

MARYSE CONDÉ E TITUBA INDIEN: FEITICEIRAS DO IMAGINÁRIO¹

Irene de PAULA*

■ **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise da obra *Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem*, da autora de língua francesa Maryse Condé. Trata-se de pensar como a força sobrenatural/magia, sobretudo através figura da feiticeira, transgressora e questionadora dos mecanismos de poder (presente no realismo mágico) e a dramatização do “eu” pela escrita (presente nesta “autoficção póstuma”) contribuiriam para perturbar e desestabilizar – enquanto centralidade – a identidade socialmente imposta da narradora, construída a partir de representações estereotipadas (escrava, negra, mulher, feiticeira, etc..), para dar voz ao sujeito-narrador a partir de novas e inusitadas elaborações subjetivas e identitárias.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Identidade. Alteridade. Realismo mágico. Feiticeira. Estereótipo.

“Bendito seja o amor que derrama sobre o homem o esquecimento. Que o faz esquecer sua condição de escravo. Que faz recuar a angústia e o medo!” (CONDÉ, 1986, p. 259).

*Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem*²! Início este artigo colocando em evidência este título que traz em si e antecipa toda a força do romance de Maryse Condé que analisarei aqui. Basta um primeiro contato do leitor com o referido título para que uma cadeia semântica da exclusão, da opressão e da marginalização se coloque em curso em seu imaginário: feiticeira, negra, mulher e escrava (Tituba). Porém, simultaneamente, uma contraditória e intrigante impressão sobrepõe-se: encabeçando o título, o pronome pessoal “Eu” se impõe soberano apropriando-se do nome, do estereótipo e da História. Antecipa-se, assim, a noção de uma transgressão: a narradora do romance, ao contrário da personagem histórica de mesmo nome – Tituba Indien, acusada de bruxaria no século XVII em uma das

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – irepaula@gmail.com

¹ Este artigo é fruto de um projeto pesquisa de Pós-doutorado amparado pelo CNPq entre os meses de setembro 2014 a setembro de 2015.

² *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* (CONDÉ, 1986). As citações foram traduzidas da versão francesa para o português pelo autor.

colônias inglesas da América do Norte, mas silenciada e esquecida pela História oficial –, poderá, finalmente, contar sua versão da história.

O leitor encontrará, em seguida, em uma nota introdutória, que antecede o primeiro capítulo, a seguinte advertência da autora: “Tituba e eu vivemos **intimamente ligadas** durante um ano. Foi durante nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que não havia confiado a ninguém.” (CONDÉ, 1986, grifo nosso). Esse tipo de observação, usada, em geral, como estratégia para dar credibilidade e “veracidade” à narrativa que se seguirá, serve nesta obra, ao contrário, para desestabilizar as certezas do leitor. Por um lado, a referida advertência deixa de imediato entrever a abordagem inverossímil e realista mágica que caracterizará o texto, tendo em vista a concreta impossibilidade do encontro entre autora e personagem, já que a primeira, como informado na página anterior, vivia naquele período nos Estados Unidos e a escrava Tituba, como exposto na contracapa, viveu no século XVII. Como essa comunicação teria se dado? Podemos supor, hipótese que se mostrará plausível após a leitura, que a feiticeira Tituba, em sua forma invisível e espiritual, teria vindo visitar a autora (do além) para lhe transmitir sua história e salvando-se, assim, do esquecimento? Ou que, talvez, a tenha possuído em espírito? Por outro lado, a expressão “intimamente ligadas”, usada para descrever os laços que uniriam *Moi, Tituba e Moi, Condé*, anuncia um entrelaçar de vozes que nos leva a crer em uma sobreposição de perspectivas, da autora e da narradora, da história e da ficção, da biografia e da autobiografia.

A narrativa inicia-se, assim, na fronteira dos gêneros. *Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem* coloca em cena uma personagem que de fato existiu e foi julgada por bruxaria em Salem, no ano de 1692, mas sobre a qual nada se sabe, além dos poucos registros de seu julgamento por feitiçaria (HANCIAU, 2004, p. 234). Condé, ao se interessar pela história da escrava Tituba, se surpreendeu, sobretudo, com a falta de informação e interesse por parte dos historiadores da universidade americana onde ensinava na época (HANCIAU, 2004, p. 233). Essa indiferença por parte da comunidade acadêmica lhe soou como o reflexo de um preconceito e racismo históricos e arraigados, e que a própria autora experimentou (três séculos depois) nesta mesma América (HANCIAU, 2004, p. 233): “Tive então vontade de escrever eu mesma sua história, reinventar seu destino.” (CONDÉ apud HANCIAU, 2004, p. 234). Condé se propõe, assim, a bibliografar a vida, a reescrever o destino desta mulher desconsiderada pela História oficial. Reivindicação estética e literária, mas também política, na medida em que resgata uma versão da história que se perdeu, dando voz a muitas mulheres que, como ela(s), foram marginalizadas pela cor, pela origem ou pelo gênero.

Durante a narrativa Tituba vai intervir (mais de uma vez) para reclamar da postura de seus **futuros historiadores** que apenas a mencionam como uma “comparsa sem interesse”: “Não se preocupariam nem com meu nome, nem com minha idade, nem com minha personalidade. Ignorariam-me [...] nenhuma

biografia atenciosa e inspirada recriando a minha vida e seus tormentos! E essa futura injustiça me revoltava! Mais cruel que a morte!” (CONDÉ, 1986, p. 173).

Condé, novamente confunde o leitor, sobrepondo sua voz à de Tituba – que intervém como se conhecesse seu futuro – e criando uma estratégia metanarrativa que simultaneamente desnuda e constrói a ficção. No plano diegético, será possível interpretar essas intervenções como sobrenaturais, pois Tituba continuará viva após a morte, interferindo e interagindo de diferentes formas no mundo real.

Tituba narrará, assim, sua história do início ao fim, ou melhor, antes mesmo de seu início (nascimento) e para além de seu fim (morte), fornecendo de sua vida progressa uma versão íntima e subjetiva, como se, renascida na literatura, pudesse, enfim, escrever sua “autobiografia póstuma”. A narrativa da vida da protagonista lembra em alguns aspectos o gênero narrativo da escravatura do século XIX, denominado “autobiografia retrospectiva”, escrita na primeira pessoa pelo próprio escravo, que oferecia apenas sua/uma história pública (HANCIAU, 2004, p. 239). Condé mostrará a história pública e coletiva de um massacre histórico; contudo, irá além, revelando o profundamente íntimo e a busca de sentidos que move o sujeito. Combina, assim, narrativa histórica, (auto)biográfica e ficcional. Poderíamos falar, nesse sentido, de uma “autoficção póstuma”: a reinvenção da história de uma vida a partir de certos dados referenciais ou, em outros termos, a recomposição poética e híbrida do sujeito/“eu”, que, neste caso, remeteria simultaneamente à autora (viva) e à narradora (morta).

A autoficção, segundo Serge Doubrovsky (1988, p. 70), questiona, justamente, a capacidade do sujeito de dizer-se sozinho, “[...] como se conhecer se o autoconhecimento passa pelo reconhecimento do outro?”, essa compreensão acaba com a noção de solidão romanesca. Assim, ao reinventar o destino e dar voz a Tituba, Condé reinventa-se a si mesma, dando voz à própria subjetividade. Ao falar de (ou através de) Tituba, Condé fala de sua condição de mulher, de negra, de antilhana, em constante deslocamento, em busca da própria origem e identidade, e retrazando, simbolicamente, a trajetória da opressão que historicamente se exerceu contra a mulher. E é esse entrelaçar de vozes, que mescla verdades, fantasmas, desejos e reivindicações sociais que torna o texto tão potente, no sentido de um transbordamento de humanidade. Nas palavras de Núbia Hanciau (2004, p. 280), o texto propõe uma visão e uma escrita duplas: “[...] inscritas num espaço em que as duas categorias – autobiografia e romance – se interpenetram caracterizando a obra, no conjunto, pelo jogo irônico entre ficção e não-ficção, memória e imaginação.”

Poderemos pensar, doravante, na tese desenvolvida pela teórica da literatura Marthe Robert (1972), que, em sua árdua tarefa para analisar e definir o gênero romanesco, tão essencialmente heterogêneo e livre, se propõe a abordá-lo, não através das categorias classificatórias ou históricas, mas a partir do desejo que move o ato da escrita. A única lei que rege o romance é:

[...] o desejo utópico em que está enraizado, mas este desejo não encontra seu sentido nas convenções literárias tradicionais, ele só existe nas fronteiras da literatura e da psicologia. Neste caso, sem dúvida, o romance não diz, ele próprio, o que é, mas o que quer e para que lado tende, através do crescimento arbitrário de suas formas e idéias. (ROBERT, 1972, p. 41).

Robert explica esse desejo que funda a escrita romanesca através do que Freud (1950) nomeou “romance familiar dos neuróticos”, atividade fantasmática inconsciente que consiste em se inventar outra família, outra história, a “corrigir a existência”. Um relato fabuloso, mentiroso, portanto, maravilhoso (ROBERT, 1972, p. 43). Assim como a fabulação sobre sua origem é uma estratégia usada pela criança para poder lidar com situações traumáticas da infância, todos os romances têm sua origem nessa mesma necessidade de transgredir a ordem das coisas, de transformar a vida. Nessa perspectiva, o romance revela que a sua vocação não é a de reproduzir o real, nem “espelhar uma ilusão”, mas de transfigurá-lo e desfigurá-lo, via fabulação.

É a partir dessas reflexões que penso a reescrita existencial e identitária de Tituba: motivava por este “desejo utópico” no qual todo romance está enraizado, de reinventar e refundar a existência. Nas palavras de Condé (2012, p. 131), a literatura representa uma urgência, assustadora e misteriosa, onde é possível exprimir-se e desvendar-se: “[...] o lugar onde eu expresse meus medos e minhas angústias, onde eu tento me liberar de questionamentos obsessantes.” Assim sendo, não se trata tão somente de uma reapropriação da História, mas de um desvendar simbólico do sujeito da opressão, das estórias que subjazem a toda história oficial. Condé resgata marcos históricos fundamentais, como o tráfico negreiro, os abusos da escravidão, as perseguições e o massacre contra as supostas feiticeiras em Salem, a resistência *marron*³ nas Antilhas, mas agrega a eles novas perspectivas e pontos de vista que terminarão por subvertê-los.

A Tituba do romance nasce nas ilhas Barbadas e é levada como escrava para Salem, colônia inglesa da América do Norte, onde também será julgada por bruxaria. A personagem encarna o que há de menos valorizado na escala hierárquica de poder (aspecto que seguramente coincide com a personagem histórica): mulher, escrava, feiticeira, exilada, mestiça, prisioneira. Fruto da mais pura violência: o estupro de uma escrava negra (sua mãe Abena) por um marinheiro inglês dentro de um navio negreiro – “[...] é desta agressão que eu nasci. Deste ato de ódio e desprezo.” (CONDÉ, 1986, p. 13). Abena chega grávida à América, é rapidamente vendida a um senhor de escravos que nem desconfia de tal fato. A curta vida da mãe é (assim como será a da filha) “um acúmulo de tempestades” (CONDÉ, 1986, p. 15): o incêndio do vilarejo natal, o assassinato dos pais, o abuso sexual, a

³ *Marron* (quilombola) era o nome dado nas Antilhas, durante o período colonial, aos escravos que fugiam das propriedades às quais pertenciam.

gravidez indesejada, que lhe trará como punição a expulsão da casa grande, para lhe servir como mulhere distração a um escravo (Yao) que atentava amiúde contra a própria vida. Essa punição será, inesperadamente, a fonte da única felicidade que ambos puderam conhecer: “[...] a triste felicidade de escravo, incerta e ameaçada, feita de migalhas quase impalpáveis.” (CONDÉ, 1986, p. 16-17). Yao amará genuinamente Abena e assumirá Tituba como filha, preenchendo sua vida de um amor incondicional: “Uma imensa e doce piedade encheu o coração de Yao. Parecia a ele que a humilhação desta criança [Tituba] simbolizava a humilhação de todo o seu povo, despossuído, dispersado, vendido [...]” (CONDÉ, 1986, p. 16).

Amar Tituba incondicionalmente será um ato simbólico que a salvará da miséria da escravidão – que transforma, como um rolo compressor, sujeito em estereótipo, autoestima em marginalização, desejo em frustração.

Mas essa “triste felicidade de escravo” terá vida curta, Tituba (aos sete anos) verá sua mãe ser enforcada por resistir a uma segunda tentativa de estupro: “[...] refugiada sob a saia de uma mulher, senti se solidificar em mim, como uma lava, um sentimento que deveria nunca mais me deixar, mescla de terror e luto.” (CONDÉ, 1986, p. 20). Expulsa da plantação, a menina será acolhida e cuidada por uma escrava nagô (Man Yaya) também marcada pela violência, tendo visto morrer companheiro e filhos. Assim, se dará sua entrada no mundo real: terreno árido, cruel, violento, absurdo, mas de onde, por vezes, brotam inesperados frutos, atos excepcionais de generosidade, solidariedade e amor.

O encontro com Man Yaya, curandeira e feiticeira conhecida e temida na região, será responsável por abrir a Tituba as portas de um novo mundo: onde se entrelaçam poderes sobrenaturais e conhecimentos naturais. A escrava nagô lhe ensinará sobre as propriedades (venenosas e curativas) das plantas e a sabedoria de falar com os mortos. “Man Yaya me ensinou as plantas [...] me ensinou a escutar o vento [...] me ensinou o mar [...] me ensinou que tudo vive, que tudo tem uma alma, um sopro.” (CONDÉ, 1986, p. 22). A Magia será, doravante, sua grande fonte de sobrevivência e elaboração identitária, a narradora descobrirá que tem o dom de curar – prática solidária que exercerá durante toda sua existência, mesmo após a morte – e de se comunicar com os falecidos ancestrais – os espectros de Abena, Yao e Man Yaya a acompanharão por toda a vida, cuidando dela e aconselhando-a.

Assim, Tituba tornar-se-á “feiticeira”, muito antes de conhecer as diferentes acepções deste termo. Condé se inspira para construir as personagens das feiticeiras nas crenças afroantilhanas (mágicas e humanistas), às quais oporá o puritanismo americano (racional e cruel). A narrativa dramatiza a opressão através destas figuras que aparecerão como força (feminina) perturbadora da ordem. Marginal e associada aos poderes maléficos e diabólicos, a feiticeira é resgatada de maneira poética e humanista por Condé e será essencial para a elaboração do “eu”/da subjetividade da narradora, que se formará em torno desse dom, dessa herança marginalizada.

A partir da iniciação perpetrada por Man Yaya, Condé lançará mão, em sua reinvenção existencial de Tituba, de elementos que subvertem a realidade – através da presença constante de práticas mágicas e sobrenaturais. A obrapossui, nesse sentido, traços marcantes de realismo mágico, tendo em vista que o natural e o sobrenatural, a realidade e a irrealidade coabitam de maneira não conflituosa, sem hierarquias. Este aspecto se evidencia se percebemos que a magia, embora esteja sempre presente na vida da narradora e seja seu manancial de força e proteção, não a impedirá de sofrer, nem de passar por todo tipo de humilhação, preconceitos ou injustiças pelos quais passaram seus pares negros, escravos ou feiticeiras no curso da história. O realismo mágico tem na narrativa a função de abrir uma brecha, um espaço de conforto e consolo em um mundo impossível de controlar. É uma forma de olhar a realidade sob um novo ângulo, de onde se vislumbra a possibilidade de uma saída para a dureza da realidade.

Segundo Irleamar Chiampi (1980, p. 21), a adoção do termo realismo mágico “[...] revela a preocupação elementar de constatar uma nova atitude do narrador diante do real [...]”, que passa a perceber a realidade de uma perspectiva incomum, sem transcender os limites do natural, mas induzido por um senso de irrealidade. Em sua acepção mais frequente, refere-se a obras onde duas visões contrastantes de mundo são colocadas: uma mágica e outra racional, mas apresentando-se como não contraditórias⁴ (ESTEVEES; FIGUEIREDO, 2005, p. 411). Trata-se, segundo Angel Flores, de uma “naturalização do irreal” ou, segundo Alexis Marquez Rodriguez, de uma maravilha criada pelo homem, de um conceito estético, que parte de uma realidade concreta, deformando-a intencionalmente para criar a obra de arte (apud ESTEVEES; FIGUEIREDO, 2005, p. 404).

Historicamente, tendo florescido em contexto de opressão, o realismo mágico carrega em si a ideia de subversão pelo imaginário de verdades estabelecidas: a realidade é ultrapassada (com a magia), dando voz a perspectivas marginais, invisíveis e proibidas (ROUSSOS, 2007, p. 7). Estratégia política que, na expressão da teórica da literatura Katherine Roussos (2007), provocaria uma “descolonização do imaginário”. Sob esse ângulo, a presença do sobrenatural na obra de Condé potencializa a expressão do desejo de fabulação da origem e de transgressão, não somente a realidade do texto, mas diversas formas de opressão inerentes às relações de poder (étnicas, de gênero ou classe). Trata-se, nesse sentido, de observar como a força sobrenatural, questionadora dos mecanismos de poder (presente no realismo mágico) e a dramatização do “eu” pela escrita nesta

⁴ Essa acepção mais aceita pela crítica latino-americana atual se assemelha muito e praticamente substituiu o conceito do cubano Alejo Carpentier de realismo maravilhoso, usada de maneira mais restrita, para explicar sua obra e falar da realidade americana. À origem deste conceito está a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América latina, resultado da conjunção de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem e ocorreram fatos que podem parecer insólitos aos olhos estrangeiros (ESTEVEES; FIGUEIREDO, 2005, p. 399).

“autoficção póstuma” contribuiriam para perturbar e desestabilizar, enquanto centralidade, a identidade socialmente imposta da narradora, construída a partir de representações estereotipadas (mulher, escrava, negra, feitiçeira), para dar voz ao sujeito-narrador a partir de novas elaborações subjetivas.

Depois da morte de Man Yaya, Tituba viverá um período de total isolamento – “foram os momentos mais felizes de minha vida” (CONDÉ, 1986, p. 24), “estava longe dos homens e, sobretudo, dos homens brancos” (CONDÉ, 1986, p. 25) – acompanhada unicamente por seus “invisíveis”, em meio à natureza, cultivando a terra. Até que o encontro com o escravo John Indien (descendente de um índio arawak e de uma escrava nagô) acarreta uma nova reviravolta na narrativa: “[...] eu desejava seu amor, como nunca tinha desejado nenhum outro.” (CONDÉ, 1986, p. 35). Ignorando os conselhos das ancestrais Man Yaya e Abena – “[...] os homens não amam. Eles se apossam. Eles oprimem.” (CONDÉ, 1986, p. 29) –, Tituba abdicará de sua liberdade, se converterá ao cristianismo e passará a trabalhar como escrava doméstica na casa da proprietária de Indien, para, somente assim, poder estar ao seu lado. Essa experiência lhe permitirá viver o amor (e o desejo), mas também lhe revelará a um mundo de hipocrisias, preconceitos, dor.

Essa mudança levará Tituba a descobrir, progressivamente, no “olhar do outro”, do branco(a), mas também do negro(a), uma imagem de si mesma que até então desconhecia. Suzanna Endicott, proprietária de Indien, a quem Tituba passará a servir, lhe fornecerá um espelho onde verá refletir uma imagem degradante e negativa de si: “Nos seus olhos, cor da água do mar, eu podia ler toda a repulsa que eu a inspirava. Ela me fixava como um objeto repugnante.” (CONDÉ, 1986). Tituba era vista como um ser invisível, insignificante e, ao mesmo tempo, amedrontador.

Elas [Endicott e suas amigas] me riscaram do mapa dos humanos. Eu era um **não-ser**. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles, ao menos, detinham um poder que todos temiam. **Tituba, Titubasó existia em função da vontade dessas mulheres.** (CONDÉ, 1986, p. 44, grifo nosso).

Será possível perceber ao longo da narrativa um intermitente desencontro entre a imagem que a narradora tem de si mesma e o espelho-olhar que o mundo lhe fornece, o uso da terceira pessoa (como na citação acima) para se referir a si mesma, sinaliza esse desajustamento. Essa experiência lhe conduzirá a uma recorrente sensação de esfacelamento, “parecia-me que eu desaparecia completamente” (CONDÉ, 1986, p. 173), e de desajuste identitário, “[...] sim, eu me tornava outra mulher. Uma estrangeira para mim mesma” (CONDÉ, 1986, p. 105). A narradora tanto pode se mostrar incrédula diante das depreciações quanto diante dos raros elogios: “Como você é bonita Tituba [...] Bonita? Eu pronunciava essa palavra incrédula, pois o espelho que me havia estendido Suzanne Endicott e Samuel Parriss tinham me persuadido do contrário.” (CONDÉ, 1986, p. 65).

O espelho que lhe estende John Indien, no primeiro encontro, também é desolador e a força a se olhar e (re)ver sua imagem: “Nada surpreendente que as pessoas tenham medo de você. Você viu a sua aparência?” (CONDÉ, 1986, p. 27). Tendo vivido isolada, longe do espelho do outro, Tituba desconfia do que ouve, contudo, tempos depois, reatualizará para si mesma esta imagem: “Nada surpreendente que me temam, eu tinha um ar assustador [...] Assustadora e repugnante!” (CONDÉ, 1986, p.106).

Tituba, a exemplo do negro da diáspora, descrito por Frantz Fanon (1952) em *Peau noire, masque Blanc*, se verá coisificada e criará a respeito de seu esquema corporal um esquema epidérmico-racial, imposto pelo olhar do Outro: “o branco, que tinha me tecido com mil detalhes, anedotas, narrativas” (L’HERMITE apud FANON, 1952, p. 92); “como a um preparado de colorante” (FANON, 1952, p.88). Fanon (1952) tomou de empréstimo a teoria do “estádio do espelho” de Jacques Lacan⁵, para, entre outras coisas, explicar que a identidade do negro da diáspora se constrói em função da relação especular com o Outro, o branco, e que é este olhar que produz a sua inferioridade (ROUDINESCO, 1998, p. 223). Para Lacan (1966), a identidade (o ego) da criança não se forma sozinha, no interior de seu ser, mas a partir da projeção especular em um outro – o “[...] eu se confunde com esta imagem que o forma e o aliena, a captação especular abole o sujeito no outro.” (LAPLANCHE, 1992, p. 177). É nesse eterno reconstruir-se em relação ao outro (olhando e sendo olhado) que o processo identitário se estabelece. O que, em síntese, nos explica Fanon (1952) é que a ideia, o conceito, que se criou do negro é uma construção ideológica, forjada pelo colonialismo, logo pelo contato (pelo olhar) com o Outro, o branco colonizador.

Além disso, segundo Lacan (1966), o sujeito será durante sua existência sobredeterminado e capturado por um número limitado de significantes que determinará a imagem que este terá de si mesmo.

Antes de poder dizer ‘noite e dia’, explica Lacan, a noite e o dia não existem. Não há nada além de variações de luz. Uma novidade absoluta, total, surge quando se introduzem no mundo os significantes ‘noite e dia’. A própria experiência se estrutura a partir do significante que engendra a oposição como começo absoluto. (MILLER, 1987, p. 136).

No caso de Tituba-feiticeira-mulher-negra-escrava, e dos negros em geral, trata-se de uma cadeia semântico-ideológica da dominação e do estereótipo. Já que os significantes “negra”, “feiticeira”, “escrava” e mesmo “mulher” ficarão, invariavelmente, associados ao racismo, ao diabólico, ao maléfico, ao perverso, em oposição às ideias de pureza, inocência e aceitação. O estereótipo, conforme

⁵ Fanon foi até mesmo considerado, nos anos 90, nos Estados Unidos, um “Lacan negro”, por sua referência à teoria do “estádio do espelho” (ROUDINESCO, 1998, p. 223).

Homi Bhabha (1998, p. 120), é uma forma limitada e simplificada de representação identitária, que impede a livre circulação do significante, e que precisa, para que seja efetivamente assimilado, ser associado a novos estereótipos e repetido exaustivamente:

O estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática.

Seu grande paradoxo está no fato de que embora pretenda veicular a “verdade” sobre os objetos/sujeitos da diferença (sexual ou racial), nega a eles uma identidade original e uma singularidade (BHABHA, 1998, p. 107).

Será através de John Indien que Tituba ouvirá pela primeira vez o significante “feitiçera”, descobrindo-se a ele associada: “Tituba, você sabe o que dizem de você, que você é uma *feitiçera!*” (CONDÉ, 1986, p. 35, grifo nosso); “Mais uma palavra! [...] [mas] o que é uma feitiçera?” (CONDÉ, 1986, p. 33). A narradora desconhece seu significado e, sobretudo, não entende porque ela representaria uma ameaça se só “sentia ternura e compaixão” (CONDÉ, 1986, p. 26). Será unicamente após sua viagem para Salem que a narradora compreenderá e sentirá na pele o significado pejorativo e degradante do que seria uma feitiçera. Quando Suzanna Endicott vende o casal ao fanático reverendo puritano Samuel Parris, eles são transportados para esta “[...] pequena comunidade de homens e mulheres dominados, sufocados pela presença do diabo.” (CONDÉ, 1986, p. 104). Só então Tituba terá “a justa medida da extensão dos estragos caudados essa religião de Samuel Parris” (CONDÉ, 1986, p. 104). Em Salem toda uma cadeia semântica do mal – pecado, maléfico, culpa, demônio, diabo, entre outros – era repetida a todo instante, sem trégua, envenenando a tudo e a todos. A narradora se verá, por lógica, confrontada à existência de Satã, a qual ignorava até então, mas de quem seria, a supor pelos rumores, grande aliada e emissária visível: duplamente, em função de suas práticas de cura (“feitiços”), mas, sobretudo, de sua cor. “Minha cor era um sinal de minha intimidade com o Maligno [...]” (CONDÉ, 1986, p. 104), “em Salem essa convicção era partilhada por todos” (CONDÉ, 1986, p. 105), lá os “negros eram mais mal tratados que os animais dos quais se ocupavam” (CONDÉ, 1986, p. 108).

O espelho turvo da interiorização (fornecido pela grande maioria), embora termine por abalar sua autoimagem positiva, levando-a a internalizar certos valores e estereótipos impostos pela sociedade – “*Tituba* tornava-se feia, grosseira, inferior porque elas [Endicott e as outras] haviam decidido assim.” (CONDÉ, 1986, p. 44) –, jamais a impedirá de questionar-se e de resistir a explicações simplistas. Ainda que devastador, o abuso, a opressão e a interiorização não abalam sua capacidade

reflexiva e crítica: “[...] que mundo é esse que havia feito de mim uma escrava, uma órfã e uma pária?” (CONDÉ, 1986, p. 82); “[...] porque se confessar? [Se o] que se passa no meu coração só diz respeito à mim.” (CONDÉ, 1986, p. 69); “[...] porque nesta sociedade a feiticeira é vista como maléfica?” (CONDÉ, 1986, p. 152); “[...] a faculdade de comunicar com os invisíveis, de tratar e de curar não seria uma graça superior de natureza a inspirar respeito?” (CONDÉ, 1986, p. 34). Essas e outras indagações, que povoam o imaginário de Tituba, se traduzirão em uma forma de resistência silenciosa, porém subversiva.

Cabe a nós, leitores, retomar e repensar os questionamentos fundamentais para narradora e narrativa. Afinal, o que representa e encobre o significante feiticeira? Seriam elas, assim como discorreu Fanon (1952) (a propósito dos negros), meras construções ideológicas forjadas no contato com o Outro? Segundo Jules Michelet (1966), as mulheres julgadas feiticeiras eram, em geral, curandeiras e parteiras, proibidas de exercerem esse ofício, exclusivamente autorizado aos homens diplomados. Assemelhar-se-iam, em sua perspectiva, a cientistas, pois buscavam na natureza a cura para mortes tidas como divinas – “[...] o único médico do povo durante mil anos foi a feiticeira.” (MICHELET, 1966, p. 32). Essas mulheres foram, entretanto, perseguidas e massacradas, pois, tendo um saber que lhes dava grande poder, representavam uma ameaça tanto para o patriarcado quanto para a Igreja.

A ideia de que o poder das feiticeiras vinha do diabo, dado em troca de sua obediência absoluta, se difunde fortemente entre os séculos XVI e XVII, período histórico que, segundo Jean Delumeau (1978), foi o de maior medo desmedido do demônio no Ocidente, que passa a estar presente em todas as circunstâncias da vida cotidiana, inclusive na da elite ocidental, que deixa de resistir a este tipo de representação. Essas e muitas outras convicções sobre os poderes maléficos do diabo atravessam toda a literatura teológica e mesmo científica do renascimento. Adversário sobre-humano, sedutor, esperto e ilusionista (DELUMEAU, 1978, p. 326), o diabo engana o homem através das feiticeiras que enfeitçam a vítima, mas não fazem ferida real, apenas alteram ilusoriamente seus sentidos, recorrendo à magia para fazer o que está acima de suas forças (DELUMEAU, 1978, p. 328). Nesse contexto, fica impossível distinguir realidade de ilusão e todos se tornam potencialmente culpados. O diabo passa a ser uma justificativa para qualquer ato considerado negativo, de má fé ou perverso. As representações satânicas são usadas tanto para encobrir e mascarar condutas julgadas pecaminosas (culpa-se o diabo e não a si mesmo), quanto como forma de controle social, de punição para os que a sociedade julga inadequados, imorais, ameaçadores ou, simplesmente, estranhos. Podemos, nesses termos, pensar a noção de feiticeira, elaborada a partir da Idade Média, “[...] como objeto catártico de uma sociedade dominada pela Igreja que demonizava o que soasse herético [...]” (BRUXAS..., 2006, p. 32), fora das normas ou que representasse uma ameaça ao poder vigente.

Do mesmo modo que por trás do medo do diabo está o medo da feitiçera, por trás do medo da feitiçera está o medo da mulher, e por trás do medo da mulher está o medo do imponderável. Freud (1996, p. 134), ao se perguntar: “o que é a mulher?” as remete à condição de um enigma; segundo Delumeau (1978, p. 400), é essa sensação que gera no homem sentimentos contraditórios, de desejo e de repulsa, mas, sobretudo, de medo. O medo da mulher, fonte de tantos tabus e rituais, faz dela um “santuário da estranheza” (LEDERER apud DELUMEAU, 1978, p. 400), objeto de adoração e de temor. E o estereótipo nasce para dar conta destes sentimentos irracionais e contraditórios.

Esse medo espontâneo da mulher foi, conforme Delumeau (1978), transformado em medo construído racionalmente pelo poder hegemônico (disseminados, em grande medida, pela Igreja), se tornando uma eficaz justificativa para a “caça às bruxas”. A Igreja em todas as épocas condenou a sensualidade e as pretensões espirituais das mulheres. Pandora grega ou Eva judaica, foi a mulher que introduziu na terra o pecado, a tristeza e a morte, orgulhosa, impura, traidora, ameaça para igreja e para homem (aquele que se abandona ao prazer da carne idolatra o diabo), feitiçera nata, inconstante, falante, ignorante, invejosa, colérica, incorrigível, é o pecado por excelência (DELUMEAU, 1978, p. 403). Esses, entre outros, “vícios e más condutas” estão catalogados no *De planctu ecclesiae*⁶ (*O pranto da Igreja*), segundo Delumeau (1978, p. 414), o documento de maior hostilidade clerical com relação à mulher na história. É este texto, profundamente misógino, que serve como referência e argumento central para a elaboração do *Malleus Maleficarum* (1487)⁷ (*O Martelo das Bruxas*), manual oficial da inquisição e de combate à feitiçaria durante mais de três séculos. Trata-se de um guia de como proceder, indo da reunião de provas ao julgamento e à tortura das supostas feitiçeras, mulheres em sua ampla maioria (HANCIAU, 2004, p. 91). Conforme este manual: “toda feitiçaria tem origem na cobiça carnal insaciável das mulheres” (KRAMER; SPRENGER apud HANCIAU 2004 p. 145), por isso “[...] é preciso dizer a heresia das feitiçeras e não dos feitiçeiros; estes são pouca coisa.” (SPRENGER apud MICHELET, 1966, p. 2). É a partir dessa “perturbação coletiva”, que absorve formas estereotipadas (HANCIAU, 2004, p. 88), que se fabrica a feitiçera.

Ao transformar os “heréticos” no “próprio mal” a sociedade legitima a necessidade de punir, excluir ou exterminar. Esses documentos funcionaram como ferramenta de controle e repressão da mulher, da sua autonomia, poder e sexualidade, mas tornaram-se, muito além disso, sob pretexto da regeneração moral e da proteção social, justificativa para o funesto episódio que serve de pano de

⁶ Redigido por Álvaro Pais por volta de 1330. Descreve mais de cem “vícios” das mulheres.

⁷ Redigido por dois inquisidores e demonólogos dominicanos, Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, é dividido em três partes: a primeira enaltece os poderes do demônio ligando-os às feitiçeras; a segunda ensina a reconhecer as feitiçeras; a terceira descreve os julgamentos e as sentenças. É um importante registro dos primeiros massacres às feitiçeras.

fundo para a narrativa de Condé: o genocídio de mulheres inocentes. A caça às feiticeiras, o controle e a opressão históricos sofridos pela mulher, a misoginia e o racismo têm em comum esse desejo de enquadrar ou eliminar os dissidentes da norma – os enigmáticos, os heréticos, os excêntricos. Assim como não se nasce “negro”, nos mostrou Fanon (1952), não se nasce “mulher”, “colonizado”, “feiticeira” ou “judeu” – as célebres reflexões desenvolvidas, respectivamente, por Simone de Beauvoir, Albert Memmi, Jules Michelet e Jean-Paul Sarte, não nos deixam esquecer –, pois torna-se ou forja-se, ideologicamente, cada uma dessas construções identitárias.

Essa atmosfera de “perturbação coletiva”, intoxicada por uma cadeia semântico-ideológica que inspira medo e ódio, terminará por condenar Tituba (real e fictícia), marginal da história e alvo certo deste desejo de controle e punição. Tituba será acusada (de conjuro com o diabo) pelas crianças da aldeia de Salem, entre elas Betsy Parris, filha de Samuel Parris, a quem havia amado, cuidado e curado com banhos restauradores, fazendo uso de seus poderes mágicos. “Corpos ricos de promessas. Mas mutilados como estas árvores que os jardineiros se esforçam para conter o crescimento [...]. E era essa piedade contra a qual não consegui lutar que me fazia tolerar essas crianças.” (CONDÉ, 1986, p. 97).

Esses “corpos ricos de promessas” simularão crises histéricas que serão rapidamente associadas a um ataque de possessão satânica, incitado pela “feiticeira-negra”. Ao confrontar Betsy a respeito da desonesta acusação, “eu só lhe fiz o bem”, ouve: “você, fazer o bem? Você é uma negra, Tituba! Você só pode fazer o mal. **Você é o mal.**” (CONDÉ, 1986, p. 123, grifo nosso). Assim, Tituba será acusada e condenada, não pelos seus atos amorosos e generosos (na maior parte do tempo), mas por sua alteridade múltipla, sua cor, seu gênero e sua condição; por ser “estranha” e inspirar medo.

Do início ao fim da narrativa Tituba tem sua identidade estereotipada, é diabolizadatriplamente (enquanto mulher, negra e feiticeira) e condenada por **fazere ser** o próprio Mal. Porém, o que ela própria perceberá ao longo de sua existência é que a maldade não está, nem emana dela, mas dos que a julgam e diabolizam. O ódio é um sentimento onipresente entre os habitantes de Salem, que a procuram, secretamente, para que ela, “medonha feiticeira”, faça o mal no lugar, por eles – desejavam matar, torturar, pais, filhos, vizinhos... “E foi o cheiro fétido de todos esses crimes que eles desejavam cometer que acabou fazendo de mim outra mulher.” (CONDÉ, 1986, p. 105). Tituba concluirá, ironicamente, que, ao contrário de todos os estereótipos negativos que lhes foram impostos, **de fora**, pelo olhar do Outro (o puritano, o branco, o colonizador): “[...] a maldade é um dom que se recebe ao nascer. Não se adquire.” (CONDÉ, 1986, p. 99). Em uma perspectiva semelhante, Colette Piat (apud HANCIAU, 2004, p. 181) afirma que toda a mitologia que envolve as práticas corrompidas das feiticeiras – como os sabás, os pactos, as relações sexuais com Satã – teriam sua origem nos fantasmas

dos próprios inquisidores e não nas mulheres acusadas. Mesmo desejando, em diversos momentos, se vingar, sucumbir, trair, Tituba não podia ser má: “Eles não me farão ser como eles! Eu não cederei. Eu não farei o mal!” (CONDÉ, 1986, p. 111). É o amor (em suas diversas formas), e não o ódio, que a move e a faz transgredir estereótipos e ultrapassar espaços de opressão.

O amor será um elemento fundamental na busca dos sentidos que movem tanto o sujeito-narrador (Tituba) quanto a escrita (Condé): “Era preciso amá-la, **Tituba** [...]” (CONDÉ, 1986, p. 26), dirá a narradora, quando decide deixar o isolamento em que vivia, referindo-se a si mesma na terceira pessoa, como se tratasse de uma intervenção da autora. Entrelaçam-se, mais uma vez, as vozes (da autora, da narradora e da personagem histórica) para que, através desta autoficção póstuma e subjetiva, Tituba deixe de ser temida, estereotipada ou ignorada e possa, finalmente, ser amada e compreendida.

A despeito da atroz violência que marca seu caminho, Tituba jamais abrirá mão de amar e é isso que a tornará uma figura emblemática e original que ouve e faz ouvir sua voz. Apesar das advertências da mãe contra o mal que todo homem causa a toda mulher, contra o mal que todo branco causa a todo negro, Tituba seguirá amando e curando negros e brancos, pobres e ricos, senhores e escravos, puritanos e judeus, homens e mulheres. Neste contexto de opressão (contra a mulher, sua sexualidade e singularidade), sua aptidão para amar e desejar lhe faz livre, ainda que prisioneira – de um senhor de escravos, de um sistema e ideologia racistas e misóginos. Será, contudo, por vias tortuosas que o amor transfigurará prisão em liberdade e, mais do que isso, em luta libertária. Será por amor a Yao que Tituba se tornará escrava novamente, será por amor (e generosidade) às crianças de Salem que acabará sendo condenada por feitiçaria, será, também, por amor aos pais mortos injustamente que carregará para sempre dentro de si “uma mescla de terror e luto”, será, finalmente, por amor a uma causa (a liberdade de seu povo) que terminará assassinada. Em todo caso, ser poupada (de amar ou morrer) não mudaria os sofrimentos vividos pela coletividade. Ter se permitido viver o amor em sua plenitude abriu as portas para Tituba do prazer e da felicidade, mas também da dor e da revolta, experiências que fizeram dela um agente de transformação, dando-lhe força e razão para querer mudar História e estória.

A narradora, no final do romance, consegue retornar a Barbados, sua ilha natal, e se vê envolvida em lutas e conflitos revolucionários em prol da liberdade dos escravos. A essa altura, depois de longo e terrível périplo, já tem uma ideia própria sobre o que significa ser feitiçera: “[...] cada um dá a esta palavra um significado próprio, [...] para que ela satisfaça às suas ambições, sonhos e desejos...” (CONDÉ, 1986, p. 225). Tituba-guerreira terminará sendo enforcada (assim como a mãe) após uma tentativa frustrada de rebelião por ela liderada. “Eis a história da minha vida. Amarga. Tão amarga. Minha verdadeira história começa quando esta termina e não terá fim.” (CONDÉ, 1986, p. 267): **amar**-ga, plena de amor e infinita.

No epílogo, o “eu” ficcional fala ao leitor e além da morte. Tituba, embora invisível, continuará lutando pela liberdade, praticando a feitiçaria e curando.

Porque tanto viva quanto morta, visível quanto invisível, eu continuo tratando e curando. Mas, sobretudo, eu me atribuí outra tarefa [...] fortalecer o coração dos homens. Alimentar sonhos de liberdade. De vitória. Não tendo uma revolta que eu não tenha feito nascer. (CONDÉ, 1986, p. 268).

A personagem, que não pôde ou se recusou a ser mãe enquanto viva para poupar a criança de destino semelhante ao seu, escolherá ao se tornar invisível um descendente em sua ilha natal (uma criança que não gerou, mas designou) para transmitir o seu saber, seu potencial para amar, para se questionar e para ver além das aparências do mundo. E quem sabe, assim, reescrever seu destino, criando “um mundo de mulheres mais justo e mais humano” (CONDÉ, 1986, p. 271).

Eu lhe revelo os segredos permitidos, a força oculta das plantas e a linguagem dos animais. Eu lhe ensino a descobrir a forma invisível do mundo, a rede de comunicações que o percorre e os sinais-símbolos. Assim que seus pais adormecem, ela se junta a mim e **eu lhe ensino a amar**. (CONDÉ, 1986, p. 270, grifo nosso).

Outrora despossuída (de autorização), subjulgada e fora de si, torna-se livre, lendária e idolatrada pelo seu povo – lembrada na “canção de Tituba” – e cuja história será ouvida em toda a ilha, como havia desejado. Por um lado, volta, simbolicamente, a ser Sibila⁸ – personagem feminino mitológico admirado por seus dons proféticos. De selvagem e pavorosa feiticeira, renasce iluminada “maga”, retornando à origem dos tempos, onde a mulher era “a asa infinita do desejo e do sonho [...]. Todo povo primitivo tem o mesmo início [...] o homem caça e combate. A mulher se obstina, imagina; ela pare sonhos e deuses [...], é videntes em certos dias.” (MICHELET, 1966, p. 31). Por outro lado, mantém-se feiticeira (na concepção que satisfaz aos seus sonhos e ambições), pois mais do que predizer, quer interferir, transformar e re-criar o futuro, e refazer o homem (MICHELET, 1966, p. 32)⁹. Pare sonhos, reinventa a vida, mas também faz a guerra e, nesse sentido, assume múltiplos papéis e perspectivas: de mulher, homem, feiticeira, guerreira, vidente, lenda e história.

⁸ Sibilas são personagens femininos da mitologia greco-romana que possuem poderes proféticos sob inspiração do Deus Apolo. De sibilas (na antiguidade greco-romana), sublimes, iluminadas e magas se transformarão, séculos mais tarde, em feiticeiras, selvagens, pavorosas e perseguidas, bárbara transformação (MICHELET, 1966, p. 32).

⁹ As sibilas prediziam o destino, as feiticeiras o alteram, conjuram, transformam, criam o futuro, curam refazem o homem (MICHELET, 1966, p. 32).

Tituba-invisível será transportada para fora do tempo, para um lugar onde a realidade se torna uma possibilidade, onde a origem pode ser reinventada, onde as vozes podem ser entrelaçadas e onde passado, presente e futuro estão conectados: “[...] atualmente estou feliz. Compreendo o passado. Leio o presente. Conheço o futuro [...]” (CONDÉ, 1986, p. 271). Aultrapassar essas fronteiras (do tempo, da realidade e da razão), multiplica os ângulos de percepção e se torna um poderoso agente da desordem e da transformação. Esse poder, que a transporta para fora de um tempo-espaço-real, é uma metáfora do poder do texto/da literatura, que sobrevive à morte, que é capaz de transmitir saberes, fortalecer corações, alimentar sonhos e revoltas. Mágicos são os poderes de curar, mas também os de narrar (curar através da linguagem) e será isso que salvará Tituba, não da morte real, mas, simbolicamente, do esquecimento e da opressão. Tituba (de Condé) é **filha da imaginação**; assim como seu nome (TI TU BA), inventado pelo escravo Yao (pai por escolha), não indicava sua origem, como era habitual, mas um amor e uma fantasia que seriam capazes de reinventá-la – “[...] não é um nome ashanti. Sem dúvida, Yao, ao inventá-lo, queria provar que eu era filha da sua vontade, da sua imaginação. **Filha do seu amor.**” (CONDÉ, 1986, p. 17, grifo nosso). O triunfo é da imaginação: da vida sobre a morte, da liberdade sobre a opressão, da voz sobre o silêncio, da arte sobre a realidade. Só a arte, único lugar onde não é preciso reproduzir o sistema, “[...] onde se pode escapar à repetição infernal [...] onde se sonha, onde se inventam novos mundos [...]” (CIXOUS apud HANCIAU, 2004, p 276), poderia reescrever essa história. Condé, através da literatura, torna-se também feiticeira das palavras, da imaginação.

Para concluir, diria que diferentes forças se entrelaçam, em equilíbrio, para afastar Tituba da identidade monstruosa e estereotipada que a sociedade lhe fornece. Por um lado, a presença do realismo mágico que altera a capacidade de percepção da narradora, que passa a ver o que pode haver por trás das aparências, da realidade e do mundo convencional. A magia funciona como um contrapoder perturbador dos discursos ideologicamente dominantes e serágraças a ela que Tituba continuará existindo (além da morte) para poder transmitir e reescrever a/sua história. Por outro lado, a presença de uma abordagem humanística (e humanitária), através da generosidade, da genuína abertura para o amor, da inclinação para o julgamento crítico e, por fim, do olhar que o “eu” volta para si mesmo (através desta “autoficção póstuma”) transformarão a figura histórica em subjetividade. Esses elementos entrelaçados contribuirão para dar voz e reinventar o sujeito-narrador a partir de novas perspectivas e elaborações subjetivas. Em síntese, através da magia, do humanismo, do amor, do espírito crítico e de uma literatura que entrelaça vozes e gêneros revela-se o fundamental: o lado obscuro, inusitado, paradoxal e imprevisível do sujeito/e de sua história.

PAULA, I. Maryse Condé and Tituba Indien: wiches of the imaginary. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 237-253, jan./jun. 2016.

■ **ABSTRACT:** *The present paper aims at analyzing the book I, Tituba, black witch of Salem, by Maryse Condé. The book encourages a reflection on how supernatural forces/witchcraft – which in the book, are represented by the character of the witch, in her transgressive and inquisitive character, mainly towards mechanisms of power (present in Magic Realism) and the dramatization of the “self” (present in that “posthumous autofiction”) – contributed to upset and destabilize the socially imposed identity of the narrator. This identity is constructed on the basis of stereotyped representations (slave, black, female, witch, etc) so as to give voice to the subjective narrator, through fresh and unusual constructions of both subjective and identity value.*

■ **KEYWORDS:** *Identity. Alterity. Magic realism. Witch. Stereotype.*

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRUXAS: da fogueira ao confinamento. **História Viva**, São Paulo, n. 35, p. 34-49, 2006. Dossiê. Disponível em: <<https://umcafeudois.wordpress.com/2014/10/17/bruxas-da-fogueira-ao-confinamento/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CONDÉ, M. **Moi, Tituba sorcière... noire de Salem**. Paris: Gallimard/Folio, 1986.

_____. **La vie sans fard**. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2012.

DELUMEAU, J. **L’histoire de la peur en Occident: XIV^e-XVIII^e siècles**. Paris: Éditions Fayard, 1978. (Collection Pluriel).

DOUBROVSKY, S. **Autobiographiques: de Corneille à Sartre**. Paris: P.U.F., 1988.

ESTEVEZ, A.; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 393-414.

FANON, F. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.

FREUD, S. **Romances familiares (1909 [1908])**. 1950. v. 9. Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/livros/volume-09/vol-ix-11-romances-familiares-1909-1908/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

_____. **Feminilidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 22).

HANCIAU, N. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: FURG, 2004.

LACAN, J. Le stade du miroir. In: _____. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.p. 89-97.

LAPLANCHE, J. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: M. Fontes, 1992.

MICHELET, J. **La sorcière**. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

MILLER, J.-A. **Percursos de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

ROBERT, M. **Roman des origines et origines des romans**. Paris: Bernard Grasser, 1972.

ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

ROUSSOS, K. **Décoloniser l'imaginaire: du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye**. Paris: L'Harmattan, 2007.

Recebido em 29/10/2015

Aceito para publicação em 20/12/2015



