



ARTIGO/DOSSIÊ

***EU TITUBA: BRUXA NEGRA DE SALEM*, DE MARYSE CONDÉ: REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO DIASPÓRICO EM NEONARRATIVAS DA ESCRAVIDÃO**

LEONARDO JÚNIO SOBRINHO ROSA

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa

Mestrado em Letras, Teoria Literária e Crítica da Cultura, pela Universidade Federal de São João del-Rei, em 2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1542874572958469>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4424-1418>.

E-mail: leonardo_junio@live.com.

Resumo: Este trabalho tem por objetivo investigar a representação do sujeito diaspórico no romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, da escritora Maryse Condé, uma neonarrativa da escravidão contemporânea. A obra revisita criticamente o passado e acontecimentos históricos como os julgamentos por bruxaria ocorridos em Salem, Massachusetts. Ao mesclar ficção e história, o romance condeniano demonstra o impacto da escravidão na configuração identitária de negros escravizados.

Palavras-chave: Neonarrativa da escravidão. Identidade. Sujeito diaspórico. *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*. Maryse Condé.

Abstract: The present work aims at investigating the representation of the diasporic subject in the novel *I, Tituba: Black Witch of Salem*, by Maryse Condé, a contemporary neo-slave narrative. The novel critically

revisits the past and historical events such as the witch hunt in Salem, Massachusetts. To the combine fiction and history, Condé's novel reveals the impact of slavery on the identity formation of enslaved Black people.

Keywords: Neo-slaves narratives. Identity. Diasporic Subject. *I Tituba, Black Witch of Salem*. Maryse Condé.

Quanto à imprecisão do lugar de origem de Tituba, a ausência de fontes primárias sobre a origem dela é um vazio que os sujeitos diaspóricos carregam na reconstituição da árvore genealógica. Nesse sentido, a ficção de Maryse Condé intervém na vida de Tituba. Cria uma origem, uma história para ela. Fala inventiva, em que a dor da personagem chega a ser quase redimida pelo exercício da linguagem poética da escritora.
Conceição Evaristo

Eu sabia, eu estava condenada à vida.
Maryse Condé

Lembrar-se da escravidão é imaginar o passado como o "tecido de nossa própria experiência" e aproveitá-lo como "a chave da nossa identidade".
Saidiya Hartman

A dedicatória que abre o romance *Beloved* (1987) faz referência ao elevado número de homens, mulheres e crianças negras escravizadas. Mesmo sendo uma estimativa, esse número detém uma espécie de simbolismo, já que pode ser visto como uma forma de homenagear esses indivíduos que tiveram suas histórias silenciadas pelos regimes escravocratas, mas a ideia de estabelecer uma homenagem acaba sendo transcendida, pois essa inscrição também representa a abertura do arquivo da escravidão por meio de uma narrativa que mescla as discussões entre história e literatura, arquivo e imaginação,

linguagem e sofrimento. Tudo isso demonstra que *Beloved* (1987) não deve ser entendido somente como um romance sobre a escravidão, mas sim como uma obra que aborda as possibilidades e limites do amor em meio a um cenário de extrema violência. A mera abstração da vida humana em dados, números e estatísticas é implodida por meio da potente escrita de Morrison, e os mortos ganham corpo e voz por meio de algo tecnicamente impossível: o amor.

A escritora afro-americana demonstra que as memórias, lembranças, rastros e vestígios presentes nesse arquivo são o subsolo de sua obra. Para ela, a “memória é sempre fresca, apesar do fato de o objeto lembrado não mais existir” (Morrison, 2020, p. 418). O arquivo da escravidão é marcado por lacunas e silêncios, entretanto, isso não interfere na sobrevivência daquilo que foi guardado pelo arquivista. Apesar disso, sempre corremos o risco de estar violentando algo porque esse arquivo é composto, em sua maioria, por registros de venda, balanços contábeis de mercadorias, inventários, listas de corpos vivos, enfermos e mortos, apontamentos feitos por fazendeiros e empregados. Nesse caso, o arquivo é uma “sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico sobre gonorreia, umas poucas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da História”. Dado isso, é sem dúvida “impossível apreender [essas vidas] de novo em si mesmas, como se elas estivessem em um estado livre” (Hartman, 2020, p. 15). Como podemos recuperar as vidas emaranhadas com os terrores da escravidão e dos enunciados que as afirmaram com uma propriedade despojada de características humanas? É possível construir um relato ou narrativa a partir de ruínas e vestígios?

A escravidão e os artifícios a ela relacionados demonstram a crença fundamental de que qualquer coisa é possível, já que ela atingiu o ápice – até então inimaginável – de degradação e atrocidades com relação aos seres humanos. Não devemos pensar esse sistema somente como símbolo do horror e crueldade que marcaram a História. Ele representa a administração dos corpos e a gestão da vida, bem como a experiência de total desproteção dos indivíduos de qualquer estatuto político que assegure direitos básicos. Por isso, o “arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder” (Hartman, 2020, p. 27). A economia pautada pelo roubo e o poder sobre a vida foi crucial para definirem o tráfico negreiro, pois fabricou, ao mesmo tempo, mercadorias e cadáveres. À luz disso, Saidiya Hartman (2020, p. 15) afirma que a “raça estabelecia uma hierarquia da vida humana, determinando quais pessoas eram descartáveis e selecionando os corpos que poderiam ser transformados em mercadorias”. Para aqueles “acorrentados nos porões dos navios negreiros, a raça era tanto uma sentença de morte quanto uma linguagem da solidariedade”.

A brutal violência presente no arquivo da escravidão nos impele a questionar se seria possível não reproduzir essas violências quando (re)contamos uma história. Quais seriam os tipos de histórias a serem contadas? Romances? Tragédias? Autobiografias? Como podemos revisitar as cenas de sujeição sem replicar a gramática da violência? Saidiya Hartman (2020, p. 33) responde esses a questionamentos, mas é categórica ao afirmar que o arquivo “dita o que pode ser dito sobre o passado e os tipos de histórias que podem ser contadas

sobre as pessoas catalogadas, embalsamadas e lacradas numa caixa de pastas e fólhos”. A História tende a ser fiel aos limites dos fatos, das evidências e do arquivo, “ainda que tais certezas mortas sejam produzidas pelo terror” (Hartman, 2020, p. 25). A teórica aponta para a necessidade de escrevermos uma nova história que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais e pudesse ir além da “reiteração e das transposições que constituíram minha estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções” (Hartman, 2020, p. 26).

A procura por um modo estético apropriado para retratar a vida dos espoliados desloca do texto o seu prazer meramente especulativo para uma atitude política que se concretiza na maneira como a escrita vasculha e se apropria dessas vivências. Saidiya Hartman (2020) nos mostra que a violência é um traço constituinte do registro da vida de homens e mulheres escravizados, tornando uma tarefa árdua exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo da escravidão. A intenção por trás disso não é tão “miraculosa como recuperar as vidas das pessoas escravizadas ou redimir os mortos, mas em vez disso, trabalhar para pintar o quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas” (Hartman, 2020, p. 28). Este gesto duplo pode ser compreendido como um esforço contra os “limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas por meio do processo de narração” (Hartman, 2020, p. 28).

A construção de uma narrativa é um processo fundamental para que se possa conferir significado aos relatos e experiências presentes no arquivo da escravidão. Por vezes, a escrita é incapaz

de ultrapassar os limites ditados pelo arquivo daquilo que pode ser dito, visto que ela “depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros de contabilidade, dos manifestos de carga dos navios e dos diários de bordo” (Hartman, 2020, p. 30). E é justamente neste aspecto que ela hesita frente ao silêncio do arquivo e acaba reproduzindo suas omissões. A violência do tráfico de escravizados reside precisamente em todas as histórias a que não temos acesso na contemporaneidade e que jamais poderão ser recuperadas. Esses obstáculos constituem os parâmetros do trabalho de intelectuais da diáspora negra para reconstruir o passado e descrever de maneira oblíqua as formas de violência autorizadas. Procurar por rastros, vestígios e até mesmo vislumbres de vidas silenciadas nos desafia a narrá-las sem reproduzir as violências que as vitimaram. Esse exercício imaginativo torna-se necessário face ao arquivo da escravidão, pois “abre possibilidades imaginativas e especulativas que exigem um outro modo de fazer e escrever a história das pessoas escravizadas” (Silva e Sousa, 2020, p. 446-447).

Nos últimos anos podemos presenciar um número crescente de produções literárias conhecidas como neonarrativas de escravidão, que retomam e reimaginam as experiências da escravidão, utilizando uma perspectiva crítica e descolonizadora, ancorada em vozes negras, dissidentes, femininas e nas vivências de sujeitos subalternos. Essas obras não se limitam apenas ao contexto da escravidão, mas também retratam o período da pós-abolição, que não é mais entendido como um período de liberdade plena, mas sim como a continuidade da violência e desumanização. Isso nos mostra que as marcas da escravidão ainda persistem nos corpos, nas emoções e afetos, nas instituições de um país e nas relações sociais.

As neonarrativas da escravidão mesclam fatos e ficção e utilizam em sua composição estratégias narrativas pós-modernas como a paródia, a ironia e a intertextualidade. Além disso, combinam gêneros literários (romance, poesia, ensaio, teatro), mídias (texto, imagem, som, performance) e elementos como a oralidade, fabulação e a revisitação de documentos históricos, criando assim uma escrita notadamente híbrida e até mesmo experimental, que pode ser lida como uma estratégia estética e política.

Muitas dessas obras se movem entre o arquivo histórico e a fabulação, pois buscam preencher lacunas, desafiar as verdades tidas como oficiais e imaginar vidas que foram silenciadas. Nesse sentido, é válido retomar o pensamento de Saidiya Hartman, que estabelece o relevante conceito/método de fabulação crítica. A fábula denota os elementos fundamentais da história, os blocos e a construção da narrativa. A fabulação crítica joga com os elementos da história para rearranjá-los, “re-apresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa”. Essa “nova” imaginação estabelece diferentes pontos de vista, por deslocar os relatos preestabelecidos ou autorizados ao mesmo tempo em que nos permite imaginar aquilo que poderia ser dito ou realizado. Isso torna visível a “produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História)”, descreve a “resistência do objeto”, mesmo que por “apenas imaginá-lo primeiro e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria”. A fabulação ilumina o caráter contestado da História, eventos, fatos e narrativa; além disso, derruba a hierarquia do discurso. O resultado “desse método é uma ‘narrativa recombinante’, que ‘enlaça os fios’ de relatos incomensuráveis

e que tece presente, passado e futuro, recontando a história [...] e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente” (Hartman, 2020, p. 29).

Nos Estados Unidos e no Reino Unido, os relatos de ex-escravizados escritos em primeira pessoa constituem um corpus literário de grande importância histórica. As narrativas de escravos surgiram durante o período da escravidão, sendo que essa vasta produção literária consiste em textos de cunho (auto)biográfico de indivíduos como Frederick Douglass e Harriet Jacobs, que conseguiram alcançar a liberdade. A publicação do livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself*, de Olaudah Equiano, marca o início de uma série de publicações de autobiografias, lembranças, memórias. Essas narrativas são uma forma de testemunho, pois denotam o engajamento e o desejo de seus escritores em transformar a realidade em que vivem. Diz Olaudah Equiano: “Eu escrevo este para persuadir outras pessoas – você, o leitor que provavelmente não é negro, que somos seres humanos dignos da graça de Deus e do abandono imediato da escravidão” (Equiano *apud* Morrison, 2020, p. 303).

As neonarrativas da escravidão são um tipo de gênero literário que surgiu nos Estados Unidos durante as décadas de 60 e 70. Esses romances possuem como objetivo primordial revisitar as narrativas de escravos escritas durante o século XIX a partir de uma abordagem contemporânea. Desse modo, essas narrativas promovem uma releitura crítica da escravidão que “aponta para problemas sociais contemporâneos” (Antunes, 2023, p. 18).

A noção de neonarrativa da escravidão foi cunhada inicialmente por Bernard Bell (1987) na obra *The Afro-American Novel and Its*

Tradition. Segundo o autor, as neonarrativas da escravidão são “narrativas modernas, residualmente orais, da fuga da escravidão para a liberdade, que combinam elementos de fábula, lenda e narrativa de escravos para protestar contra o racismo e justificar os feitos, as lutas, migrações e o espírito dos negros” (Bell, 1987, p. 289). Assim, as neonarrativas da escravidão se ambientam no período escravagista e guardam traços das *slaves narratives*, como a oralidade. As particularidades apresentadas por Bernard Bell em seu estudo seminal constituem-se como uma relevante estrutura teórica em virtude do empenho em delimitar as características essenciais que caracterizam as neonarrativas da escravidão.

Ashraf Rushdy (1999), em *Neo-Slave Narrative*, chama atenção para as características dessas obras, como o uso da primeira pessoa, a linguagem utilizada pelos escravizados e suas transformações à medida que aprendiam a língua do país que passaram a habitar. Para Rushdy (1999), há três subgêneros de neonarrativas: o primeiro deles consiste nas narrativas que se baseiam nos relatos de pessoas escravizadas produzidas antes da Guerra da Secessão; o segundo constitui-se pelos romances que demonstram os efeitos da escravidão vivenciados pela população negra na contemporaneidade; já o terceiro e último é voltado para as narrativas de cunho genealógico, que retratam as histórias familiares de descendentes dos escravizados.

Por serem narradas a partir da perspectiva do escravizado, as neonarrativas constituem-se como um mecanismo para revisar a historiografia vista como oficial. Esse entendimento demonstra que a história não deve ser compreendida como um retrato exclusivo e fiel dos acontecimentos passados. Documentos e relatos históricos são elaborados com base em padrões narrativos aceitos em uma

determinada cultura, que evidenciam as relações de poder socialmente instituídas. Por isso, um acontecimento histórico não poderia ser descrito completamente, por possuir muitos eventos interiores, o que torna quase impossível a tarefa de conhecê-lo de forma completa. A atitude revisionista é algo fundamental para os grupos tidos como subalternos, pois as neonarrativas da escravidão dão voz a personagens silenciados e promove “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (Hutcheon, 1991, p. 20), além de permitirem a construção de novos espaços enunciativos, já que permitem romper o silenciamento imposto por discursos hegemônicos.

No ensaio “A representação do sujeito diaspórico em O livro dos negros, de Lawrence Hill”, a professora e pesquisadora Shirley de Souza Gomes Carreira (2021) destaca que houve uma espécie de *boom* das neonarrativas de escravidão, que passam a não se restringirem ao contexto afro-americano e aos países de língua inglesa. As obras se expandiram e adotaram novos formatos e abordagens diferenciadas, “abrindo espaço à polifonia e ao hibridismo textual” (Carreira, 2021, p. 387). É justamente nesse contexto que este trabalho se insere e enquadra o romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé. A obra reconta a história de Tituba, mulher negra, escravizada e acusada de praticar bruxaria. Ela foi uma das primeiras vítimas das perseguições por bruxaria, ocorridas em Salem, no século XVII. A Tituba criada pela escritora caribenha constitui-se como uma resposta ao vazio encontrado nos registros documentais sobre a personagem. Esse fato evidencia o caráter revisionista que a narrativa possui, uma vez que ela foi elaborada a partir da visão do sujeito que tem sua voz silenciada nos registros históricos.

Tituba, protagonista do romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, é um sujeito diaspórico e se encontra desenraizada devido as suas vivências de trânsito e deslocamentos. Por isso, partimos da hipótese de que Tituba se encontra num espaço liminar entre diferentes culturas, identidades, nações e temporalidades, pois sua identidade é construída e (re)negociada em espaços fronteiriços. Devido a esse fato, seu percurso diaspórico pode ser associado ao espaço transnacional do Atlântico Negro e das zonas de contato culturais. A necessidade de Tituba de reconfigurar sua identidade evidencia que a mesma habita cotidianamente o espaço do entrelugar. Viver na fronteira é estar inserido simultaneamente em diferentes espacialidades e temporalidades no presente da vida cotidiana; não é viver a partir de um princípio (origem como destino fatal), nem visando a um fim como futuro previsível, numa linearidade progressiva e evolutiva sem contratempos em que uma etapa substituiria a outra.

O lugar enunciativo de Tituba é a fronteira, ou mais precisamente, o entrelugar entre as fronteiras. A experiência da diáspora vivenciada pela personagem resulta em uma forma de desterritorialização que pode ser vista como uma posição estratégica devido a “seu caráter múltiplo e deslizante”. Posto isso, ela não é “nem *insider*, nem *outsider*, mas *in between*, num entrelugar, entre culturas e tradições”, pois o “sujeito cultural híbrido fala a partir da fronteira [...] ou da passagem entre espaços e tempos diferentes” (Reis, 2011, p. 60). A existência fronteiriça do sujeito diaspórico, em especial a de Tituba, demonstra a fluidez das identidades híbridas que se desenvolvem por meio de tensões e negociações características dos processos diaspóricos e do devir em trânsito.

Ocupar o lugar da fronteira permite ao sujeito diaspórico exercer a capacidade de articular diferentes valores culturais. Ao longo do romance condeniano, podemos observar que a voz da narradora expressa o não pertencimento cultural e territorial e isso exige continuamente que a personagem (re)articule sua cultura e identidade. Viver na fronteira é visto como uma espécie de privilégio, por permitir que Tituba veja todas as direções da existência, bem como possibilita o contato com o novo. Com base nisso, podemos afirmar que a protagonista de *Eu Tituba: bruxa negra de Salem* detém uma identidade fronteiriça que expressa o habitar cotidiano do entrelugar entre fronteiras. O caráter híbrido e multicultural que sua identidade possui não é o fruto de uma simples adaptação ou apropriação cultural, mas das constantes negociações com a diferença. O espaço do entrelugar produz um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem o estabelecimento de uma hierarquia. Dessa forma, podemos comprovar que o entrelugar é um espaço de criação, de resignificação e intervenção no qual há sempre negociações entre as culturas e suas diferenças.

Os dilemas identitários são elementos recorrentes no romance *Eu Tituba: bruxa negra de Salem*, por surgirem desde o início da narrativa, quando a narradora-personagem descreve suas origens e afirma que Abena, sua mãe, foi “violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ the King*, num dia de 16**”, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo” (Condé, 2020, p. 25). Essa digressão inicial demonstra a violência infligida à população negra, além de evidenciar que naquele período vigorava o entendimento de que o corpo negro era tido como “público” e, por isso, poderia ser desejado, abusado e violentado. Esse

ato bárbaro descrito pela protagonista marca o Atlântico como um espaço intersticial e cultural da diáspora africana. Assim, o Atlântico Negro torna-se uma referência espacial para os fluxos entre culturas e pessoas que cruzaram o oceano durante a colonização (Gilroy, 1993).

A mãe de Tituba acreditava que múltiplas tempestades se “acumularam ao longo de sua vida: seu vilarejo incendiado, seus pais estripados ao tentar se defender, sua violação e agora, a separação brutal de um ser tão doce e tão desesperado quanto ela mesma” (Condé, 2020, p. 27). Esses diferentes abusos sofridos pela personagem confirmam que o “lar também pode ser um local onde o corpo da mulher é alvo de violência, violência que muitas vezes existe antes do deslocamento diaspórico e continua no novo ‘lar’” (Harris, 2009, p. 42). As diferentes experiências traumáticas vivenciadas por Abena produziram um sentimento paradoxal, já que ela não poderia deixar a tristeza e a angústia a consumirem, mas havia sua filha que lhe lembrava diariamente das violências sofridas. Tituba sempre fazia sua mãe rememorar o homem 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, 2020, p. 29). Por essas razões, Abena instintivamente repelia sua filha, mas isso não impedia o carinho e cuidado com relação a Tituba. Esse fato é melhor esclarecido quando mãe e filha encontram Darnell Davis, o homem que havia lhe comprado e que tenta violentá-la.

A escolha de Abena de defender a si mesma e sua filha tem um custo extremamente alto, pois machucar um homem branco era considerado um crime hediondo nas sociedades em que vigorava o sistema escravagista. Homens e mulheres escravizados, ao cometerem

tal delito, eram severamente punidos, uma vez que predominava o entendimento de que uma pessoa negra jamais poderia se voltar contra o seu “senhor”. Com isso, a punição de Abena tornou-se um espetáculo ao qual todos deveriam comparecer, pois era necessário reafirmar quem detinha o poder e que qualquer transgressão seria duramente punida. Yao, pai adotivo de Tituba, também foi punido após o “delito” cometido por sua companheira. Darnell o “vendeu a um fazendeiro de nome John Inglewood que vivia do outro lado dos montes de Hillaby. Yao jamais chegou a esse destino. No caminho, ele conseguiu se matar engolindo a própria língua” (Condé, 2020, p. 31). Logo após ser privada de conviver com sua família, Tituba foi expulsa da plantação de Darnell.

Se não fosse pela solidariedade entre as pessoas escravizadas, ela teria provavelmente morrido em pouco tempo. Uma mulher idosa a acolheu; ela não “era uma axanti como minha mãe e Yao, mas uma nagô, da costa, cujo nome, Yetunde, sofre uma transformação para o crioulo, Man Yaya. As pessoas tinham medo dela. Mas vinham de longe para vê-la por causa do seu poder” (Condé, 2020, p. 32). Man Yaya assemelha-se à figura do *griot* e por isso assumiu a tarefa de transmitir diferentes saberes à Tituba, como: canções, conhecimentos medicinais e histórias e mitos dos povos negros.

Ser criada por Man Yaya permitiu que Tituba crescesse envolta em uma aura de mistério e misticismo. O afastamento da sociedade escravocrata e das culturas branca e negra permitiu a Tituba exercer plenamente sua liberdade. Como ela não foi reivindicada como uma propriedade de Darnell Davis, Tituba não precisou vivenciar o triste desfecho ocorrido com a plantação do homem que a privou do convívio familiar. Devido ao estado de saúde de seu filho, Darnell

acabou vendendo todas as suas terras e os escravos e retornou para a Inglaterra. Com isso, a personagem escolheu um local nas “margens do rio Ormonde, onde ninguém jamais ia, porque a terra era pantanosa e pouco propícia para o cultivo de cana. Construí sozinha, com a força dos meus punhos, uma cabana que consegui empoleirar sobre estacas. Pacientemente, cerquei um pedaço de terra” e delimittei um “jardim onde logo cresceriam toda sorte de plantas que eu pudesse enfiar na terra para os meus rituais, respeitando as vontades do sol e do ar”. Essas simples conquistas foram os momentos de maior felicidade de sua vida: “[...] eu nunca estava sozinha, porque meus invisíveis estavam ao meu redor, sem jamais, no entanto, me oprimir com sua presença. [...] Eu estava longe dos homens e, principalmente, dos homens brancos. Eu era feliz. Pobre de mim!, tudo isso mudaria!” (Condé, 2020, p. 34-35). Mas viver com Man Yaya na floresta, longe do convívio social e da agitação da cidade, tem um preço alto, pois elas eram vistas como estranhas que detinham poderes sobrenaturais.

Tituba não consegue romper com a imagem construída pela comunidade devido ao seu isolamento. Aliado a isso, está o fato de que a personagem não desempenha determinados papéis sociais e de gênero, o que acaba corroborando para que ela seja vista como uma bruxa. O romance de Maryse Condé demonstra a maneira como determinados comportamentos e ações eram definidos como socialmente aceitáveis em determinada época e território. John Indien, quando vê Tituba pela primeira vez, zomba de sua aparência, do modo como se vestia e do seu cabelo que, nas palavras dele, se assemelhava a uma moita. A maneira como ele descreve a personagem enfatiza o fato de que ela não cumpria as exigências

que se esperavam de uma mulher. Por isso, é relevante retomar as palavras de Judith Butler, segundo as quais aqueles que falham em performar de maneira correta o seu gênero são punidos, podendo o mesmo ser dito com relação à etnia, já que, “os autores dos gêneros entram em um transe de suas próprias ficções, e por meio dele, os processos de construção impulsionam a crença na sua necessidade e natureza” (Butler, 2019, p. 217).

O contato da personagem com esse epíteto ocorre somente quando ela se encontra pela primeira vez com John Indien. Ser chamada de bruxa provoca um misto de sentimentos em Tituba, fazendo-a questionar o que estaria por trás dessa tão temida figura. A palavra bruxa estava manchada de degradação, ódio e medo: “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?”. A bruxa, se assim desejam “nomear aquela que possui essa graça, não deveria ser adulada e reverenciada em vez de ser temida? Toda essa reflexão me deixou pesada, saí do salão depois de uma última polca” (Condé, 2020, p. 42). Essa interação inicial deveria servir de alerta para qualquer pessoa, entretanto, Tituba acaba se apaixonando por John Indien, sentimento avassalador que a leva a se desfazer de seu bem mais valioso: a liberdade. Para viver plenamente essa paixão, Tituba opta por viver com John Indien. Com isso, ela acaba se tornando uma mulher escravizada e, mesmo contra a sua vontade, executa as ordens da proprietária de seu companheiro.

A mudança para a residência dos Endicott é marcada por um sentimento ambíguo e, por vezes, paradoxal, posto que, para vivenciar sua felicidade, Tituba deveria abandonar a segurança e o conforto

da vida que levava para alcançar algo que ela mesma almejava com grande interesse. Habitar cotidianamente esse “novo” ambiente reforça aquilo que ela aprendeu desde sua infância: a escravidão era uma prática abusiva, cruel e desumana. Tituba percebe que sua presença naquela casa era um incômodo que atrapalhava a ordem local. A comunidade passa a “questionar Susanna Endicott acerca da presença de Tituba em sua casa, como se a própria Tituba não estivesse ali, dizendo à senhora que ela dava muita liberdade aos seus negros e que devia providenciar o casamento dos dois”. A protagonista sente a “invasão não somente à sua privacidade, mas à sua existência entre aquelas pessoas” (Corrêa, 2014, p. 146), pois ela era um não ser; alguém invisível. Mais “invisível que os invisíveis, pois eles ao menos detinham um poder que todos temiam. Tituba, Tituba não tinha mais que a realidade que aquelas mulheres queriam lhe conceder. Era atroz. Tituba se tornava feia, grosseira, inferior porque elas assim tinham decidido” (Condé, 2020, p. 51-52). Isso comprova a certeza de que conviver com a Sra. Endicott não lhe faria bem devido à sua crença de que Tituba era uma bruxa.

Na tentativa de modificar essa situação, Tituba invoca Man Yaya para auxiliá-la a se livrar de Susanna Endicott, posto que seu futuro naquela comunidade estaria ameaçado em razão das pessoas que a viam como praticante de bruxaria. Essa tentativa de salvar a si própria traz em seu cerne um desfecho trágico, pois, ao adoecer repentinamente, Susanna Endicott acredita que Tituba seja a causadora do seu infortúnio. Como consequência, ela acaba vendendo John Indien e Tituba para o reverendo Samuel Parris. Para não ter que abdicar do convívio com seu esposo, ela escolhe ir para a América com a família Parris, pois sabia que seria cruelmente

separada de John Indien se afirmasse não ser uma escrava de Susanna Endicott. Nas palavras da narradora-personagem, “Susanna Endicott tinha mesmo excelência em sua crueldade; entre nós duas, quem era a mais cruel? Afinal, a doença e a morte são inscritas na existência humana e talvez eu apenas tenha precipitado sua irrupção na vida de Susanna Endicott. Mas ela, o que ela faria dos meus dias?” (Condé, 2020, p. 65-65). John Indien até tentou fazer com que sua proprietária mudasse de ideia, mas ela estava inflexível, pois suas ações tinham um alvo certo: prejudicar Tituba. Ela entendeu o “plano horrível de Susanna Endicott. Era a mim, e somente a mim, que ela mirava. Era a mim que ela queria exilar na América. A mim que ela separava da minha terra natal, daqueles que eu amava e cuja companhia me era necessária” (Condé, 2020, p. 65).

Tornar-se novamente uma mulher escravizada fez com que ela vivenciasse mais uma vez a experiência de deslocar-se rumo a uma nova terra. A ligação com a sua terra natal é cortada de forma repentina e Tituba rapidamente vê-se inserida num país estranho, com costumes, hábitos e tradições completamente diferentes daqueles a que ela conhecia e estava habituada. Observando essas circunstâncias, Salman Rushdie (1991) argumenta que o sujeito migrante, na acepção completa da palavra:

Sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: perde o seu lugar, adota uma língua estrangeira e encontra-se rodeado de pessoas cujo comportamento e códigos sociais são muito diferentes dos seus, e, por vezes, até mesmo ofensivos. (Rushdie, 1991, p. 277-278)¹

1 No original: “A full migrant suffers. Traditionally, a triple disruption: he loses his place, he enters into an alien language, and he finds himself surrounded by beings whose social behavior and codes are very unlike, and sometimes even offensive to, his own” (Rushdie, 1991, p. 277-278).

As rupturas vivenciadas pela narradora-personagem suscitam um sentimento de desconfiança, todavia retornar para a terra natal não é uma opção viável. Devido a essa impossibilidade de retornar, acaba gerando uma fratura entre o indivíduo e sua terra natal. A viagem para os Estados Unidos é descrita detalhadamente por Tituba. Sua narração descreve a chegada ao porto com a família Parris, o contato com a esposa do reverendo e sua filha e sobrinha, a relação afetuosa que ela começou a desenvolver com a pequena Betty. Desde a chegada aos Estados Unidos, eles vivem por cerca de um ano em Boston, enquanto Samuel aguardava ansiosamente pela concessão de uma paróquia pelos puritanos.

Como as propostas demoravam a chegar, todos passaram por grandes dificuldades devido à escassez de recursos e dinheiro. Para Tituba, essa demora se devia à personalidade cruel de Parris, que acreditava que o mal estava presente em todas as coisas. Por mais “fanáticos e sombrios que fossem aqueles que compartilhavam de sua fé, ainda assim, eram menos do que ele, com sua alta figura zangada, a reprimenda e a exortação à boca, assustador” (Condé, 2020, p. 79). Após um longo período de espera, Samuel Parris é convidado a assumir as responsabilidades da paróquia do vilarejo de Salem. A mudança para essa nova comunidade marca a introdução de Tituba no contexto puritano, que a enxerga não como uma mulher escravizada, mas como o sinônimo do mal. Tituba não via a América como a “Terra Prometida” que os puritanos tanto acreditavam, mas sim como local devastado que representa o exílio e a perda. A partir desse momento, podemos perceber o contraste e o entrelaçamento entre história e ficção, devido à retomada do episódio de caça às bruxas e ao desenrolar dos acontecimentos que envolvem Tituba.

Em seguida, dá-se início a uma série de comportamentos estranhos, vistos como sobrenaturais, por parte das garotas do vilarejo. Neste caso, “o real e o sobrenatural passam a ser vistos no mesmo plano e a questão da dúvida passa a ter o mesmo valor da acusação, pelo menos quando se menciona que as garotas poderiam estar enfeitiçadas e, neste caso, alguém seria culpado por isso” (Corrêa, 2014, p. 149). Apesar de se manter com essas garotas, Tituba negou que fosse uma bruxa porque sabia que as pessoas de Salem a condenariam pela menor suspeita de delito. Quando os ministros da paróquia se reuniram, ela sabia que seria o alvo perfeito.

Além da acusação de bruxaria, Tituba é torturada e estuprada para confessar seus crimes. A crueldade e a violência das ações dos puritanos permitem a Tituba inferir que os sofrimentos vivenciados eram possivelmente decorrentes do fato de ela ter abandonado a relativa segurança de sua terra natal pelo amor de John Indien. A consciência desse erro não traz arrependimento por parte da narradora-personagem, visto que ela se encontra numa situação difícil que exige sua própria força para encontrar uma resolução. Tituba percebe que não “havia nada a fazer a não ser agir exatamente como era esperado por todos que agisse – assumir o fato de que havia conjurado com o demônio e acusar outras pessoas de terem ligações com ele” (Corrêa, 2014, p. 149). A escolha de Tituba em agir como as pessoas daquela comunidade esperavam representa a busca pela sobrevivência frente a uma situação-limite. Além disso, esse ato pode ser lido por meio do conceito de mímica desenvolvido por Homi Bhabha (2013) a partir da aproximação feita por Jacques Lacan entre o mimetismo animal e as técnicas de camuflagem. Tituba, ao se ver prestes a ser presa em virtude das acusações de

praticar bruxaria, opta por se comportar da forma que os puritanos esperavam, acusando qualquer pessoa para que conseguisse salvar sua própria vida. Entretanto, essa prática não pode ser vista como uma assimilação cultural, pois seus atos se situam no espaço entre a mímica e o arremedo.

Os julgamentos marcam um momento de grande efervescência em Salem. Com as primeiras acusações de bruxaria, instaurou-se um clima persecutório por toda a região, que levou em torno de vinte pessoas para a forca e outros incontáveis para as prisões. Grande parte das acusações ocorridas nesse período eram de pessoas que se conheciam e ocultavam os reais objetivos por trás de tantas acusações. Apesar da ausência da legalidade durante o processo, Tituba sobrevive ao julgamento, mas passa um longo período presa, durante o qual precisou trabalhar de maneira árdua para ressarcir os custos do cárcere.

Em maio de 1693, todo o caos instaurado é interrompido em virtude do perdão geral dado pelo governador. As portas da “prisão se abriram diante dos acusados de Salem. Pais reencontraram suas crianças; maridos, suas mulheres; mães, suas filhas”, mas a narradora-personagem não reencontrou nada, pois “esse perdão mudava nada. Ninguém se preocupava com a minha sorte” (Condé, 2020, p. 175). Devido às dívidas provenientes do seu período na prisão, Tituba permaneceu detida até que fosse encontrado um comprador que pudesse arcar com todos os custos. Ela acaba sendo vendida para Benjamin Cohen d’Azevedo, judeu e comerciante bem-sucedido. Essa nova “oportunidade” para Tituba é marcada pela repetição, pois continuaria a ser uma mulher escravizada, mas que dessa vez estava acompanhada nessa situação, pois Benjamim também era

visto como um estranho pela sociedade puritana em razão das suas origens e história de vida. Por compartilharem a mesma exclusão, ambos se compadecem e acabam se envolvendo romanticamente. O desenrolar desse relacionamento coloca Tituba em uma situação jamais experimentada: estranha situação de ser, ao mesmo tempo, senhora e escravizada.

Apesar de se sentir feliz na nova casa, Tituba permanecia com a sensação de que algo terrível aconteceria em breve. De fato, ela estava certa, pois, em uma represália contra a presença de judeus em Salem, a casa de Benjamim foi incendiada e seus filhos faleceram. Traumatizado por essa situação, ele libertou Tituba e decidiu partir para Rhode Island, onde amigos o aguardavam. A liberdade recém-adquirida simboliza a chance que Tituba tinha de rever novamente as belezas da região onde nasceu. Mas a necessidade de tornar a terra natal mostra que nem sempre será marcada pela nostalgia do retorno (Almeida, 2015). No caso de Tituba, ela é marcada por grande alegria e expectativa. A viagem de volta não foi simples como a narradora-personagem imaginava. Ela consegue embarcar no navio *Bless the Lord*, que retornava para Bridgetown em alguns dias. Durante a viagem, ela é novamente colocada à prova, pois, ao ser reconhecida, precisa tratar de um homem que estava muito doente, além de influenciar o clima que atrasa o prazo de término da viagem. O desembarque em Barbados traz um sentimento estranho e, por vezes, paradoxal que ia totalmente contra todo o encantamento e emoção que a personagem descreve. Esse desencantamento é expresso por Tituba da seguinte forma:

Fora isso, minha ilha não me celebrava! Chovia, e os telhados molhados de Bridgetown se aglomeravam

em torno da enorme silhueta de uma catedral. Nas ruas, corria uma água barrenta na qual pisoteavam animais e pessoas. Sem dúvida um navio negreiro acabara de lançar âncora, pois, debaixo do toldo de palha de um mercado, ingleses, homens e mulheres, examinavam os dentes, a língua e o sexo dos boçais, que tremiam de humilhação. Que cidade feia, a minha! Pequena. Mesquinha. Um posto colonial sem envergadura, com todo o fedor do lucro e do sofrimento. (Condé, 2020, p. 203-204)

A viagem de Tituba para a terra natal deveria ser um aprendizado, uma vez que se desviar de seu caminho somente lhe proporciona dificuldades e tristeza. Ao chegar, porém, ao seu destino, ela, mais uma vez, opta por ir contra os conselhos dos invisíveis e acaba se desviando para Belleplaine – uma localidade que fica do outro lado do país para lutar pela liberdade dos escravizados. Lá, ela se envolve com Christopher, que via em Tituba a possibilidade de se tornar invencível; em troca desse feito, ele se tornaria o esposo que a personagem tanto almejava. Ao questioná-lo sobre as razões desse desejo, a personagem conclui que ele buscava se tornar um herói, uma lenda, mas sem se esforçar durante essa jornada. Sentindo-se abusada, ela tenta conversar com sua mãe e Man Yaya. Ao aparecerem, as mulheres a recriminam por ainda estarem presas a um relacionamento fracassado. Com essa conversa, ela acaba decidindo retornar para sua velha cabana que a estava esperando como a personagem a havia deixado.

O retorno para seu lar é marcado pela constatação do quanto ela envelheceu por vivenciar tantas provações. Na segurança de sua choupana, ela acaba percebendo que estava grávida de Christopher, mas, devido ao tempo da gestação, não poderia realizar um aborto de

maneira segura. Nesse ínterim, Tituba acaba ajudando Iphigene, um jovem escravizado e açoitado à beira da morte. Com seus cuidados, ele logo recobrou os sentidos e, posteriormente, veio a lhe pedir ajuda, mesmo que, de alguma forma, na luta pela libertação da população negra. Qualquer forma de auxílio implicaria no fato de que Tituba precisaria se reencontrar com Christopher. Ela é aconselhada por Man Yaya, Abena e Yao de que o confronto que eles planejavam não daria o resultado esperado:

Alguma coisa em sua me indicava que eu ficasse atenta, e eu disse secamente: – Bom, e como tudo isso terminou? Ele se pôs a enrolar um cigarro de folhas de tabaco, como se procurasse ganhar tempo, depois me olhou bem na cara: – *Com sangue, como termina sempre. O tempo da nossa libertação não chegou.* Perguntei com um grito rouco: – *E quando vai chegar? Quanto sangue ainda, e por quê?* Os três espíritos permaneceram em silêncio como se mais uma vez eu quisesse violar as regras e mergulhá-los em desconforto. Yao retomou: – *Será necessário que nossa memória seja inundada de sangue. Que nossas lembranças boiem na sua superfície como nenúfares.* Eu insisti: – *Seja claro, quanto tempo?* Man Yaya sacode a cabeça: – *A aflição do negro não tem fim.* (Condé, 2020, p. 233, grifo meu)

Apesar do claro aviso, a batalha ocorreu conforme as lideranças planejaram. Mesmo com todo planejamento e esforço, a população negra foi dizimada. A busca pela liberdade foi vista pelos fazendeiros e demais pessoas como um ato de rebeldia que deveria ser punido de forma exemplar. Eles decidiram dar um “bom exemplo”, porque em “três anos foi a segunda grande rebelião. Eles conseguiram o apoio total das tropas inglesas que vieram defender a ilha dos ataques dos vizinhos, e nada foi deixado ao acaso. Sistemáticamente, as plantações

foram revistadas e os escravizados, que inspiravam dúvida” (Condé, 2020, p. 241), foram postos debaixo de alguma mafumeira. Depois, “baionetas na bunda, empurraram toda essa gente para uma vasta clareira onde dezenas de forças tinham sido erguidas” (Condé, 2020, p. 241). Tituba foi uma das últimas pessoas a serem executadas: “Errim percorreu a cena de execuções. Ele veio até mim e disse com desprezo: – Muito bem, bruxa! Você que a deveria ter conhecido em Salem, vai conhecê-la aqui! E vai encontrar suas irmãs que partiram antes de você. Tenha um bom sabá!” (Condé, 2020, p. 241). Tituba sabia que não havia o que falar e aguardou sua morte com calma.

A morte física de Tituba permite seu renascimento no plano espiritual. No epílogo de sua narrativa, a personagem afirma que sua história não terá um fim, pois teve a possibilidade de escolher uma descendente por morrer sem ter dado à luz ao filho que esperava. A mulher por ela escolhida representa a chance de exercer a maternidade, mesmo que de forma não convencional. Seu vasto conhecimento não se perderia com o tempo, já que alguém estava carregando seu legado. A protagonista sabia que não pertencia à civilização daqueles que tanto a odiaram. É “dentro do coração que os meus guardarão minha memória, sem necessidade de grafia alguma. É dentro da cabeça. Em seu coração e em sua cabeça” (Condé, 2020, p. 244). Viva ou morta, visível ou invisível, Tituba permanece presente no imaginário e na memória coletiva daquele povo, alentando o coração dos homens e alimentando “seus sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer. Uma insurreição sequer. Uma desobediência” (Condé, 2020, p. 244). Insuflando a desobediência e os sonhos de liberdade, Tituba nos fala que: “desde essa grande rebelião abortada de 17**, não há mês que se passe sem

a eclosão do fogo. Sem que um envenenamento dizime uma Casa-Grande ou outra” (Condé, 2020, p. 244). Errim, por exemplo, cruzou o mar novamente depois que, sob seu comando, “os espíritos daqueles aos quais havia infligido suplício vieram dançar a *gwo-ka*, noite após noite, em volta de sua cama. Eu o acompanhei até a embarcação *Faith* e o vi engolir a seco cada vã esperança de ter um sono sem sonhos” (Condé, 2020, p. 244).

O romance de Maryse Condé descreve uma personagem que desafia os papéis sociais e de gênero prescritos pela cultura caribenha e estadunidense. O romance oferece uma visão distinta das lutas culturais e sociais vividas pelas mulheres em sua terra natal e em território estrangeiro. Entra em cena um embate entre sexo e gênero, e este último, por ser uma definição cultural de comportamentos socialmente definidos como aceitáveis em um determinado lugar e época, se dá por meio da movimentação dos corpos e dos comportamentos e ações dos personagens. Os conflitos presentes na trama são provenientes do acirramento entre diferentes territórios, culturas e as tensões entre sexo e gênero. Além disso, o romance retrata a completa transformação da protagonista, que passa a se perceber como mulher negra. A transformação da subjetividade de Tituba é desenvolvida por meio da rejeição – mesmo que parcial – de normas e convenções impostas às mulheres, visto que “alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades, além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta” (Carneiro, 2019, p. 320).

A representação identitária da protagonista do romance condeniano ressalta os diferentes obstáculos impostos, como: o racismo e a xenofobia, a violência contra a mulher, a perseguição e

a falta de acesso à justiça e aos direitos básicos por parte da população negra. Os múltiplos deslocamentos feitos pela personagem ao longo de sua vida exigem que ela reconstrua seu lugar em outro espaço. Essa reconstrução necessariamente implica em um processo de reconfiguração identitária, no qual Tituba torna-se, pouco a pouco, uma mulher independente, emancipada e dona de suas próprias decisões. Chama a atenção o fato de que Tituba detém uma identidade fronteiriça. Essa identidade ressalta que a experiência da diáspora não revela somente o trânsito entre nações ou territórios, mas também marca a ausência de um ponto de destino, remetendo a um constante estado de deriva, que representa um devir sempre adiado. A narrativa de Tituba é fortemente permeada pelo hibridismo, e a personagem encontra-se inserida num entrelugar entre diferentes culturas, identidades, espacialidades e temporalidades. Esse fato demonstra seu constante tráfego entre a cultura branca e a negra, entre a região de Barbados e as colônias inglesas da América. Esta identidade destaca a complexa e, por vezes, dificultosa relação do sujeito diaspórico com sua terra natal e reafirma o fato de a construção – ou uma reconfiguração – identitária sempre ocorrer por meio dos contínuos deslocamentos entre espaços afetivos, discursivos, geográficos e identitários.

Angela Davis (2009), no prefácio da edição inglesa do romance condeniano, afirma que a vingança impulsionou e resultou na criação da personagem. Apesar disso, Maryse Condé permitiu que a personagem fosse livre e tivesse a oportunidade de se reinventar. Apesar de Tituba ser a “personificação da figura feminina inferiorizada, que historicamente sofreu e sofre todas as formas possíveis (às vezes, também as inusitadas) de preconceito” (Corrêa, 2014, p. 192-

193), ela mostra-se uma mulher comum, detentora de angústias, desejos e sonhos. A apropriação e recriação feita por Condé resgata Tituba das “margens da história estadunidense, permitindo que a personagem ganhe voz e passe de objeto a sujeito de uma narrativa que atravessa fronteiras geográficas, temporais e literárias” (Harris, 2016, p. 68). A narrativa escrita em primeira pessoa, que alude a uma autobiografia, dramatiza, de forma poderosa e contundente, o ciclo de violência que marca a região caribenha e foi investigada por teóricos como: Carole Boyce Davies (2003, 2010), Édouard Glissant (2005) e Stuart Hall (2013). Os processos de subjetivação e construção identitária que marcam o romance comprovam o fato de que as identidades não são fixas e imutáveis. Devido às constantes mudanças e variações, elas vêm se apresentando cada vez mais como fragmentadas e fraturadas.

Nas palavras de Edward Said (2011, p. 270), esse impulso revisionista enfrenta a “cultura metropolitana, utilizando as técnicas, discursos e armas do saber e da crítica antes reservados só aos europeus”. Essa argumentação propõe uma nova maneira de enxergarmos a história sem nos atermos a uma visão única dos fatos; além disso, demonstra como a experiência humana é diversificada e multicultural. À luz dessas questões, o romance de Maryse Condé mostra-se como um relevante instrumento para explorar, por meio de diferentes ângulos, as lacunas e silenciamentos presentes na história oficial. A narrativa condeniana incorpora o contexto estadunidense, juntamente com uma visão do Caribe, para retratar uma história da escravidão, do genocídio, da violência física e das formas de oposição e resistência frente a essas situações.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ANTUNES, Gabriella Gargalhão. *Um defeito de cor e O caminho de casa: a representação do sujeito diaspórico em neonarrativas de escravidão contemporâneas*. 2023. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, São Gonçalo-RJ, 2023.
- BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima et al. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 213-230, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Pensamento feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 325-333, 2019.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A representação do sujeito diaspórico em *O livro dos negros*, de Lawrence Hill. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 1, v. 74, p. 385-404, 2021.
- CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Tradução de Richard Philcox. New York: Ballantine Books, 2009.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Tradução de Natália Borges Polezzo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- CORRÊA, Lilian Cristina. *Tituba revisitada: Condé em reencontro com Miller e Hawthorne*. Curitiba: Appris, 2014.
- DAVIES, Angela. Foreword. In: CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, Black Witch of Salem*. Tradução de Richard Philcox. New York: Ballantine Books, p. xi-xiii, 2009.
- DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London; New York: Routledge, 2003.

- DAVIES, Carole Boyce. Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora. Tradução de Leila Assumpção Harris e Peônia Viana Guedes. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 3, v. 18, p. 747-630, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Prefácio: Tituba, um evocar das águas que ainda nos atormenta! In: CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salem*. Tradução de Natália Borges Poleoso. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Orgs.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HARRIS, Leila Assumpção. Espaços discursivos, geográficos e afetivos na literatura diaspórica contemporânea. In: HARRIS, Leila Assumpção (Org.). *A voz e o olhar do outro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2009.
- HARRIS, Leila Assumpção. Uma representação literária das zonas de contato do Atlântico Negro: *I, Tituba, Black Witch of Salem*, de Maryse Condé. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). *Trajetórias de literatura e gênero*. Caxias do Sul, EDUCS, p. 67-80, 2016.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos, reflexões*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and criticism 1981-1991*. Londres: Granta Books, 1991.
- RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA e SOUSA, Fernanda. Os ancestrais que não podem ser esquecidos. In: HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução de José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 341-352, 2020.