

ESTILHAÇOS DO DISCURSO AMOROSO NA FICÇÃO HISTÓRICA DECOLONIAL DE MARYSE CONDÉ

SHARDS OF LOVE DISCOURSE IN MARYSE CONDÉ'S DECOLONIAL HISTORICAL FICTION

Maria Aparecida Silva Ribeiro (UFS)¹

Resumo: O texto analisa o romance *Eu, Tituba, bruxa negra de Salém*, de Maryse Condé, segundo elementos semânticos presentes na narração, os quais, por um lado, a aproximam de um padrão narrativo clássico e, por outro, trazem componentes singulares relacionados a determinado ponto de vista de que se vale o relato. Pontua, no texto, episódios nos quais a protagonista vivencia o amor, aqui entendido como pulsão afetiva que enseja determinadas atitudes nas diferentes interações sociais. Enquanto formulação literário-discursiva, tal noção aparece estilhaçada em situações constituintes de sua jornada. Fragmentação essa que parece indicar as intensas contradições emocionais vividas por Tituba, seus conflitos internos, frutos de sua condição de mulher, afrodescendente, sobrevivendo em uma sociedade colonial, escravista e patriarcal. O que torna o estudo de bell hooks, *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, essencial para entender tais processos de superação e de resiliência na decisão de amar e ser amada, conforme manifesta por Tituba, em meio a um atribulado percurso existencial. A contribuição de Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, corresponde à seleção de indicadores semânticos do desenvolvimento do tema-assunto, sugerindo, outrossim, caminhos interpretativos para tais índices, presentes no romance em estudo bem como na literatura canônica universal, conforme farta documentação do semiólogo francês. Como roteiro metodológico, são utilizadas as abordagens sugeridas por Abrams (2010), a saber, expressiva, mimética, objetiva e pragmática, que relacionam os tópicos pontuados na obra de Condé, respectivamente, a dados biográficos da autora; contextuais em relação à história narrada; estruturais; bem como aos usos que a narrativa tem ensejado na discussão sobre diáspora africana, feminismo negro e decolonialidade. E, por fim, destacam-se aspectos relevantes para a percepção da obra da escritora guadalupense como essencial ao estudo da formação das sociedades, a partir de uma lógica contra-hegemônica e em meio a processos antirracistas de revisão histórica.

Palavras-chave: culturas africanas - feminismo negro - decolonialidade - ficção histórica - literatura francófona

Abstract: The text analyzes the novel *I, Tituba, witch black of Salem*, by Maryse Condé, according to semantic elements present in the narration, which, on the one hand, bring it closer to a classic narrative pattern and, on the other, bring unique components related to a certain point of view from which the report is based. It highlights, in the text, episodes in which the protagonist experiences love, here understood as an affective drive that gives rise to certain attitudes in different social interactions. As a literary-discursive formulation, this notion appears shattered in situations that constitute his journey. This fragmentation seems to indicate the intense emotional contradictions experienced by Tituba, her internal conflicts, the result of her condition as a woman, of African descent, surviving in a colonial, slave-owning and patriarchal society. What makes bell hooks' study, *Everything about love: new perspectives*, essential to understand such processes of overcoming and resilience in the decision to love and be loved, as expressed by Tituba, in the midst

¹ Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). E-mail: masribeiro97@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1910-7110>.

of a troubled existential journey. Roland Barthes' contribution, in *Fragments of a Loving Discourse*, corresponds to the selection of semantic indicators of the development of the theme-subject, suggesting, moreover, interpretative paths for such indexes, present in the novel under study as well as in universal canonical literature, as abundant documentation by the French semiologist. As a methodological guide, the approaches suggested by Abrams (2010) are used, namely expressive, mimetic, objective and pragmatic, which relate the topics highlighted in Condé's work, respectively, to the author's biographical data; contextual in relation to the story narrated; structural; as well as the uses that the narrative has given rise to in the discussion about the African diaspora, black feminism and decoloniality. And, finally, relevant aspects stand out for the perception of the work of the writer from Guadalupe as essential to the study of the formation of societies, based on a counter-hegemonic logic and in the midst of anti-racist processes of historical review.

Keywords: African cultures; black feminism; decoloniality; historical fiction; Francophone literature

Introdução

Ao tratar da construção de subjetividades na obra de Maryse Condé, faz-se importante trazer à tona aspectos de sua trajetória acadêmica e profissional, inteiramente atravessada por questões relacionadas à educação, ao ensino e à pesquisa da literatura. Episódios de sua história de vida, consoantes à história e à cultura da região em que nasceu, cresceu e se tornou escritora feminista, ativista dos direitos do povo negro originário da América Caribenha, ilustram processos diaspóricos vivenciados por ela própria, em seus deslocamentos físicos e simbólicos.

A obra da escritora guadalupense, objeto deste estudo, foi publicada originalmente em língua francesa e veio a público no ano de 1986, nas páginas da revista *Mercure de France*. Dois anos mais tarde, é lançada com o mesmo título *Moi, Tituba sorcière noire de Salem*, pelas Edições Gallimard, sendo classificada como 'romance francês'. Embora, atualmente, o *site* da editora já inclua, em sua ficha técnica, categorias e subcategorias como: "Literatura estrangeira da América Central e das Antilhas, País: Guadalupe" (2012, s/p, tradução nossa).

Nascida em 1937, na cidade de Point-à-Pitre, centro de Guadalupe - departamento ultramarino francês - Marise Liliane Apolline Boucolon foi a caçula de oito irmãos. Com sólida formação escolar e acadêmica, é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Sorbonne-Nouvelle. Passou a se chamar Maryse Condé depois do casamento com o ator guineano Mamadou Condé, aos vinte e dois anos de idade.

Tendo lecionado em diferentes países do continente africano, inicia seu processo de imigração para os Estados Unidos, aos quarenta e oito anos; na ocasião, já em segundas núpcias, qualifica-se como bolsista *Fulbright* e passa a lecionar na Universidade Columbia, em Nova Iorque. Sua carreira acadêmica distingue-se pelos espaços de prestígio que ocupou, como professora e pesquisadora: professora emérita de Francês da Universidade de Columbia; ministrou, ainda, cursos na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e em outras universidades estadunidenses e, de volta à França, lecionou na Sorbonne e na Universidade de Nanterre. conforme dados extraídos do verbete *Maryse Condé* (2012, s/p).

A carreira literária destaca-se pela múltipla premiação - sinal de reconhecimento de sua obra, em diversos espaços do mundo das letras. Até o ano de 2012, foram dezesseis prêmios e titulações em cinco diferentes países do continente europeu, Américas e Antilhas, ao longo de uma década e meia de sua produção mais intensa. Tal reconhecimento tem permitido que os tópicos abordados em *Tituba* circulem por espaços que nem sempre os incluíram em discussões sobre a

expansão colonial. Dito de outro modo, a visibilidade que a narrativa eficiente de Condé passa a ter, notadamente após sua premiação, no Grande Prêmio da França de Literatura Feminina, em 1986, concorre para uma nova mirada sobre a história do povo negro escravizado no continente americano.

Assim, da tomada da palavra empreendida pela escritora guadalupense resulta uma narrativa histórica em que o protagonismo da mulher negra escravizada evidencia-se, em parte, pela feição épica que assume o relato de suas ações. Tituba tem sua história narrada, em primeira pessoa, trazendo, no desvelar da trama, seus sentimentos, motivações individuais e coletivas. O pano de fundo da história contada é, ademais, constituído de referências socioculturais, além de dados factuais da história das colônias americanas, pela perspectiva do povo afrocaribenho, aqui vocalizada pela narradora e protagonista do relato.

Ainda como atributos de sua escrita literária, destacam-se práticas de descrição objetiva e subjetiva, o que transforma uma obscura citação da história das colônias americanas, coletada de registros oficiais, em um personagem romanesco, inteiramente afeito à estrutura clássica da narrativa. Assim é apresentada, por seus editores, a criação literária de Condé a partir do fato histórico ocorrido no final do século dezesseis, na pequena vila de Salém:

Foi no ambiente histórico desta pequena comunidade puritana que ocorreram os famosos julgamentos das bruxas de Salém, em 1692. Tituba foi presa, esquecida na sua prisão até à anistia geral que ocorreu dois anos depois. Aí a história termina. Maryse Condé a reabilita, resgata-a desse esquecimento ao qual estava condenada e, por fim, a traz de volta ao seu país natal, Barbados, na época dos negros quilombolas e das primeiras revoltas escravas (*Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*. Gallimard. s/d, tradução nossa).

Como recorte, dedica-se esta análise a elementos semânticos que pontuam a narrativa, os quais aludem ao discurso amoroso, assim como os lista Barthes, na obra de referência (1999). O levantamento de tais signos, no texto de Condé, organiza-se a partir do objeto a que se dedica o amor explicitado pela protagonista e a uma espécie de tipologia que, de tal particularidade, se infere, a saber, amor materno, amor romântico-passional, amor de/entre mulheres, amor com propósito terreno (político), amor com propósito espiritual.

Tais elementos são aqui apresentados sob a forma de estilhaços, uma vez que não garantem ao processo de construção da protagonista, tampouco ao percurso narrativo, uma integralidade do ponto de vista de sua identidade subjetiva ou qualquer coesão entre as diferentes vivências do amor. Antes, tal como o sujeito pós-moderno descrito por Hall, a Tituba constituída em seu périplo amoroso apresenta uma “falta de inteireza” (Hall, 2011, p. 39) que busca preencher “a partir de seu exterior”, nas relações que vai vivenciando à medida em que se desloca, compulsoriamente, pelos espaços físicos e simbólicos descritos no romance, conforme evidenciado em subtópicos à frente. O que alude, ainda, a uma tendência, em certo sentido, antirromântica da narrativa, ao apresentar de forma multidirecional sujeitos e objetos de diferentes concepções e práticas do amor - alguns desses, controversos entre si, e outros que desafiam as próprias crenças da protagonista.

Os episódios destacados apresentam como núcleos temáticos os mesmos dramas, conflitos e embates amorosos, aos quais também se dedicam os romances românticos, desde a última metade do século dezanove e que persistem, em circulação e na lista dos preferidos do público, no século vinte e um. O que distingue o uso de tais motivos, na narrativa em análise, é que os amores aqui se apresentam como que fragmentados, partidos, pontiagudos, porque vivenciados em um contexto de escravidão, perseguição étnica, encarceramento. Os afetos vivenciados por Tituba, continuamente, a ferem, decepcionam, frustram. É, portanto, o amor, em suas múltiplas formas, que constitui a personagem Tituba tanto quanto a coloca em estado de perda. Sua subjetividade é, por um lado, esboçada por suas diversas feições amorosas; mas, por outro, fragmentada em suas

contraditórias e perversas (no sentido etimológico do termo: *per verso*: pelo avesso) facetas, as quais se concretizam em atos amorosos, por assim dizer.

Nesse sentido, o estudo de bell hooks (2021) dá suporte à descrição das dores trazidas pelo amor. As mesmas que, na jornada de Tituba, transformam-se em reviravoltas da narrativa, pontos de inflexão, aprendizado constante e dolorido, finais e recomeços dentro de uma mesma trajetória.

Por fim, a título de conclusão e de possíveis recomeços da leitura do romance, outros caminhos de abordagem são assinalados. A tomada de algumas imagens do texto como construções alegóricas para o tratamento de temas relacionadas à ficção histórica de Condé; as possibilidades de aprofundamento da relação entre literatura, revisão historiográfica e decolonialidades, dentre outras direções a que nos levam tais conversas convertidas em narrativa literária.

1 Nos processos expressivos e miméticos, a construção de subjetividades

Na abertura do romance, a epígrafe: “Tituba e eu vivemos uma estreita intimidade durante um ano. Foi no correr de nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que ainda não havia confiado a ninguém (Condé, 2020). Tal imagem, construída pelo discurso literário, pode, tão-somente, remeter ao uso metafórico dos termos “intimidade”, “conversas” e mesmo à relação de ‘confiança’ que um tal diálogo poderia supor entre personagem e autora. Contudo, ao atribuir a matéria da narração a esse diálogo com sua protagonista, Condé pode estar, também, buscando construir, em sentido reverso, aquilo a que Eco alude quando afirma: “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou” (Eco, 1994, p. 132).

No caso do personagem Tituba, tal cidadania edifica-se no próprio significado do que poderíamos chamar, desde logo, de uma ficção histórica: Condé faz uso, em sua narrativa, de elementos documentais sobre uma mulher negra, escravizada, que viveu no século XVII. Coletados dos registros de atos relativos a processos coloniais, nas diversas instâncias de poder, nos domínios político, jurídico, eclesiástico, tais dados apontam para a existência real de certa mulher chamada Tituba Indian, que pertenceu a Samuel Parris, de Salem, Massachusetts. Nativa sulamericana, ela foi levada de Barbados a New England e veio a ser “uma das primeiras três pessoas acusadas de praticar bruxaria durante os julgamentos das Bruxas de Salém, que ocorreu em 1692” (Britannica, s/d *apud* Wikipedia.org).

Ao conferir o protagonismo - e mais: a narração da própria história - à Tituba, a autora guadalupense investe na construção de subjetividades: a sua própria - de autora que escolhe contar a história da colonização pelas margens - no sentido de dar voz aos vencidos, aos subjugados, aos quais “a história não parece parece racional” (Le Goff, 1990, p. 309) - e a daquele personagem esquecido pela história oficial.

Nos dois casos, a subjetividade é individual, considerada a singularidade da origem e do “espaço-tempo” vivido por essas mulheres, para usar mais uma vez uma noção vinculada ao pensamento pós-moderno sobre a descontinuidade do tempo histórico e sua relação constitutiva com os deslocamentos “de um ponto a outro, num campo de forças, marcando inflexões, recuos, retornos, rodopios, mudanças de direção, resistências” (Deleuze, 1992, p. 103). Mas também é coletiva, quando metonimicamente representa movimentos emancipatórios, que começam na trajetória de uma e prossegue apontando caminhos para a outra.

E, no caso deste estudo, é o amor em suas múltiplas formas que direciona o relato dos diversos momentos pelos quais essa trajetória merece ser contada, como veremos nas seções a seguir.

2 Amor materno, amor de avó

O senso comum atribui ao amor materno a anterioridade dentre os afetos experimentados pelo ser humano. A representação da relação entre mãe e filho em várias culturas, comumente, aparece carregada de sentidos como os de proteção, defesa, amparo, sustento - o chamado amor incondicional.

Exatamente nessa direção, bell hooks defende que: “Nós aprendemos sobre o amor na infância” (Hooks, 2020, p. 59). E abre seu capítulo sobre tais lições de amor - e de desamor - que o ser humano receberá em seus primeiros anos com a seguinte citação:

Separções graves no começo da vida deixam cicatrizes emocionais no cérebro porque atacam a conexão humana essencial: o elo mãe-filho que nos ensina que somos dignos de ser amados. O elo mãe-filho que nos ensina a amar. Não podemos nos tornar seres humanos completos - na verdade é difícil tornar-se um ser humano - sem o apoio dessa primeira ligação. (Viorst, J. *apud* Hooks, p. 59)

No caso de Tituba, sua relação com a mãe, Abena, traz uma cicatriz de origem. Sua concepção é fruto do estupro da adolescente de dezesseis anos, ainda no navio que a trazia compulsoriamente de sua terra, como pessoa escravizada: “Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo” (Condé, 2020, p. 25).

No fluxo narrativo, sucede que, por Abena ser muito nova e bonita, a senhora da fazenda que a comprara “por bastante dinheiro”, sendo apenas poucos anos mais velha que a jovem escravizada, trouxe-a para perto de si, para distraí-la com cantos, danças e truques que acreditava que a jovem africana gostasse de praticar. Desse modo, buscava consolo por ter se casado com um homem rude, beberrão e cheio de filhos bastardos, que frequentemente a deixava só, cheia de medos, na enorme casa isolada em meio à plantação. (Condé, 2020, pp. 25-26)

Descoberta sua gravidez, o breve momento de companheirismo com sua senhora tem fim e Abena é expulsa da casa-grande. Porém, ao ser dada como mulher a Yao, um dos axanti que havia sido comprado no mesmo período que Abena, a jovem grávida acaba por conhecer aquele que seria seu companheiro ou, no dizer da narradora protagonista, “um pai, um salvador, um refúgio”(Condé, 2020, p. 29).

O amor materno em *Tituba*, apresenta-se, assim, em meio a contradições. Oscilações de humor e atitudes desencontradas confundem aquele ser que acabara de vir ao mundo: “Quando nasci, quatro meses mais tarde, minha mãe e Yao conheceram a felicidade. A triste felicidade dos escravizados, incerta e ameaçada, feita de farelos quase impalpáveis”. (Condé, 2020, p. 28).

A triste felicidade de sua mãe era ameaçada, ademais, pelo destino que esperava aquela pequena mulher que saíra de seu ventre: “Minha mãe chorava, porque eu não era um menino. Parece que o destino das mulheres era ainda mais doloroso que o dos homens”(Condé, 2020, p. 28).

Era uma criança negra, escravizada e mulher. Talvez, por esse angustioso pressentimento, Abena sequer dá nome a sua filha: “Foi ele quem me deu o meu nome: Tituba. Ti-Tu-Ba. Não era um nome axanti. Sem dúvida, ao inventá-lo, queria provar que eu era filha de sua vontade e de sua imaginação. Filha do seu amor”(Condé, 2020, p. 28).

Desde logo, percebe-se que o amor incondicional recebido na primeira infância pela protagonista não é o de sua mãe. Era o pai Yao, que amparara sua mãe na gravidez adolescente, a maior fonte do que Tituba pode conhecer de amor, em sua infância: “Na verdade, Yao tinha duas filhas, minha mãe e eu” (Condé, 2020, p. 29).

Ao passar a compreender a brutalidade da sociedade em que estava inserida e o seu lugar nessa dinâmica de opressões e sofrimentos, Tituba passa também a refletir sobre essa relação distante com sua mãe: “Quando foi que descobri que minha mãe não me amava mais?”

E a conclusão a que chega traz de volta a imagem de sua mãe em um lugar de sofrimento extremo:

Acho que quando cheguei aos cinco ou seis anos de idade. Embora tivesse me saído bem em crescer mal, isto é, ter a tez avermelhada e os cabelos completamente crespos, 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, 2020, p. 29).

A marca de sua origem, na verdade, não se tinha cicatrizado em sua mãe, cujo corpo violado dera à luz uma filha não desejada, imposta por ato violento do branco dominador. Essa ferida ainda aberta parece mais definidora das atitudes daquela jovem mãe do que qualquer ilusão de felicidade familiar que poderia ter sido, também externamente e por ordem de outro branco dominador, construída: “Então, quando me aconchegava carinhosamente nela, do jeito que as crianças gostam de fazer, ela me repelia inevitavelmente. Quando colocava meus braços ao redor do seu pescoço, ela tinha pressa em se desvencilhar” (Condé, 2020, p. 29).

Tituba não conhecera o amor da mãe. Pelo menos não enquanto estava viva. Porém, segundo seu relato, “não sofria dessa falta de afeto, pois Yao me amava por dois” (Condé, 2020, p. 29).

Nesse sentido, o alívio que a personagem busca nos afetos de Yao, que a consola da ausência do amor materno, alude ao que Barthes descreve sobre o discurso amoroso, tomando como figura literária essa mesma relação do filho com a mãe que é, culturalmente, fadada a uma transformação, pela ordem natural das coisas:

Às vezes, consigo suportar bem a ausência. Sou então “normal”: me igualo a maneira pela qual “todo mundo” suporta a partida de um “ente querido”, obedeço com competência a educação pela qual me ensinaram desde cedo a me separar de minha mãe - o que não deixa entretanto de ser, na origem, doloroso (para não dizer terrível). Ajo como um sujeito bem desmamado. Sei me alimentar, *enquanto espero*, de outras coisas além do seio materno (Barthes, 1981, p. 28).

Por outro lado, a maternidade, ainda que desprovida de maiores afetos de sua parte, o amor de Yao, a vida doméstica, tinha transformado Abena em uma “jovem mulher, branda e rosada, como a flor da cana-de-açúcar” e novamente desejável aos olhos de Darnell que, pelo regime da escravidão, era proprietário de seu corpo, assim como de todos os bens e seres daquele território.

Ao se defender de ser estuprada, mais uma vez e agora diante de sua filha, em meio à plantação, Abena o golpeia duas vezes com um facão. E, no relato da protagonista, apresenta-se o desfecho da história da vida material de sua mãe: “Ela havia cometido o crime sem perdão. Tinha golpeado um branco. Ainda que não o tivesse matado. Em sua fúria desajeitada, apenas conseguiu cortar seu ombro.” E, em consequência: “Enforcaram minha mãe” (Condé, 2020, p. 31).

Com o projeto de família esfacelado, por um ato brutal iniciado pelo próprio idealizador daquela união, ainda que sem as prerrogativas afetivas que se poderiam se supor de uma sociedade dita cristã, Tituba vê seu padrasto tirar a própria vida, após ser vendido a outro fazendeiro como castigo e afastado de sua filha. A menina de sete anos é expulsa da plantação e acolhida por uma velha que passa a corporificar o efetivo amor maternal em sua vida, a Man Yaya.

É também sua relação de filha, de aprendiz, de herdeira de Man Yaya que vai fazer com que Tituba se reaproxime de seus pares. Mulher corajosa que tem seu marido e filhos “acusados de fomentar uma revolta” e conseqüentemente executados. Man Yaya, ainda segundo o relato da protagonista e narradora, “só tinha os pés sobre a nossa terra e vivia constantemente na companhia deles [de seus mortos], cultivara o extremo dom de se comunicar com os invisíveis”(Condé, 2020, p. 31-32).

E é essa capacidade que Man Yaya vai transmitir, como legado, a Tituba. Cuidando de suas dores e feridas, como uma mãe o faria, alimentando-a e dando abrigo, a velha também ensina a menina sobre os poderes das plantas, sobre os fenômenos naturais, sobre como interagir com a natureza de modo a ter sobre ela um poder de cura, de aprendizado, de prognosticação.

Esses novos atributos permitem que Tituba passe a gozar da mesma fama de sua protetora, junto a seu povo escravizado. Essa reputação adquirida fica evidente para a jovem, ao encontrar um grupo de pessoas que, por sua origem, com ela mantém afinidades e, ademais, a colocam em lugar superior, devido a seus poderes desenvolvidos no convívio com Man Yaya:

Em uma encruzilhada, encontrei escravizados guiando uma carroça de cana ao moinho. Triste espetáculo! Rostos magros, trapos da cor do barro, membros descarnados, cabelos avermelhados por má nutrição. ...

Ao me ver, todo mundo pulou na grama de forma ágil e se ajoelhou enquanto uma meia dúzia de pares de olhos respeitosos e amedrontados se ergueu na minha direção. Fiquei chocada, Que lendas tinham sido tecidas a meu respeito? (Condé, 2020, p. 35)

É o poder de se comunicar com seus ancestrais - a mãe Abena e o padrasto Yao - que traz a Tituba a serenidade que ela precisa para desenvolver seus poderes místicos. Cedo, a menina aprende de sua mentora 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 (Condé, 2020, p. 33).

Assim, Man Yaya que ensinou Tituba as “preces, cantilenas, gestos propiciatórios”, que “ensinou principalmente sobre os sacrifícios”, quando ela mesma encerra sua carreira terrestre, Tituba passa a contar com “três sombras” que “se revezavam a [s]eu redor em vigília”. (Condé, 2020, 33) E apresenta a Tituba um amor, vindo do mundo espiritual, que poderia substituir ou, pelo menos, abrandar a dor de não ter sido amada por sua mãe, em vida. É o que a primeira visão de Abena, vivenciada por Tituba, depois de a mãe ter feito a travessia em direção aos domínios espirituais, permite supor: “Me perdoe por ter acreditado que eu não te amava. Agora vejo isso claramente em mim e não vou te deixar nunca mais.”

A reconciliação com a mãe, depois desta ter alcançado essa outra dimensão de existência e na qual Tituba passa a crer com fervor - iniciada por Man Yaya - é o regresso ao amor maternal que ela ainda não havia conhecido. Aplacada essa necessidade do amor de mãe, expresso mediante interações metafísicas, Tituba parte, por ela mesma, em busca de uma satisfação afetiva de outra ordem, conforme apresentado no tópico a seguir.

3 Cair de amores ou a substituição do amor pelo romance

O amor de Tituba pelo jovem John Indian é aquele que se afirma “ao contrário de tudo e contra tudo”, no dizer de Barthes. O rapaz que aparentava “não menos do que vinte anos, alto, magricelo, de cor clara e cabelos curiosamente lisos” apresenta-se como filho de “um dos raros aruaques que os ingleses não conseguiram expulsar” com “uma nagô que [este] visitava à noite”. (Condé, 2020, p. 37-38) Apresentada sua origem mestiça e exibindo um fenótipo um pouco mais aceitável aos senhores daquelas terras do que o de Tituba, John Indian, embora também escravizado, circulava na casa-grande, gozando de maior aquiescência de sua senhora,

principalmente, por sua tez mais clara e seus traços mais suaves aos olhos dos brancos, mas também por sua atitude servil e quase bajuladora.

Logo, a distância entre aquela existência e de Tituba - órfã de mãe executada em público por atentar contra a vida de um branco; isolada em uma cabana, mal-afamada por suas práticas espirituais herdadas da preta velha que a acolhera; desprovida de vaidade, quase selvagem em sua relação com a natureza - tal contraste passa a ser um problema para aquele romance nascente.

Em busca de ajuda mística para essa relação improvável, Tituba contata o espírito de Man Yaya que logo a desencoraja da ideia: “Os homens não amam. Eles possuem. Eles subjagam” (Condé, 2020, p. 39). Na sentença de Man Yaya, a síntese da reflexão de bell hooks sobre a prevalência de um sistema que condiciona o comportamento de todos, homens e mulheres:

A identidade masculina oferecida aos homens como ideal na cultura patriarcal demanda que todos os homens inventem e mantenham um “eu” falso. A partir do momento em que meninos pequenos são ensinados que não devem chorar nem expressar mágoa, solidão ou dor, que devem ser duros, eles aprendem a mascarar seus sentimentos verdadeiros. Na pior das hipóteses, aprendem a nunca sentir nada. (Hooks, 2021, p. 71-73)

Sentença que ganha peso na lamentação de sua mãe, cochichada ao seu ouvido, no momento em que Tituba começa a se arrumar para o encontro com aquele a quem dedica seu amor passional: “Por que as mulheres não conseguem ficar sem os homens?” (Condé, 2020, p. 40).

Como em muitos romances clássicos, esse amor desde cedo assume ares de tragédia. Embora não se trate exatamente de um amor proibido, afinal, trata-se de um casal de escravizados que, a princípio, demonstram afinidades relacionadas à classe, à origem e mesmo à etnia no domínio da mestiçagem, a relação que cada um deles mantém com os brancos é bem diversa.

A profecia de Abena, mãe de Tituba, representa sua jornada diaspórica, em termos concretos, literais em seu deslocamento espacial: “Agora você vai ser arrastada para o outro lado das águas...” (Condé, 2020, p.40) Ao propor união romântica e marital à Tituba, John Indien lhe apresenta um destino inteiramente ligado ao mundo dos brancos. Se, para todas as mulheres, o casamento patriarcal significa vivenciar a opressão e o autoritarismo cotidianos (e, na esposa de Darnell, temos um exemplo desse modo aterrorizado de sujeição (Condé, 2020, p. 25-26)), para Tituba, naquele mundo, só existia uma forma de existência - a de mulher escravizada.

Tal certeza, ademais, vem do tempo em que de ter convivido, por algum tempo, com a esposa de Morar com seu amado em sua casa, ou seja, na “cabana atrás da casa da senhora Susanna” (Condé, 2020, p. 43) significa também pertencer à senhora Susanna.

Embora a mãe de Tituba tenha prognosticado a necessidade de Tituba passar pelo mundo dos brancos, como uma espécie de missão, a jovem apaixonada tinha consciência do que significava cumprir esse destino:

Minha mãe fora violada por um branco. Enforcada por causa de um branco. ... meu pai adotivo se suicidou por causa de um branco. E apesar de tudo, eu pensava em recomeçar a vida entre eles, em seu seio, debaixo de seu pulso. Tudo isso pelo gosto desenfreado de um mortal. Não era loucura? Loucura e traição? (Condé, 2020, p. 45)

Cheia de tormento e remorso, Tituba sucumbe à força do amor por John. Faz a escolha que ela, de antemão, sabe ser a mais arriscada. Depois de tanto tempo vivendo só, isolada, quase temida por seus pares e ignorada pelos brancos por puro desprezo, Tituba escolhe praticar a ideia introduzida pela fórmula “Sei bem, mas contudo...”, conforme expressa nos fragmentos

barthesianos. A protagonista, assim como expresso na análise semiológica do discurso amoroso, “escuta”, mas “se obstina” ante a “todos os argumentos” que “desmistificam”, “limitam”, “apagam”, “depreciam” o amor (e, dentre esses, destacam-se os proferidos pelas mentoras espirituais, sua mãe Abena e Man Yaya) A protagonista decide afirmar “o amor como valor” em si. E, nesse sentido, ainda no dizer de Barthes, dessa história não sairá nem vencedora, nem vencida, será tão-somente trágica (Barthes, 1981, p. 16).

No nível do comportamento, a feminista negra bell hooks (2020) enquadra os relacionamentos românticos, nos quais se pode incluir o de Tituba com John Indien, no rol das buscas realizadas por aqueles que nunca receberam amor. O que chama de “regressar ao amor” (Hooks, 2020, p. 176) inclui, também, o movimento das pessoas de procurarem o amor romântico passional, em idade adulta, quando, na infância, em família, se sentiam indignas de serem amadas como realmente eram, por seus próximos.

Não por acaso, a advertência de Abena à sua filha apaixonada, na forma de um cochicho mediúnico, por assim dizer, ocorre exatamente quando Tituba, na beira do rio, corta seus cabelos longos e “desgrenhados” (como imagina que o amado os vê), alterando sua aparência, em suas palavras: “tão bem quanto pude” (Condé, 2020, p. 40). O gesto representa, metonimicamente, o que bell hooks chama de construir um “falso *self*”. Tituba começa por modificar a própria imagem, torná-la mais amável ou, pelo menos, mais agradável aos olhos de seu amado, do mesmo modo com que, mais tarde, irá aprender referências da religião dos brancos, seus modos de ser, comportamentos aceitáveis aos senhores de John Indien, como condição à conquista do amor daquele homem subjugado a tais valores.

E, na sequência de sua reflexão, sentencia a estudiosa do amor: “Criamos envolvimento amoroso condenados a repetir nossos dramas familiares”. Nesse sentido, a fantasia do “príncipe encantado” confirma a ideia de salvação pelo amor romântico. Sem levar em conta (e sem, de fato, cuidar) de toda “a dor, a tristeza, a alienação, o vazio, ... a extensão de nossa desumanização [sofridos na infância, no meio familiar, acreditamos que] o amor romântico será nosso”. E, por isso, conforme hooks: “Para preservar nossa fantasia, substituímos o amor pelo romance”. (Hooks, 2020, p. 199-200)

Tituba corporifica tal escolha, aparentemente compulsória. Sente-se arrastada a esse destino, exatamente como Merton, ainda citado por bell hooks, argumenta:

A expressão ‘cair de amores’ [do inglês *to fall in love*: se apaixonar] reflete uma atitude peculiar em relação ao amor e à própria vida - uma mistura de medo, espanto, fascinação, confusão. Ela implica suspeita, dúvida, hesitação na presença de algo inevitável, embora não de todo confiável”(Hooks, 2020, p. 201).

E é com essa atitude que Tituba se atira em direção às subsequentes vivências do amor, relacionadas a sua vida futura, do outro lado das águas.

4 Amor às mulheres, amor entre mulheres

Na ocasião em que Tituba conhece a vida junto à família de seu novo senhor, o pastor Samuel Parris, o amor dedicado a e recebido de mulheres passa a ser experimentado. De início, a compaixão que sente por aquela mulher torturada em meio ao fanatismo e opressão de seu marido, Elizabeth Parris, é o que move Tituba a praticar a forma de amor que mais conhece até então: “Algo se desatou em mim e ofereci, movida por um irresistível impulso: - Me deixa cuidar da senhora” (Condé, 2020, p. 70).

Ao tratar do tema da “comunidade” enquanto “uma comunhão amorosa”, bell hooks, primeiramente, destaca a importância da presença de uma “testemunha iluminada” na vida das pessoas que vivem, em seu núcleo familiar, frequentes episódios de opressão. Cita o estudo da

psicanalista Alice Miller, ao mencionar o papel restaurador do “senso de esperança” desempenhado por pessoas que observam e se compadecem do sofrimento de crianças e de mulheres em relações familiares abusivas (Hooks, p. 163-164).

Assim, pode-se incluir a amizade como uma das formas de amor descritas por bell hooks. E, nesse sentido, a própria autora dá testemunho da função de sua “melhor amiga” de infância em um cotidiano familiar que não lhe apresentava a mesma sensação de bem-estar e confiança que sentia perto de sua amiga:

Anos depois, quando conheci Debbie, minha melhor amiga, tive ainda mais certeza de que o amor era o que fazia você se sentir bem. o amor não era o que fazia você se sentir mal, se odiar. Era o que confortava, o que libertava por dentro, o que fazia sorrir. (Hooks, p. 165).

No caso de Tituba, a amizade dedicada às mulheres - esposa e filha - do cruel Samuel Parris nascia de sentimentos de compaixão e empatia por aqueles seres, aparentemente, indefesos diante de tanta maldade, fruto do patriarcado, do machismo extremo e do fanatismo religioso. Tituba era, oficialmente, escravizada por aquele sujeito, porém, aquelas outras mulheres também viviam sob seu jugo e seu domínio perverso. Ao ver, pela primeira vez, as crianças (filha e sobrinha de seu novo senhor), “metidas em longos vestidos pretos, sobre os quais usavam apertados aventais brancos”, embora nunca tivesse visto crianças vestidas daquele jeito, rapidamente associou aquela condição vivida pelas meninas com a sua própria infância:

Eu não tive infância. A sombra da força da minha mãe escureceu todos os anos que deveriam ter sido consagrados à imprudência e às brincadeiras. por razões sem qualquer dúvida diferentes das minhas, imaginei que Betsy Parris e Abigail Williams estavam também privadas de sua infância, impedidas para sempre de cantar canções de ninar, contar histórias, preencher a imaginação com aventuras mágicas e benditas. Experimentei uma profunda pena por elas, sobretudo pela pequena Betsey, tão charmosa e desarmada (Condé, p. 71).

O amor de Tituba àquelas mulheres é feito, pois, de empatia; de compreensão profunda de suas dores e do desejo sincero de mitigar seu sofrimento. Esse amor, da parte da jovem escravizada, é expresso mediante os atos de servir. E, assim, passa a se ocupar, pessoalmente, das necessidades físicas, emocionais e espirituais (segundo seu aprendizado com Man Yaya) daquelas mulheres. Para além do trabalho forçado e extenuante que realiza na casa, devido a sua condição de mulher escravizada, Tituba deliberadamente se impõe outras tarefas diárias, com vistas à cura de Elizabeth, uma mulher fisicamente enferma e povoada de terrores impostos pela tradição fundamentalista que seu marido representa e pratica vigorosamente naquela casa.

A jovem mulher, embora sem conhecer ela própria o sentido de infância, também busca compensar, ao seu modo, a falta de tais vivências no dia-a-dia das meninas. Logo, tarefas relacionadas ao cuidado pessoal - como pentear cabelos, preparar para dormir, cuidar da alimentação, contar histórias, alimentar sua imaginação - são assumidas pela protagonista e se transformam em momentos de consolo, trocas, de demonstração de afeto, em uma palavra, do amor que começa ali a ganhar outros contornos.

Essa nova forma de amor, experienciada por Tituba, logo assume ares de reação à opressão, uma forma de sobreviver àquele cotidiano perverso. Tal compromisso tácito nasce por ocasião da agressão física de Parris sofrida por Tituba, motivado pela recusa da jovem em participar de uma tradição familiar - a prática religiosa na origem que, naquele caso, seria uma oportunidade a mais para exercer seu autoritarismo: o ato de confessar pecados. O tapa desferido pelo homem que

enche a boca de Tituba de sangue é, na sequência, dirigido à sua própria esposa que ousou tomar sua defesa:

Então, ele bateu nela. Ela também sangrou. Esse sangue selou nossa aliança. Às vezes, uma terra árida e desolada dá uma flor de cor suave que perfuma e ilumina a paisagem ao seu redor, eu só posso comparar a amizade, que não demorou a me unir à senhora Parris e à pequena Betsey com essa flor (Condé, 2020, p. 73).

Sobre o amor em comunidade, manifesto em atos, bell hooks alude ao papel da mulher, historicamente, nessa forma de representação dos afetos: “O serviço é outra dimensão do amor comunal. ... Mulheres têm sido e são as grandes professoras do mundo acerca do significado de servir” (Hooks, p. 173). Nessa reflexão, a intelectual atribui ao pensamento machista a recusa em reconhecer que “mulheres fazem a escolha de servir, que elas se doam a partir de um lugar de livre-arbítrio, não porque seja seu destino biológico” (Hooks, p. 174). Tituba não foge a tal padrão e escolhe demonstrar seu amor por aquelas mulheres, na forma de serviços a elas prestados, serviços que envolvem toque físico, cura, compaixão:

Juntas, nós inventamos mil jeitos de nos encontrar na ausência daquele demônio que era o reverendo Parris. eu penteava seus longos cabelos loiros até os tornozelos. Esfregava o óleo, que Man Yaya tinha me confiado em segredo, sobre sua pele doente e descorada que, pouco a pouco, dourava sob as minhas mãos (Hooks, p. 174).

Barthes, por sua vez, vai tratar dessa forma de amor, aludida no discurso literário, nos termos: “Sofro pelo outro”. Também, nesse caso, o envolvimento afetivo é ditado pela capacidade de se compadecer com o sofrimento alheio: “o sujeito experimenta um sentimento de violenta compaixão em relação ao objeto amado, cada vez que o vê, o sente ou o sabe, infeliz ou ameaçado, por esta ou aquela razão, exterior à relação amorosa, ela mesma”. No capítulo em destaque, como em todos os demais, o semiólogo traz exemplos de discursos que tematizam o amor segundo suas diferentes facetas. De Nietzsche, ele sublinha as locuções que interessam a esta análise: “união pelo sofrimento, unidade de sofrimento”(Barthes, 1981, p. 48).

O contato físico - que faz parte da expressão amorosa de Tituba com relação a Elizabeth e a Betsy - constitui, no estudo barthesiano, o que ele chama de “imenso dossiê romanesco”. Exemplifica essa demonstração do amor, com extratos de textos de Proust e de Goethe, ao listar toques furtivos, involuntários de seus personagens, o “sem querer” de tais ações, o “ao acaso”, a “fraca zona de contato” expressos no discurso amoroso. Mas não apenas, também cita “a pressão de mãos”, o movimento de “pegar o queixo de [alguém] e deixar subir seus dedos magnetizados até as orelhas, *como os dedos de um cabeleireiro* (nosso grifo)” (Barthes, 1981, p. 56) - esta última forma de toque correspondendo a movimentos planejados, como as massagens curativas de Tituba em Elizabeth e sua tarefa diária de cuidar dos longos cabelos de Betsy.

Na mesma linha do amor dirigido a mulheres, motivado por sentimentos de compreensão, empatia, partilha de vivências de opressão e expresso em atos de bondade, Tituba encontra na mulher grávida, com quem, mais tarde vem a ser encarcerada, outro campo em que semear tais sentimentos. Nesse caso específico, a relação entre aquelas mulheres inclui uma disposição para o ensino-aprendizado dos diferentes modos de ver a vida e o lugar das mulheres no mundo.

Ao partilhar do cárcere com Hester Prynne (personagem que remete ao homônimo apresentado, originalmente, por Nathaniel Hawthorne, no romance *A Letra Escarlate*), Tituba ouve pela primeira vez o termo “feminista” e, ao conhecer a história de Hester, por suas próprias palavras, percebe a distância que existe entre o papel destinado à mulher nas diversas sociedades e suas próprias inclinações, motivações e paixões. Entende que o amor passional dedicado a John

Indien não necessariamente implica em obedecê-lo, seguir-lhe como a um líder, transformar-se em algo que meramente o satisfaça, a despeito de seus próprios desejos contrariados: “E então, mais uma vez, apesar dos meus recentes reveses e da lembrança das recomendações de John Indien, me deixei prender na armadilha de uma amizade” (Condé, 2020, p.143).

A protagonista experimenta, na ocasião e pela primeira vez, o cuidado de uma mulher branca para consigo; ouve elogios, pela cor de sua pele; apresenta, sem temor algum, a definição de bruxa aprendida, na prática, com Man Yaya. E conhece a versão puritana, calvinista, desse mesmo conceito. Descobre coincidências, por assim dizer, em suas respectivas origens - a violenta concepção da primeira no *Christ the King* (Condé, 2020, p. 29) e a chegada dos ancestrais da segunda, a bordo do *Mayflower* (Condé, 2020, p. 146).

A partir dessa nova amizade, Tituba tem o que poderia se chamar, na atualidade, de uma vivência de sororidade. O uso do termo, em substituição ao conteúdo semântico masculino encontrado no radical de “fraternidade” (do latim *frater*: irmão), faz referência à relação de cuidado e proteção entre mulheres (do latim *soror*: irmã) e começou a circular em discursos feministas, principalmente, nas redes sociais e em domínio digital, no Brasil, há menos de dez anos. (Leal, 2020, p. 2-3).

Ao descobrir que, tanto ela quanto Hester, tiveram experiências com estupro, aborto, violências de toda sorte, solidão, paixão destrutiva por um homem, elevam sua relação entre mulheres a um outro patamar: o de compreensão mútua, de apoio, de formação de uma rede de apoio. Nesse sentido, cabe avançar um pouco mais na terminologia, ao trazer à análise desse exercício amoroso a noção de “dororidade”.

Embora surgida em um contexto de lutas do feminismo negro e ressaltando-se o fato de que a dor que “contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada” seja, segundo Piedade, “a dor causada pelo Racismo”; e que, em princípio, “essa Dor [seja] Preta”, a autora considera que dororidade, enquanto prática, deve ser complementar à noção de sororidade, ao considerar que “Dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as mulheres pelo machismo” (Piedade, 2017, p. 17). E, por esse entendimento, é correto afirmar que Tituba e Hester mantiveram tal relação de dororidade.

Importa, igualmente, assinalar o episódio em que, no avançar da narrativa, Tituba sonha com Hester. E, na ocasião, experimenta sensações libidinosas ao vivenciar imagens oníricas de conforto e aconchego junto a um corpo de mulher: “Lentamente, o prazer invadiu meu corpo, o que me surpreendeu. Podemos sentir prazer ao abraçar forte um corpo como o nosso? ... Hester me indicava o caminho para outro gozo?” (Condé, 2020, p. 179) Tal vivência mental, sensorial, corporal lhe acrescenta uma lição de amor a mais, na longa lista de aprendizados tal qual se apresenta sua jornada:

E, ao selarem, Tituba e Hester, uma espécie de pacto para que o depoimento da jovem antilhana se constituísse, ao mesmo tempo, em uma declaração de culpa e na delação de outras mulheres de quem ambas queriam se vingar, tornam-se aliadas nessa ação de justicamento.

Contudo, a desforra se restringia a outras mulheres, já que o homem descrito como o mentor das ações malignas confessadas por Tituba trata-se de uma aparição, de uma entidade mística, sem nome, sem descrição física humana, que “às vezes era como javali, às vezes como um cão enorme” (Condé, 2020, p. 156). Mais tarde, nos testemunhos de outros acusados, tal homem será caracterizado precisamente como “um homem negro” (Condé, 2020, p. 161). O que faz Tituba temer pela vida de John Indien. Tal apreensão apenas confirma a permanência de seus sentimentos em relação ao marido, já demonstrada por sua resistência em aceitar as dúvidas de Hester quanto à lealdade de Indien, por mais acertadas que parecessem: “Branco ou negro, a vida é boa demais para os homens” (Condé, 2020, p. 150).

5 O amor e seus outros propósitos

Como já mencionado, bell hooks utiliza a expressão “regressar ao amor” para significar o movimento que pessoas adultas fazem em direção ao amor romântico, como uma espécie de paliativo para as feridas do desamor familiar, muitas vezes, experimentado na infância. Tal fórmula, que inclui “fantasia” e “ilusão”, resulta, portanto, na substituição do “amor pelo romance” (Hooks, 2021, p. 200).

Não se pode dizer que todos os afetos experimentados por Tituba, depois de sua separação de John Indien, de seu julgamento, encarceramento, torturas diversas e, por fim, sua venda àquele que seria seu último dono, Benjamin Cohen d’Azevedo, possam ser classificados como romances, no modo como bell hooks o apresenta. Pelo menos, não como aqueles perpetuados pelas “narrativas românticas”, ainda segundo terminologia da acadêmica norte-americana (Hooks, 2021, p. 200).

Fica evidente no fluxo narrativo, no entanto, que sua relação com o comerciante judeu, muito rico, ruivo, manco, de uma “feiúra crassa”, traria novos sentidos para a ideia de amor. Ao pagar suas dívidas de presidiária ao estado, conforme a legislação vigente, o viúvo e pai de nove crianças adquire os direitos sobre ela. E, para deixar a cela, com seu novo dono, Tituba precisa passar por mais um suplício, que é o de ter as correntes de ferro que lhe prendem mãos e pés, quebradas a golpes de marreta.

A dor que Tituba sente, nesse ato paradoxal de libertação e nova escravidão, provoca-lhe o “berro, tal qual o de um recém-nascido”. E é assim que Tituba se entrega à próxima vivência do amor, com a dor e a explosão de um novo nascimento. E, segundo lhe parece, “poucos indivíduos têm esse azar: nascer pela segunda vez” (Condé, 2020, p. 178).

O investimento daquele homem na compra de Tituba obedecia a uma lógica bastante pragmática, de alguém que necessita “com urgência de uma mão feminina”, para cuidar de seus filhos, mas que “não pretendia se casar novamente” (Condé, 2020, p. 179). Para Tituba, tratava-se, por certo, de um novo começo: cercada de crianças que não falavam o inglês, em meio a “essa família que era indiferente a tudo o que não era a sua própria desgraça, a tudo o que não eram as tribulações dos judeus pela terra” (Condé, 2020, p.180), Tituba pôde, por algum tempo, distanciar-se de suas próprias mazelas.

Experimentou, ademais, o cuidado físico de seu senhor para com ela, ao receber de suas mãos o “remédio poderoso” preparado pela falecida esposa e as roupas que a ela pertenciam e que passariam, a partir de então, a ser usadas pela jovem escravizada. Mais uma vez, o amor que emana na direção de Tituba vem de uma dimensão espiritual: “Foi a falecida que nos aproximou. Ela começou a tecer entre nós uma rede de pequenas bondades, pequenos serviços, pequenos reconhecimentos” (Condé, 2020, p. 181).

A expressão “pequenos serviços” evoca os chamados “atos de serviço”, incluídos dentre as “cinco linguagens do amor”. Com essa mesma expressão, o *best-seller* de Gary Chapman, publicado em inglês quase trinta anos antes da obra de bell hooks que nos serve de referência, designa a forma de demonstrar amor por meio de ações de cuidado com o outro. Chapman, o autor, é conselheiro matrimonial e pastor da Igreja Batista - a mesma denominação religiosa sob a qual bell hooks foi educada e preparada para o casamento, conforme dados biográficos citados em sua obra (Hooks, 2021, p. 242). Assim, é possível inferir a circulação de princípios como este (o do amor expresso por “atos de serviço”), no ambiente de formação familiar de bell hooks.

Tituba usufrui, durante o período em que convive com a família de Benjamin, de quatro meses de paz, o que ainda não ousava “chamar de felicidade”, mas que eram abençoados por um “Deus que não conhece raça nem cor”. Benjamin, num arroubo, acolhe Tituba, no seio de sua prática religiosa, gesto que representa um sentido profundo de aceitação do outro, inspirado na atitude divina de amparar e proteger: “Você pode, se quiser, se tornar uma de nós e rezar conosco”.

Ao que ela retruca: “seu Deus aceita até as bruxas?” e obtém como resposta: “Tituba, você é a minha bruxa amada”(Condé, 2020, p. 189).

O enlevo, contudo, dura pouco. Logo a cidade, que já fôra varrida pela caça às bruxas e que já levava à prisão e à morte uma multidão de homens e mulheres apontados como adeptos da feitiçaria e discípulos das formas malignas (na qual Tituba se inclui), ataca aquele novo núcleo familiar que sequer tivera chance de se formar. Ao final da agressão coletiva, Benjamin vê sua casa criminosamente incendiada e seus nove filhos mortos.

Benjamin, embora considere a existência de razões relacionadas a disputas comerciais para aquele ataque, recebe, no fundo de seu coração, aquela terrível sentença como se viesse das mãos de seu Deus. Por haver se apegado a Tituba, havia também se recusado a lhe dar sua liberdade tão sonhada e achava que, agora, sofria os castigos vindos do plano sagrado. Diante disso, não vê outra atitude a tomar a não ser libertar Tituba.

O desfecho daquele novo relacionamento amoroso, ainda que permeado pela culpa, também foi marcado - assim como seu início - pela espiritualidade. Se a falecida esposa aproximou Tituba de Benjamin, a despedida desse casal também contou com a presença dos espíritos das crianças sacrificadas pela turba de fanáticos de Salém. Usando de seus poderes mediúnicos, Tituba proporciona ao homem enlutado sua derradeira prova de amor em seu mais importante e condenável - pela sociedade de então - ato de serviço: o reencontro com seus filhos mortos. E a mensagem trazida pela mais velha deles, Metahebel, não deixava dúvidas: “Na verdade, a morte é a maior das bênçãos” (Condé, 2020, p. 194).

De volta a Barbados, agora como mulher livre, Tituba terá suas derradeiras experiências com o amor. Todas elas manterão relação direta com a espiritualidade. Christopher, um líder quilombola, crê que em Tituba há poder suficiente para torná-lo imortal. E é com este propósito que acolhe, em seu lar polígamo, a mulher que, segundo sua crença, lhe fecharia o corpo à morte. Quanto à Tituba, desejava apenas “provar que ainda não estava derrotada”, como mulher. Mas aquele relacionamento lhe reserva apenas decepção. Ciente de que não detinha poder sobre a morte (no que foi confirmada por suas mentoras espirituais), percebe em Christopher um desprezo crescente: “Você nada mais é do que uma negra ordinária e quer que te tratem como se fosse preciosa?” (Condé, 2020, p. 221). O fragmento barthesiano que mais corresponde a essa vivência romântica de Tituba com Christopher é o da vassalagem: “a verdadeira condição do sujeito apaixonado, escravo do objeto amado” ou ainda “O Outro está destinado a um *habitat* superior, um Olimpo, onde tudo desce sobre mim” (Barthes, 1981, p. 72). Quando, por fim, toma consciência dessa condição, Tituba parte, em direção a seu próximo e último amor romântico.

De volta à velha cabana, retorna às suas práticas diárias, de cuidar da terra, criar animais, curar pessoas. Com a ajuda de “seus invisíveis” (Condé, 2020, p. 223), Tituba conseguiu vencer moléstias que marcaram tragicamente a época, como a cólera e a varíola. E, assim, sua fama de poderosa curandeira retorna, ao tempo em que se descobre grávida.

Por essa época, levam à sua cabana o jovem Iphigene, muito mais novo que Tituba, embora ela mesma tenha pouco mais de trinta anos de idade. Ferido gravemente, o rapaz é cuidado por Tituba que o traz de volta à vida. As primeiras palavras do jovem ao recobrar a consciência são dirigidas a Tituba: “Mãe, mãe, você voltou. Eu achei que você tinha ido embora para sempre” (Condé, 2020, p. 227).

A ligação com aquele garoto, que vira a mãe ser assassinada pelos mesmos motivos que Abena o fora, que a chamava de mãe e passara a dedicar a Tituba um amor protetor, logo se transforma em um companheirismo que, finalmente, atravessará as dimensões vida-e-morte.

Tituba, grávida, desejosa de um mundo transformado para acolher seu filho, passa a viver com aquele filho jovem, que sua habilidade de cura havia trazido para perto de si. Descobre nele, também, uma grande ânsia de liderar uma revolução, de guiar seu povo em direção à liberdade, por

meio da luta e do sacrifício de vidas que se fizerem necessários. É esse último amor que convence Tituba a apoiar a revolta contra os donos das plantações.

Ao entregar seu corpo a Iphigene, em seus últimos impulsos sexuais, Tituba se une àquele jovem, não apenas fisicamente, mas na partilha de seus propósitos e, até mesmo, nos seus mais improváveis sonhos de liberdade e libertação. Envergonha-se, a princípio, por ter tido relações carnavais com alguém a quem considerava filho. Contudo, esse final de sua vida apresenta-se de modo difuso e complexo, entre o amor, a maternidade, a carne, o espírito, o sacrifício, a redenção, a cura e a libertação.

O casal, preso e enforcado por liderar uma revolta, continua sua jornada nos domínios espirituais. Tituba alcança o que julgava impossível: a imortalidade. Aquilo que, um dia, desejou e que provocou a fúria do vaidoso Christopher, a saber, “a canção de Tituba” (o louvor de seus iguais, na tradição oral, quando sua presença física já não mais estivesse ali) tornou-se realidade:

Eu a ouço por toda a ilha, ... Ela corre a crista dos morros. Ela se balança nas flores do caeté. ... A todo momento, eu a ouço.

Quando corro à cabeceira de alguém que agoniza. Quando tomo nas mãos um espírito ainda assustado de um recém-falecido. Quando permito aos humanos rever furtivamente aqueles que achavam que tinham perdido.

Pois, viva ou morta, visível ou invisível, eu continuo a cuidar e a curar. Mas, sobretudo, fui designada a outra tarefa, ajudada por Iphigene, meu filho-amante, companheiro da minha eternidade. Alentar o coração dos homens. Alimentar seus sonhos de liberdade. De vitória. Não há uma revolta que eu não tenha feito nascer (Condé, 2020, p 233-234).

Considerações finais

Com a potente fala de Tituba, desde os domínios da eternidade, encerra-se esta análise. Sua voz de personagem romanescos se insurge contra a invisibilidade em que história oficial a quis encarcerar. E se ergue como símbolo atemporal de resistência, de luta por justiça e, segundo os objetivos deste estudo, na firme decisão de persistir na prática do amor.

O amor manifestou-se, assim, em sua trajetória, carregado de propósitos materiais, políticos, terrenos; mas, também, espirituais, relativos à eternidade, todos definidores do papel que Tituba deveria cumprir, em cada uma das situações em que ama e se crê amada.

A mulher Tituba, aparentemente, sempre teve a seu lado homens cheios de suas próprias razões e pulsões. O amor que lhes dedica, desde muito jovem até a maturidade, sempre significará seu apoio a projetos pessoais; suporte a uma subjetividade masculina, dominadora, determinante dos caminhos que uma companheira ideal deveria trilhar. Esse bem poderia ser um outro viés, pelo qual seguir o fio narrativo do romance.

Assim como seria profícua a análise da conversa entre vivos e mortos, aludida na epígrafe da obra e, literalmente, apresentada em cada um dos episódios da prática mediúnica de Tituba, no corpo da narrativa. Tal conversa é, também, alegórica, no sentido que Michelet dá à escrita da história, a saber, uma segunda chance aos mortos (Barthes, 1991, p. 44).

Ainda do historiador francês estudado por Barthes, toma-se de empréstimo um conceito que bem poderia significar a construção de subjetividade, no que concerne à Tituba: “A heroização é a capacidade de ressuscitar a justiça na história, função propriamente de um mago” (Barthes, 1991, p. 53). Ao restituir justiça à história, por conceder voz narrativa a uma personagem importante, embora subnotificada nos registros oficiais, Condé, metaforicamente, compartilha com a heroína Tituba de tais poderes místicos. Traz os mortos de volta à vida e lhes dá a oportunidade de contar sua versão de suas próprias existências, ao tempo em que constrói uma ficção alinhada à abordagem decolonial e antirracista da história e da literatura.

Referências Bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard. *O Espelho e a Lâmpada: Teoria Romântica e Tradição Crítica*. Campinas: UNESP, 2010.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CHAPMAN, Gary. *As cinco linguagens do amor: como expressar um compromisso de amor a seu cônjuge*. Trad. Emerson Justino. São Paulo: Mundo Cristão Editora, 2013.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*. Trad. Natalia Borges Polessio. 3a. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Ed. Vegas, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.
- HOOKS, bell. *Ensinando Comunidade: uma pedagogia da esperança*. Trad. Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.
- LEAL, Tatiane. *O sentimento que nos faz irmãs: construções discursivas da sororidade em mídias sociais*. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br>> Acesso em 29/04/2024.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- Maryse Condé. Lire les femmes écrivains et les littératures africaines. 2012. Disponível em: <https://aflit.arts.uwa.edu.au/CondeMaryse.html>> Acesso em 29.02.2024.
- Moi, Tituba, sorcière noire de Salem. Gallimard. s/d. Disponível em: <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Moi-Tituba-sorciere>> Acesso em 29.02.2024.
- PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- Telling Tales: Tituba and the Salem Witch Trials*. Britannica (não disponível) *apud* <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tituba>> Acesso em 28.02.2024.

Submetido em 03/03/2024

Aceito em 25/04/2024