romance histórico, Condé deu sua voz letrada à Tituba, uma mulher, também negra, mas analfabeta.

Ser mulher, seja na antiguidade ou na atualidade, nunca foi uma tarefa fácil, visto que, desde o nascimento, mulheres são subjugadas e consideradas como “o outro”, conforme argumenta Simone de Beauvoir em sua obra *O segundo sexo* (1949 [2008]). Entretanto, ser mulher negra é uma condição ainda mais oprimida da existência humana e sua representação na literatura não é muito diferente, o que nos lembra a escritora Conceição Evaristo:

[...] A visão do corpo negro como ‘coisa’ desprovida de qualquer subjetividade deixou as suas reminiscências na literatura brasileira. Encontramos ainda textos em que metaforicamente o negro surge aprisionado por um olhar que insiste em considerá-lo como o estranho, o diferente, o Outro. O corpo negro aparece como um simples objeto a ser descrito (Evaristo, 2009, p. 23).

Escancarando isso, Maryse Condé inicia a jornada de Tituba, ainda antes de seu nascimento, quando sua mãe, uma jovem escravizada, é estuprada a bordo do navio negreiro que a levava até Barbados. Dessa violência, Tituba nasce num mundo cruel, marcado pelos horrores da escravidão, que não mostrava misericórdia. Ao crescer, Tituba passa pela mão de várias pessoas, sendo coisificada como um objeto a ser vendido ou negociado no comércio escravocrata

A inspiração para a narrativa de Condé surge a partir das únicas documentações históricas oficiais que existem sobre Tituba: os registros de sua prisão ao ser acusada de bruxaria, em 1692, bem como de sua venda no ano seguinte. Em meados de 1693, é oficializada a troca de Tituba pelo preço de sua estadia, correntes e ferros,

A quem? O racismo, consciente ou inconsciente, dos historiadores foi tamanho que ninguém se importou. De acordo com Anne Petry, uma romancista negra americana, que também se apaixonou por essa personagem, Tituba foi comprada por um tecelão e terminou seus dias em

Boston. Uma vaga tradição afirma que ela foi vendida a um comerciante de escravizadas que a levou de volta a barbados. Quanto a mim, eu ofertei a ela um final de minha escolha (Condé, 2019, p. 185).

A breve documentação acerca da existência de Tituba também inspirou outros autores, como o estadunidense Arthur Miller que, nos anos 1950, já referenciava a jovem negra em uma peça de teatro. Ainda assim, enquanto Miller consagra a tradição e apresenta uma figura masculina como herói da história, Condé decide criar uma narrativa que oferta outra versão para o evento. A autora apresenta um protagonismo feminino, colocando Tituba como narradora, em primeira pessoa, de sua própria história, além de, ao longo da narrativa, apresentar diferentes representações da mulher, no esforço de desconstruir a imagem do corpo negro sem subjetividade tão fortemente solidificado na literatura. Além disso, Condé também honra sua formação em acadêmica ao exercer caráter comparatista durante a escrita, uma vez que a base da obra é um fato histórico, fazendo com que não seja possível ler a narrativa “[...] e não relembrar a história do tráfico negreiro, da escravidão dos povos africanos e de seus descendentes nas Américas” (Evaristo, 2019, p. 06); para mais de suas bases históricas, a obra também contém diversas ideias que coincidem com os ideais do movimento feminista.

Um fator muito interessante sobre o começo dessa narrativa de Condé está na autora enfatizar, nas primeiras linhas, que a história da colonização também foi marcada pelo estupro de escravizadas. Essa violência, destaque do primeiro parágrafo da obra, é contada por Tituba:

Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do Christ the King, num dia de 16, quando Otávio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo (Condé, p. 16).

O começo da narrativa já representa e resume muito da história e de tudo que a autora se propõe a tratar. O parágrafo inaugural é forte, com o cenário violento de uma agressão cruel direcionada à uma mulher negra. Além disso, também somos introduzidos ao contexto histórico sobre o qual o livro se propõe a contar, visto que o navio que saía da Inglaterra em direção a ilha de Barbados transportava negros e negras da África Ocidental, roubados ou negociados no contexto de conflitos internos de povos africanos rivais, e escravizados para o trabalho forçado nas plantações das novas colônias das Américas. Dessa forma, este artigo analisa as diferentes

representações femininas presentes na narrativa *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*, bem como as lacunas históricas que a obra busca preencher ao dar voz a uma personagem feminina negra e escravizada.

## 1. Relações possíveis entre História e Literatura

“O dever de um escravizado é sobreviver. Escutou? Sobreviver.” Maryse Condé (2019)

Não é novidade para ninguém que história e literatura possuem interrelação e dialogam entre si. Um dos primeiros registros literários brasileiros, a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500), é, para além da literatura, um grande documento histórico que registra a chegada dos portugueses ao Brasil e os primeiros contatos entre os povos originários e os estrangeiros que se apropriaram de suas terras. Isso acontece pois não existe nenhuma expressão artística humana, como a literatura, que não esteja inserida em um determinado tempo histórico ou isolada de um ambiente social histórico.

Dessa forma, a relação entre essas duas grandes áreas vem sendo estudada há séculos, tanto por suas divergências, quanto por suas várias aproximações. É fato que o objeto final, tanto da história quanto da literatura, é uma narrativa e ambas (re)contam algo. Assim sendo, podemos afirmar que nas duas áreas é possível identificar tramas, personagens e construções. Logo, elas acabam, muitas vezes, se entrelaçando e tendo difícil demarcação de suas especificidades.

Segundo o historiador Yvan Lamonde, em seu artigo “Qual história nos contamos? Ficção literária e história” (2007), seria extremamente confortável afirmar que a história é o real enquanto a literatura é apenas a ficção; ainda assim, pode-se afirmar que tais narrativizações se encontram e se entrecruzam. Além disso, o autor também utiliza as palavras de Micheline Cambron para dizer que “[...] a ordenação de um ‘real’ não produz o real, mas uma modalização do real, resumindo, uma ficção” (Cambron, 1958 *apud* Lamonde, 2007, p. 23). Dessa forma, não seria justo afirmar que a história é exatamente como está nos livros, visto que o passado só é possível de ser recuperado, em narrativa, com a contribuição da ficção, uma vez que as fontes que se encontram para investigação passam pelas visões parciais, unilaterais ou mesmo generalizadas dos seres humanos. É nesse sentido que Y. Lamonde se questiona sobre o porquê de alguns historiadores argumentarem que suas fontes reunidas representam o “geral” da sociedade em um determinado momento.

Segundo Immanuel Kant, filósofo alemão e um dos principais pensadores do Iluminismo, é impossível conhecer os objetos ou coisas em si, visto que o ser humano reconhece a realidade a partir de uma forma personalíssima de compreender o conhecimento. Kant acreditava que o aparelho cognitivo está condicionado às “categorias do entendimento” e que isso faz com que a pessoa tenha uma formulação prévia a respeito dos objetos. Dessa forma, seria impossível identificar a real verdade, pois a natureza humana já está subordinada às opiniões anteriores. O mesmo pode acontecer com a história e é à vista disso que Y. Lamonde se apoia para afirmar que os historiadores são “[...] verdadeiros criadores do passado [...]” (2007, p. 23). Nesse mesmo viés, Cambron propõe “[...] ler todo texto como uma narrativa, invalidar em certa medida a ideia que existe da não-narrativa, do discurso sobre o qual a inteligência narrativa não consegue aplicar-se” (Cambron, 1958 *apud* Lamonde, 2007, p. 25).

Contudo, existem controvérsias sobre essas afirmações. Em *O desafio historiográfico* (2010), José Carlos Reis utiliza as ideias de Paul Ricoeur para afirmar que “[...] a narração é a condição de uma experiência vivida mais humana, porque a narração dá forma e sentido ao tempo vivido, isto é, exterior, real, concreto” (2010, p. 71). Assim, Reis argumenta que “[...] as narrativas histórica e ficcional são heterogêneas e se opõem, porque a primeira produz ‘variações interpretativas’ e a segunda cria ‘variações imaginativas’” (2010, p. 71). O autor ainda completa com o argumento de que

A narrativa histórica se opõe a ficção, pois busca conhecer os homens do passado através de vestígios. A narrativa histórica é um conhecimento por vestígios localizados e datados. Diferente do romance, as construções do historiador visam serem reconstruções do presente-passado. O documento impõe a data, o personagem, a ação e uma dívida em relação aos mortos. O vestígio é ‘epresentante’ do passado (Reis, 2010, p. 71).

É fundamental reconhecer que, ao longo da história, especialmente sob a hegemonia da historiografia ocidental eurocentrada, voltada majoritariamente para a preservação da memória dos grupos dominantes, inúmeras trajetórias individuais foram sistematicamente apagadas. No contexto colonial do século XVII, marcado por relações assimétricas de poder, não havia interesse institucional ou político em registrar a vida de sujeitos subalternizados, como Tituba: mulher negra, escravizada, analfabeta e acusada de bruxaria. Inserida em uma estrutura social e epistêmica que

a desumanizava, Tituba foi duplamente silenciada: pela violência do sistema escravocrata e pela ausência de reconhecimento nos registros oficiais. Embora seja necessário reconhecer que, ao longo do tempo, houveram homens e mulheres que se opuseram a esse apagamento, no contexto específico em que viveu Tituba predominava uma lógica de exclusão que inviabilizava a produção de provas ou testemunhos que denunciassem as violências sofridas por figuras como ela. Nesse sentido, Paul Ricoeur problematiza a relação entre memória, testemunho e esquecimento, apontando para os limites éticos e históricos da narrativa quando confrontada com vidas que não puderam ser contadas.

Como falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente se não há experiência que não esteja medida por sistemas simbólicos, entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias contadas a esse respeito por outros ou por nós mesmos? (1994, p. 141).

A partir desse viés lacunar, se estabelece a importância da literatura também para a leitura e preenchimento dos espaços históricos<sup>5</sup> deixados por diversos motivos, sejam eles de cunho religioso, político, racial, de gênero, etc. Segundo Lamonde, “[...] a literatura é indispensável à leitura da história: a questão é evidentemente saber como se lê uma e outra [...]” (2007, p. 16). Uma realidade política que o autor usa como argumento para sustentar tal ideia é a pesquisa acerca da narrativa romântica, visto que há pesquisadores que afirmam que não seria possível alcançar o mesmo estatuto historiográfico acerca do exílio dos patriotas brasileiros, no século XIX, senão através da narrativa romântica, que forneceu “[...] um contexto temporal e espacial, personagens e um código de ação em que inscrever os acontecimentos (Lamonde, 2001, p. 21). Assim, a literatura nos oferece a oportunidade de preencher certas lacunas deixadas pela história, uma vez que ela não depende das mesmas fontes históricas e pode explorar uma linha hipotética, portanto ficcional, na reconstrução dos acontecimentos, sem perder seu mérito histórico.

---

<sup>5</sup> Ainda assim, entende-se que a literatura, antes de ser tomada como documento histórico ou fonte de análise sociológica ou antropológica, deve ser compreendida, em sua essência, como arte. Entretanto, como toda forma artística, ela não existe fora de um contexto histórico, social e cultural específico. Sua capacidade de revelar aspectos silenciados da experiência humana está, justamente, em sua potência estética e simbólica, que dialoga com os vazios e apagamentos da história sem, no entanto, se reduzir a um espelho fiel da realidade.

Considerando que a literatura proporciona uma liberdade criativa única para explorar a história, poderíamos presumir que ela seria frequentemente desconsiderada como uma fonte de valor histórico genuíno. No entanto, existem ocasiões, como a citada acima, em que os limites entre narrativa histórica e ficcional se fundem. São nesses momentos que percebemos que a literatura e a história não apenas podem coexistir, mas também se complementar ao invés de se contradizer, visto que

[...] à narrativa ficcional, ela não é obrigada às datas do tempo calendário, à sucessão de gerações, ao local e vestígios. O ficcionista envia a memória aos braços da imaginação, que, sem receio, se entrelaçam e se confundem. O ficcionista é livre para narrar experiências “irreais”, isto é, eventos e personagens que não se submetem ao tempo calendário. Cada experiência fictícia é singular, incomparável, nenhuma intriga literária pode ser repetida, pois seria plágio. [...] a ficção é uma reserva de “variações imaginativas”, que explora e amplia a diferença entre tempo cósmico e tempo fenomenológico. [...] A contribuição maior da ficção é explorar as características não lineares da experiência vivida, que a história oculta ao inscrevê-la no tempo cósmico, liberta-se do tempo calendário, ignora o curso temporal unificado. [...] A ficção torna-se um tempo hermético, explorando as discordâncias, as experiências limite, abolindo as fronteiras entre mito e história (Reis, 2010, p. 77).

Ao falarmos especificamente sobre o contexto no qual se aloca a obra aqui analisada, Eurídice Figueiredo afirma que a “[...] escrita contemporânea sobre a escravidão<sup>6</sup>, trata-se de testemunho de um *auctor* [...]” (2010, p. 166), ou seja, “[...] alguém que transmite a memória coletiva ao mesmo tempo que trabalha nos arquivos da escravidão para dar testemunho do que existiu no passado” (2010, p. 166). Ainda, a autora argumenta que

Os escritores que hoje se debruçam sobre a memória da escravidão pretendem justamente escrever a história a contrapelo e revelar a barbárie que estava incrustada no projeto colonial europeu, cujo discurso civilizatório encobria a exploração dos africanos aqui trazidos para trabalharem como escravos e a eliminação dos indígenas, considerados inaptos para o trabalho nos campos. (Figueiredo, 2010, p. 166).

Além disso, a autora também afirma que a questão histórica da escravização é crucial e que, para (re)contar a história literariamente, é preciso criar “[...] ficções que deem conta de um certo ambiente, forçosamente imaginário, através da utilização de

<sup>6</sup> Frisamos que a publicação da obra de Eurídice Figueiredo é anterior à consolidação das palavras “escravizado” e “escravização”, implementadas no discurso pós-colonial para melhor expressar a condição forçada e imposta às pessoas negras, vítimas de um sistema de opressão.

diferentes formas de arquivos a fim de figurar nossa memória cultura." (2010, p. 169). Para isso, Figueiredo reforça o papel do escritor que, por sua vez, se vale de arquivos, vestígios deixados, expressões culturais lacunares que resistiram e traumas que persistem; é dessa forma que o escritor consegue contar "[...] histórias para testemunhar" (2010, p. 169). É nesse ponto que a ficção de Condé pode ser considerada uma reescrita da história, visto que

[...] o "provável" da ficção deve ser como o "provável" da historiografia – plausível, verossímil, aceitável como real. Uma ficção [...] quando se mistura fortemente à história, [...] a protege do determinismo liberando possibilidades que não se concretizaram, abordando um passado que poderia ter sido (REIS, 2010, p. 80-81).

Há uma cena em que Tituba se torna o assunto principal na roda de conversa entre Suzanna Endicott e suas amigas puritanas, convidadas para o chá da tarde. Na ocasião, essas mulheres, descritas por Tituba como sendo de "pele cor de leite estragado, cabelos presos para trás [e] olhos multicoloridos" a analisavam e falavam sobre ela sem pudores, agindo como se ela não estivesse ali, ou ainda, como se não existisse. Sobre esse acontecimento, Tituba desabafa:

O que me deixava mais estupefata e revoltada não era tanto as palavras que diziam, mas a maneira como diziam. Parecia que eu não estava lá, em pé, na entrada da sala. Falavam de mim e ao mesmo tempo me ignoravam. Elas me riscaram do mapa dos humanos. Eu era ausência. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles ao menos detinham um poder que todos temiam. Tituba, Tituba não tinha mais que a realidade a que aquelas mulheres queriam lhe conceder. Era atroz. Tituba se tornava feia, grosseira, inferior, porque elas assim tinham decidido. (2019, p. 36).

Essa passagem do romance é extremamente importante para entender a relevância de textos como o de Condé, que luta contra o apagamento existencial de pessoas oprimidas e que age para o preenchimento de lacunas historiográficas. Em diversas ocasiões, ao longo da história, cenas como essa foram narradas e descritas em detalhes, (em livros, filmes ou documentos oficiais) pelo ponto de vista do branco, neste caso, representado pelas mulheres conservadoras sentadas à mesa de chá. Ler, em primeira pessoa, sobre a própria condição de opressão e a sensação de invisibilidade a qual submeteram os escravizados é, finalmente, dar a voz protagonista à quem, por muitos anos, foi negada.

## 2. As representações do feminino

“Minha mãe chorava, porque eu não era um menino.  
Parecia que o destino das mulheres era ainda mais  
doloroso que o dos homens.”  
Maryse Condé (2019)

Tanto na sociedade quanto na literatura, pode-se dizer que séculos se passaram até que a mulher tivesse voz, podendo falar por si mesma. Sendo como escritora ou como personagem, a mulher se encontrava em um lugar periférico em relação ao homem, que era o autor e o herói das narrativas, desde o começo dos tempos. Assim, buscando quebrar esse paradigma para dar voz a uma mulher negra, calada por séculos, Condé arquiteta a história de *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. A autora confidencia, no começo do livro, que houve um processo de intimidade quase espiritual para que Tituba revivesse e pudesse falar através de seu romance: “Tituba e eu vivemos uma estreita intimidade durante um ano. Foi no decorrer de nossas intermináveis conversas que ela me disse coisas que ainda não havia confiado a ninguém” (2019, p. 13). É assim que Condé preferiu definir o período dedicado às pesquisas de uma personagem histórica, Tituba, secundária nos arquivos oficiais. Para o pesquisador Josée Tamiozzo (2002), que estudou a obra pelo viés da alteridade e da identidade da personagem, o projeto literário de Condé dá outra perspectiva existencial para uma figura real e sobre a qual não há quase nenhuma informação. Ele lembra que “Tituba é marginalizada pelas várias sociedades ao seu redor. Marcada como Outro por seu gênero, raça e classe social, Tituba é acusada de bruxaria e se torna um bode expiatório” (p. 123).

Condé apresenta uma narrativa que possibilita contemplar uma nova visão sobre Tituba, desde o ventre de sua mãe até sua morte, acompanhando seu desenvolvimento e sua jornada como mulher negra ao longo dos anos e dos diferentes contextos e espaços em que ela se insere. Dito isso, esta seção do artigo tem como objetivo discorrer sobre a representação feminina presente na obra, não apenas da protagonista, mas também de algumas personagens mulheres que interagem com ela em diferentes momentos da narrativa.

Logo no primeiro parágrafo, que descreve o ato de violência, encontra-se a primeira mulher que figura a narrativa: Abena, mãe de Tituba, estuprada a bordo do navio negreiro Christ the King, que a traficava para Barbados. É no navio, lugar representado por diferentes violências, que Tituba é concebida.

Depois das longas semanas que marcam a travessia, quando já estavam no porto, Condé descreve uma das primeiras representações da mulher: a de objeto de posse, propriedade de outra pessoa. No romance, lemos que o fazendeiro Darnell Davis compra Abena e dois outros escravizados, mas quando percebe ela estava grávida, fica “[...] furioso ao lembrar quantas boas libras esterlinas tinha gasto com sua aquisição. Agora teria sob sua tutela uma mulher doente que não serviria para nada” (Condé, 2019, p. 17). Abena, que tinha apenas dezesseis anos, é mais uma vez punida, pois a reação do fazendeiro representa que a culpa era dela por ter sido violada e também ter engravidado. A violência e o trauma marcam a existência de Abena e acompanham por toda vida, fazendo com que ela não conseguisse ter amor por Tituba, que, inevitavelmente, era a representação de tudo o que fora sofrido. Consciente desse estigma, Tituba narra:

Quando foi que descobri que minha mãe não me amava mais? Acho que quando eu cheguei aos cinco ou seis anos de idade. [...] eu não cessava de lembrá-la do branco que a tinha possuído no convés do Christ the King, no meio de um círculo de marinheiros, observadores obscenos. Eu a lembrava a todo instante de sua dor e humilhação. (Condé, 2019, p. 19).

É, também, por conta desse trauma que Abena encontra o fim de sua vida tão precocemente. Isso acontece quando ela reage a mais uma tentativa de estupro e golpeia seu dono, Darnell Davis, com um facão, mas não o mata. Por esse “[...] crime sem perdão” (2019, p. 20), Abena é enforcada na frente da filha e de todos os outros escravizados da fazenda, que nada puderam fazer. A cena de crime e violência é descrita por Tituba para expressar de que forma esse acontecimento a transformou:

Enforcaram minha mãe.

Vi seu corpo girar nos galhos baixos de uma mafumeira. [...]

Enforcaram minha mãe. Todos os escravizados foram convidados para sua execução. Quando, de nuca quebrada, ela entregou sua alma, um canto de revolta e de ira se ergueu de todos os peitos que os capatazes fizeram calar com grandes golpes de chicote. Eu, refugiada na saia de uma mulher, senti se endurecer em mim, como lava, um sentimento que não me abandonaria nunca mais, um misto de terror e de luto. Enforcaram minha mãe. Quando seu corpo girou no vazio, apenas tive forças para me afastar com passos pequenos, agachar e vomitar sem parar sobre a relva. (Condé, 2019, p. 20).

Outra representação feminina importante na obra está no papel de mulher protetora, desempenhado por Man Yaya, a velha negra que acolhe Tituba após a morte de sua mãe e expulsão da fazenda. Man Yaya exerce uma forte influência sobre

o destino de Tituba, pois é com ela que a protagonista vai desenvolver a sobrenaturalidade, ou seja, o poder de dialogar com a natureza e de estabelecer uma conexão espiritual com sua mãe. Sobre ela, Tituba descreve:

Parecia corajosa, pois havia visto morrer torturados seu companheiro e seus dois filhos, acusados de fomentar uma revolta. Na verdade, ela só tinha os pés sobre a nossa terra e vivia constantemente na companhia deles, cultivara o extremo dom de se comunicar com os invisíveis. [...] As pessoas tinham medo dela. Mas vinham de longe para vê-la por causa do seu poder. (Condé, 2019, p. 21)

E esse poder se manifesta com o pressagiado resumo que ela revela sobre a vida de Tituba: “— Você vai sofrer muito na vida. Muito. Muito. [...] Mas você vai sobreviver!” (2019, p. 21). A partir de então, sob forma de proteção para sobrevivência, Man Yaya ensina a Tituba sobre plantas medicinais, “Aquelhas que davam sono. Aquelas que curavam feridas e úlceras. Aquelas que faziam os ladrões confessarem. Aquelas que acalmavam os epiléticos [...]” (2019, p. 21), ensinou-lhe a escutar o vento; ensinou sobre o mar, sobre as montanhas e as colinas, mas principalmente sobre espiritualidade e ancestralidade, contando-lhe que

Os mortos só morrem se morrerem também em nosso coração. Eles vivem se nós os cultuamos, se honramos suas memórias, se colocamos sobre seu túmulo as mesmas comidas que eram de sua preferência quando estavam vivos, se em intervalos regulares nos recolhemos para comungar em sua memória. Eles estão aqui, em tudo ao nosso redor, ávidos por atenção, ávidos por afeto. Algumas palavras bastam para trazer seu corpo invisível junto ao nosso, impaciente para ser útil. (Condé, 2019, p. 22).

Man Yaya também é responsável por introduzir outra figura de representação feminina na obra: a da bruxa. A velha era conhecida por ser uma bruxa, já que fazia bom uso das ervas medicinais e acreditava na espiritualidade. A mesma fama recaiu sobre Tituba ao acatar e praticar os ensinamentos da senhora.

Conforme dito anteriormente, a obra de Condé possui duas traduções para o português brasileiro. Na primeira edição, adotou-se a palavra feiticeira, mas, na segunda edição, bruxa. Isso é um aspecto interessante para a análise dessa representação feminina, visto que, embora, muitas vezes sejam usadas como sinônimos por algumas pessoas, há quem conceitue as duas palavras de formas diferentes, que acabam influenciando na figura de Tituba como mulher. Segundo o

dicionário Michaelis, o termo “feiticeira” significa “2 [FIG] Mulher bela e sedutora”, enquanto “bruxa” designa:

1 [OCULT] Mulher que, segundo a crença popular, tem o poder de empregar forças sobrenaturais para influenciar ou dominar outras pessoas por meio da magia, em geral para causar danos ou malefícios; mulher dada a práticas de prever o futuro e fazer sortilépios; feiticeira, sibila: [...]

2 [POR EXTI] Mulher muito velha e feia; bruaca, jabiraca, megera: [...]

3 [POR EXT] Mulher mal-humorada e rabugenta; rabuja, ranheta, ranzinha.

Outra definição importante a ser referenciada se encontra no livro *História da bruxaria* (2019), no qual lemos:

(1) bruxa é o mesmo que feiticeira: esta é a abordagem antropológica; (2) a bruxa adora o Diabo: esta é a abordagem histórica para a bruxaria europeia; (3) a bruxa reverencia deuses e deusas e pratica magia para boas causas: este é o enfoque adotado pela maior parte dos bruxos modernos. Cada um desses pontos de vista pode ser justificado. (Russell; Alexander: 2019, p.11-12).

Essa última definição nos possibilita argumentar sobre a escolha da segunda edição traduzida, bem como sobre as possíveis intenções da autora em recuperar o conceito antropológico da bruxa que fora transformado/distorcido por um conceito religioso e inquisitório de perseguição. Da mesma forma, é possível, na própria representação física de Tituba, encontrar traços do estereótipo negativo da bruxa:

— Epá! Você é a Tituba? Não me admira que as pessoas tenham medo de você. Já viu sua cara? [...] — Não, não me admira que as pessoas tenham medo de você. Você não sabe falar e seu cabelo é uma moita. Mesmo assim, você poderia ser bonita. (Condé, 2019, p. 25).

No conceito de “bruxa”, na grande parte das definições, encontramos adjetivos negativos, como “feia”, “mal-humorada”, que “adora o Diabo” etc. E é exatamente essa a representação que os outros atribuem à Tituba, uma vez que ela está inserida em um contexto marcado pelo movimento religioso dos puritanos ingleses.

Ao longo de toda narrativa, a figura estereotipada e negativa da bruxa prevalece e, consequentemente, essa é a imagem atribuída à protagonista. Tituba, ao perceber as distorções da comunidade, recusa a denominação de bruxa e expressa não gostar de ser chamada dessa forma, justamente pela conotação depreciativa. Em uma passagem, na qual Tituba é assim denominada, ela se questiona

O que é uma bruxa?

Percebi que em sua boca a palavra estava manchada de degradação.

Como é isso? Como? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, de manter um laço constante com os finados, de cuidar, de curar, não era uma graça superior da natureza a inspirar respeito, admiração e gratidão? Por consequência, a bruxa, se desejam assim nomear aquela que possui essa graça, não devia ser adulada e reverenciada em vez de temida? (Condé, 2019, p. 29).

Em diferentes ocasiões, Tituba reage negativamente à denominação “bruxa” e insiste para que não seja chamada assim. No episódio em que Tituba interage com as meninas da aldeia de Salem, local para onde foi transportada ao se tornar propriedade do pastor Samuel Parris, uma delas questiona “— Tituba, é verdade que você sabe tudo, vê tudo e pode tudo? Você então é uma bruxa?” (2019, p. 73) e a protagonista, brava, responde: “— Não use palavras cujo sentido você ignora. Você sabe o que é uma bruxa?” (2019, p. 73), mas obtém o descaso como resposta, quando a menina a interrompe dizendo “— É claro que sabemos! É alguém que faz pacto com Satanás. Mary tem razão; você é uma bruxa, Tituba? Eu acho que sim.” (2019, p. 73).

Observamos que, ao longo da narrativa, há uma transformação na representação da bruxa. O sentido antropológico que define a mulher bruxa, tão bem explorado através dos dons de Man Yaya e que foram transmitidos como herança cultural para Tituba, perderam espaço para uma representação maléfica e opositora ao puritanismo. Essa progressão que vai, aos poucos, usurpando o sentido primeiro com o qual nossa protagonista se identifica, é marcada através da mudança dos espaços geográficos e da mudança de proprietários de Tituba. No cenário inicial, por exemplo, Tituba habita a ilha de Barbados e, depois de ser expulsa da fazenda do assassino de sua mãe, se torna propriedade de uma fazendeira viúva, Susanna Endicott. Antes de morrer, Susanna entrega todos os seus escravizados ao pastor Samuel Parris que, por sua vez, aceita a missão de migrar para a América do Norte e assumir uma paróquia nas proximidades de Boston, em Salem. A aldeia de Salem se torna um lugar hostil para Tituba e onde ela pressente as consequências para sua vida: “No instante em que entrei em Salem, senti que nunca seria feliz. Senti que minha vida conheceria terríveis provações e que eventos de uma dor inaudita branqueariam todos os cabelos da minha cabeça!” (2019, p. 70)

A nota historiográfica, no final do romance, resume o que a História oficial registrou e tentou nos lembrar ao longo dos últimos séculos: Salem foi o palco, em

território americano, do maior número de processos de bruxaria realizado em um período de um ano:

Começaram em março de 1692 com a prisão de Sarah Good, Sarah Osborne e Tituba, que confessou “seu crime”. Sarah Osborne morreu na prisão em maio de 1692. Dezenove pessoas foram enforcadas, e um homem, Gilles Corey, foi condenado a uma dura pena (foi esmagado até a morte). No dia 21 de fevereiro de 1693, sir William Phips, governador real de Bay Colony, enviou um relatório a Londres que dava continuidade às prisões na Colônia e pedia permissão para diminuir o sofrimento. Isso foi feito em maio de 1693, quando as últimas acusadas se beneficiaram de um perdão geral e foram libertadas. (Condé, 2019, p. 185).

A manipulação das ervas como recurso medicinal, prática que Tituba realizava com habilidade e sem medo, passou a ser um estigma daquela que comunga com o Diabo, pois para os puritanos de Salem, “As bruxas [...] não podem fazer milagres verdadeiros, esses podem apenas ser feitos pelos Eleitos e pelos Embaixadores do Senhor”. (2019, p. 106) Tituba, por sua vez, tenta corrigir e explicar o incompreensível na concepção daqueles religiosos: “—... nesta sociedade, eles dão à função de ‘bruxa’ uma conotação errônea. A ‘bruxa’, se vamos mesmo usar essa palavra, corrige as coisas, endireita, cura...” (2019, p. 106).

A professora e pesquisadora Nubia Hanciau, em seu livro *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas* (2004), prefere atribuir o vocábulo “feiticeira” e o utiliza também para falar da protagonista de Condé. Em seu estudo, podemos ler os argumentos para essa escolha:

O que levou Maryse Condé a caracterizar sua personagem como feiticeira? Conforme ela própria esclarece, “eu quis transformar Tituba em heroína folclórica das Índias Ocidentais, e, como se sabe, essas heroínas em nossa região são curandeiras. A imagem da feiticeira curandeira subverte as noções tradicionais de feiticeira sanguinária voando pelo espaço em suas vassouras, satirizadas no romance. A **sua** feiticeira vai finalmente encontrar um espaço para si mesma, ao torna-se uma figura lendária, lembrada na canção de Tituba em todos os cantos de Barbados, de North Point a Silver Sands, de Bridgetown a Botton Bay.” (Hanciau, 2004, p. 274-275, grifo da autora).

Mesmo entendendo as intenções de Condé em perpetuar, pelo imaginário do leitor, o sentido antropológico da mulher curandeira, dotada de uma espiritualidade que comunga com sua ancestralidade, há também uma intenção forte que denota um ato de rebeldia. Assumir o termo pejorativo “bruxa” é insurgir-se contra um sistema

religioso, também opressor, e denunciá-lo. É por acreditar nisso que insistimos na escolha pela tradução de “bruxa” para “sorcière”.

Por fim, outra representação do feminino na obra está presente na mulher traidora, que se opõe à representação de proteção. As mulheres representadas pela traição são mulheres brancas e elas aparecem mais de uma vez ao longo da narrativa, e predominantemente no contexto de Salem, local que muito revela a hipocrisia religiosa através da incoerência entre os princípios religiosos pregados e as ações praticadas pelos fiéis. As traidoras em destaque, nesse contexto, são Elizabeth Parris e sua filha Betsey, ambas amparadas, protegidas e até curadas por Tituba.

Desde que deixamos Bridgetown, não cessei de me devotar à senhora Parris e à Betsey. Eu tinha vigiado seus menores espirros, parado seus primeiros ataques de tosse. Perfumado seus mingaus, temperado seus caldos. Saí num vento horrível para lhe buscar meio quilo de melado. Enfrentei a neve por algumas espigas de milho. E, num piscar de olhos, tudo isso fora esquecido e eu me tornava uma inimiga. (Condé, 2019, p. 81).

Mesmo com a relação de afeto e confiança que se estabelece entre elas e dura por um longo período, as duas inglesas puritanas não relutam em se opor à Tituba no processo que a condena por prática de bruxaria. No julgamento de Tituba, Abigail e Betsey, as duas crianças da família Parris passaram a fingir que estavam sendo possuídas por Tituba, se jogando e debatendo no chão enquanto gritavam, “como se de repente seu corpo de criança se transmutasse naquele de um animal vil, que um poder monstruoso habitava”. (2019, p. 82).

Outro momento que marca a traição, representada pela figura opositora da mulher branca, acontece na prisão das acusadas de bruxaria, em Salem. Sarah Good e Sarah Osborne estão entre as acusadas, já que Tituba “[...] não é a única criatura do Anticristo em Salem.” (2019, p. 101):

É verdade que eu era apenas uma negrinha escravizada. É verdade que Sarah Good era uma mendiga. Tão grande era sua miséria que precisou se abrigar na igreja por não ter onde morar. É verdade que Sarah Osborne tinha má reputação, tendo recebido cedo demais, em sua cama de viúva, um trabalhador irlandês que veio para ajudar a explorar o seu bem. (Condé, 2019, p. 117-118).

No entanto, quando chegam à prisão, mesmo sem nunca terem convivido com Tituba, Sarah Good e Sarah Osborne atribuem a ela toda a culpa de possessão por considerarem Tituba a verdadeira “criatura de Satanás”.

Vale ressaltar que a narrativa de Condé nos traz a oposição entre diferentes representações do feminino, principalmente entre a mulher branca e a mulher negra, mas, estende o debate para além da racialidade. No texto, fica evidente que a cor da pele negra é a representação do mal e isso se intensifica na seguinte passagem: “Como é Satanás? Não esqueça que ele tem mais do que um disfarce em seu saco. É por isso que nunca os homens o pegaram! Às vezes, ele pode ser um homem negro...” (2019, p. 110). Entretanto, mesmo que, na concepção puritana, a figura masculina de Satanás possa se metamorfosear em homem negro, isso não seria tão danoso quanto a atribuição de bruxa para uma mulher negra não católica, pois “Brancos ou negros, a vida é boa demais para os homens!” (2019, p. 110).

De alguma forma, ao apresentar essas divergências de cor e também de gênero, Condé retoma o debate de bell hooks (1995), para quem a mulher negra está abaixo da mulher branca e do homem negro, quando, por exemplo, se tolera que a mulher branca, mesmo vítima de sexismo, oprime a mulher negra em sua postura racista e quando se tolera que o homem negro, mesmo vítima de racismo, oprime a mulher negra em sua postura sexista (hooks, 1995).

### **Considerações finais**

No ano em que nos despedimos de Maryse Condé, escrever sobre o romance *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* é honrar sua memória e seu compromisso de escritura. Em uma de suas últimas entrevistas, concedida à rádio RFI – Radio France Internationale [Radio França Internacional] em 2020, ela compartilha essa compreensão de compromisso ao dizer que “a escrita é uma força que [...] impulsiona [aquele que escreve] a encontrar respostas”.

A escrita ficcional de Tituba entrega ao leitor muitas dessas respostas, pois, inevitavelmente, ela também nos impõe, ao longo da leitura, muitos dos questionamentos que moveram Condé. Nessa reelaboração das lacunas historiográficas de uma escravizada negra, supostamente pivô nos processos de bruxaria em Salem, temos a dimensão dos apagamentos, de tudo o que a História oficial decidiu secundarizar ou mesmo ignorar.

Pode-se afirmar que *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem* constitui uma realização literária de grande envergadura na trajetória de Maryse Condé, reunindo de forma articulada os principais eixos temáticos que perpassam sua obra, como o colonialismo, a escravidão, a migração, o exílio e o racismo. Esses elementos são entrecruzados por uma reflexão incontornável para a produção de uma escritora negra: a opressão vivenciada pelo sujeito feminino negro. A biografia ficcional de Tituba funciona como alegoria da micro-história de inúmeras mulheres negras escravizadas, ou submetidas a distintos sistemas de dominação, tanto no passado quanto no presente. Além disso, Tituba pode ser compreendida como uma forma de autofabulação da própria Condé, cuja escritura, marcada por uma voz potente e poética, confere existência simbólica e resistência ao “outro-objeto-negro”, ressignificando-o por meio da literatura.

## Referências

- Arfuch, Leonor. *Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- Beauvoir, Simone De. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008.
- Bruxa | Michaelis On-Line*. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bruxa>>. Acesso em: 08 abr. 2024.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*. Paris: Éd. Mercure de France, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2019.
- \_\_\_\_\_. *La vie sans fards*. Paris: Éd. J-C Lattès, 2012.
- Duarte, Kelley B.; Peixoto, Claudia C. “Nos rastros de Tituba: contribuições de Maryse Condé para pensar a colonialidade de gênero, injustiça epistêmica e memória social”. *Revista Textura (Canoas)*, v. 23, p. 1-16, 2021.
- Evaristo, Conceição. Prefácio. In: Condé, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2019.
- \_\_\_\_\_. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- Figueiredo, Eurídice. As (re)escritas da memória da escravidão: questões teóricas. In: Figueiredo, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

hooks, bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 464, 1995.

Lamonde, Yvan. Qual história nos contamos? Ficção literária e história. *Cadernos Literários*, Rio Grande, n. 1, 2007, 15 p.

Reis, José Carlos. *O Desafio Historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RFI – Radio France Internationale. "Maryse Condé, la leçon d'écriture" (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vVnxLrnt9s>. Acesso em: 20/05/2024.

Ricoeur, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

Russell, Jeffrey B.; Alexander, Brooks. *História da Bruxaria*; 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Aleph, 2019.

Tamiozzo, Josée. L'altérité et l'identité dans Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem, de Maryse Condé. In : *Recherches féministes*, vol. 15, no 2, 2002, p. 123–140.