

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

LILIAN CRISTINA CORRÊA

***RELEITURAS EM TORNO DE TITUBA –
FEITICEIRA...NEGRA DE SALÉM***

São Paulo
2009

LILIAN CRISTINA CORRÊA

***RELEITURAS EM TORNO DE TITUBA – FEITICEIRA... NEGRA DE
SALÉM***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

São Paulo
2009

C824r Correa, Lilian Cristina.

Releituras em torno de Tituba – Feiticeira-- Negra de Salém /
Lilian Cristina Correa – 2009.

170 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2009.

Bibliografia: f. 166-169.

1. Intertextualidade. 2. Personagem. 3. História. I. Título.

CDD 809

LILIAN CRISTINA CORRÊA

***RELEITURAS EM TORNO DE TITUBA – FEITICEIRA... NEGRA DE
SALÉM***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini
Universidade de São Paulo – USP

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM

Aos homens da minha vida:

Meu pai, Avelino, exemplo de vida...

Meu filho, João Pedro, com quem aprendi a voltar a ser criança.

Meu marido, Alexandre, o amor com que sempre sonhei e que se tornou realidade.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado a honra de ser parte de uma família única, além de me fortalecer mesmo nos momentos mais difíceis...

À minha mãe, Maria Odila, pelo exemplo de mulher de fibra, coragem e amor eterno.

Ao meu pai, querido, Avelino, que infelizmente não pôde estar aqui para comemorar comigo mais essa vitória, mas que tenho certeza, estará sempre ao meu lado, onde quer que ele esteja.

À minha irmã, Leila, a melhor irmã-amiga-cúmplice-companheira que alguém pode ter na vida, um exemplo de crescimento pessoal para mim e a quem quero sempre ter ao meu lado.

Ao meu marido, meu amor de sempre, Alexandre, pelos momentos de apoio, por ser também meu cúmplice-amigo, por torcer pela minha carreira e por estar sempre, sempre presente. É com você, Alê, que quero tudo!

Ao meu filho, meu amor pequenino, imensamente esperado e ininterruptamente amado, João Pedro, que hoje é para mim o melhor que a vida poderia ter proporcionado.

À minha orientadora, Profª. Dra. Helena Bonito Couto Pereira, mais que uma professora, amiga que aprendi a respeitar como mestre ainda na graduação e a quem, hoje, dedico extrema admiração, carinhoso afeto e uma grande amizade.

Aos amigos de antes, de hoje e, espero, de sempre, Elaine, Antônio, Célia, Vera, Gloria, Thereza, Mirta, Paula, Cristina, Andréia, Lu, Ronaldinho, Alexandre, Camilla, Hugo, Eli, Aninha... obrigada sempre!

Aos alunos, razão pela qual tenho o prazer de continuar estudando...

À banca avaliadora, por ter participado desta etapa importante de minha formação.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, mais uma vez, pela oportunidade da bolsa de estudos e por confiar em mim como profissional.

Nossas histórias diversas no Caribe produziram hoje uma outra revelação: aquela de sua convergência subterrânea. Em consequência, elas trazem à tona uma inimaginável, por ser tão óbvia, dimensão do comportamento humano: a transversalidade. A implosão da história caribenha (das histórias convergentes de nossos povos) nos liberta da visão hierárquica e linear de uma História que poderia arruinar seu curso singular.

Edouard Glissant, in: *Caribbean Discourse*

RESUMO

Romances escritos sob uma nova perspectiva e narrativas que pretendem reformular ou desafiar o passado, ‘completando lacunas’ em textos de períodos anteriores, constituem as formas mais comuns de intertextualidade na ficção contemporânea, especialmente nos trabalhos de autores advindos de países colonizados. É esse diálogo entre diferentes visões em diferentes momentos históricos que se pretende enfatizar no estudo de *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Saém* (1986), da escritora antilhana Maryse Condé, que dialoga com duas outras obras de autores norte-americanos, *As Bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller e *A Letra Escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne.

Palavras-chave: intertextualidade. personagem. história

ABSTRACT

Novels written under a new perspective and narratives which intend to reformulate or challenge the past, 'filling blanks' in texts from previous periods constitute the most common forms of intertextuality in contemporary fiction, especially in the works of authors originary from colonized countries. It is this dialogue between different historical moments that is intended to be studied by means of the novel *I, Tituba... Black witch of Salem* (1986), by the Antilean writer Maryse Condé, which dialogues with two other works by American authors, *The Crucible* (1953), by Arthur Miller and *The Scarlet Letter* (1850), by Nathaniel Hawthorne.

Key-words: intertextuality. character. History

SUMÁRIO

	Introdução	10
1.	Sobre textos teóricos	14
1.1	História e Ficção	14
1.1.1	Entre história e literatura	14
1.1.2	Um retorno às origens: o período de colonização norte-americana	22
1.1.3	Colonização e Guerra Fria: distância histórica, coincidências políticas	31
1.1.4	Miller e Hawthorne: releituras da história	34
1.2	Dialogismo e Intertextualidade	37
1.3	Personagem	58
2.	Sobre textos ficcionais	67
2.1	<i>As Bruxas de Salém</i>	67
2.2	<i>A Letra Escarlate</i>	95
2.3	<i>Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salém</i>	108
2.4	Diferentes discursos em destaque	132
	Considerações finais	158
	Referências	162

INTRODUÇÃO

A contemporaneidade vê surgir, em suas propostas literárias, obras que dialogam com outras, de períodos anteriores à sua composição, sendo que tais produções contemporâneas apresentam, em seu conteúdo, uma nova perspectiva, na tentativa de que suas narrativas reformulem ou desafiem o passado, como se pudessem preencher espaços deixados pelos textos anteriores, o que acaba por constituir, principalmente em obras originárias de países colonizados, as formas intertextuais mais comumente encontradas na ficção contemporânea. É este diálogo entre diferentes visões em diferentes momentos históricos que se pretende enfatizar no estudo da obra *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém* (1986), da escritora antilhana Maryse Condé, que recria um espaço colonizado em seu romance, ao dialogar com duas outras obras de autores norte-americanos, *As Bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller e *A Letra Escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne, produzidas em momentos histórico-literários diversos, mas que tratam igualmente do período de colonização da América do Norte, oferecendo, assim, uma rica possibilidade de estudo intertextual.

Uma vez que se faz necessário um levantamento acerca das teorias que tratam da questão da intertextualidade, o presente estudo se apresentará dividido da seguinte maneira: no primeiro capítulo, intitulado fundamentos teóricos, serão apresentadas não somente as teorias que remontam à intertextualidade, bem como outras teorias que, em paralelo, auxiliarão no desenvolvimento do estudo, como as que se referem à construção da personagem e à metaficção historiográfica. Vale ressaltar que as correntes teórico-críticas passaram por diferentes momentos no século XX, com questões muitas vezes conflitantes entre si – nesse sentido, nas últimas décadas surgiu, entre esses diversos posicionamentos teóricos, uma corrente não menos controvertida, o pós-modernismo, no qual se situa Linda Hutcheon, cuja teorização a respeito da metaficção historiográfica constitui umas das obras base para este estudo.

Cumprir frisar que será bastante enfatizado o ponto de vista do dialogismo, a partir de Bakhtin e suas teorias, uma vez que a obra de Maryse Condé dialoga com duas outras obras de autores norte-americanos não contemporâneos a ela nem em momento histórico, nem em temática social, mas que serviram como pano de fundo para que ela desenvolvesse em seu romance a narrativa de uma personagem protagonista que é escrava e narra sua trajetória em um mundo de brancos no período colonial americano.

Temos aqui, então, a junção de diversas propostas teóricas: a proposta dialógica entre as três obras, de Condé, Miller e Hawthorne, que se estabelece a partir do estudo da personagem e como essa personagem, por meio de sua visão, seu posicionamento, permite ao leitor traçar um paralelo entre os diferentes períodos histórico-sociais presentes nas obras estudadas e como o desenvolvimento da personagem na narrativa permite aproximá-la de seus pares nos hipotextos também apresentados.

Mais precisamente, a obra de Maryse Condé narra a trajetória de uma escrava, Tituba, que conta, como protagonista e narradora, a história de sua vida desde o momento de seu nascimento, sua infância, seu deslocamento do mundo e consequente isolamento da vida social, sua reintegração à sociedade, motivada pela paixão, sua opção por efetivamente ser escrava para acompanhar o homem a quem amava e sua vida ao lado deste homem. Essa trajetória incluiu sua mudança da terra natal, Barbados, para a América do Norte, ainda no período de colonização pela comunidade que se estabeleceu na Nova Inglaterra, notadamente em Salém e todos os episódios ali ocorridos, incluindo a acusação feita à sua pessoa de envolvimento com feitiçaria, sua consequente condenação e prisão e, posteriormente, sua soltura. A escrava, sempre vítima da impunidade e do preconceito, passa a ser empregada de um imigrante naquelas terras, mas agora um judeu-português, a quem deve a sua volta a Barbados após um funesto acidente com aquela família, igualmente consumida pelo preconceito. Com seu retorno à terra natal, Tituba, a escrava, se vê como uma lenda viva, como uma espécie de ícone para o povo ao qual pertencia, mesmo que enquanto ali vivesse, tivesse sido rechaçada – nesse momento, Tituba passa a lutar pela liberdade de seu povo, pertencendo a uma nova realidade.

Em diálogo com a obra da escritora antilhana, temos a peça *As bruxas de Salém*, de Arthur Miller, que, escrita no período da Guerra fria, década de 50 do século XX, retrata o período colonial americano, com comunidades puritanas estabelecidas na região da Nova Inglaterra, onde se forma um grupo severamente observador das normas e condutas religiosas. O texto teatral gira em torno de um episódio em que pessoas passam a ser acusadas de envolvimento com bruxaria e têm que se defender provando o contrário – muitos são condenados à forca, mesmo sem ter nenhuma forma de envolvimento com o sobrenatural, pois na verdade o que havia era uma série de acusações infundadas, com pessoas querendo tirar proveito pessoal da situação, quer fosse do ponto de vista financeiro, amoroso ou religioso. A peça de Miller promove, na

verdade, um retorno ao passado histórico para fazer uma crítica ao período em que o autor a compôs, uma vez que a década de 50 na América viu o desenvolver do Macartismo, movimento cunhado por conta do senador Joseph McCarthy, que propôs uma nova ‘caça às bruxas’ no país, para que fossem perseguidos todos aqueles que mantivessem algum tipo de ligação, direta ou indireta, verdadeira ou falsa, com o comunismo. Miller buscou, através de sua peça, representar o comportamento odioso que foi deflagrado naquele momento e se utilizou do episódio de Salém para que pudesse deixar pública a sua crítica à hipocrisia de seu tempo.

Por fim, temos *A letra escarlata*, romance escrito por Nathaniel Hawthorne, no período romântico norte-americano, que também, de alguma forma, promoveu um retorno ao passado, não tão distante como na obra anterior, mas também relevante, para mostrar a força e a coragem de uma mulher que, acusada de adultério, é condenada pela comunidade, igualmente puritana, a usar um adereço que a descrevesse como pecadora e mostrasse a razão de seu pecado e de sua consequente dívida com aquela sociedade para sempre. Nesta obra, o diálogo que se pode estabelecer com o romance de Condé se dá por meio da personagem protagonista, a supostamente pecadora Hester Prynne que, enquanto presa, aguardando julgamento, se encontraria com Tituba, a protagonista do romance de Maryse Condé. A partir desse encontro, as protagonistas travariam diálogos nada convencionais para mulheres de seu tempo, apresentando um posicionamento crítico com relação aos fatos e aos comportamentos dos habitantes daquela comunidade, além de propor um novo destino para Prynne, diferente daquele apresentado pela obra de Hawthorne.

Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salém, o romance de Condé, apresenta, então, temáticas bastante relevantes não somente ao estudo da literatura, por meio das propostas de leituras dialógicas e do estudo da personagem, mas também ao estudo da história do comportamento humano e das consequências advindas dos caminhos por eles ou para eles traçados, por meio de uma visão do eu e do outro, de um duplo olhar para um mesmo objeto de estudo.

Com base no teor das obras a serem estudadas, também se faz necessária uma apresentação do contexto histórico dos períodos retomados pelas mesmas, a saber, e com maior ênfase, o período de colonização americana, desde o início da reforma protestante até as questões associadas ao puritanismo, com a imigração de ingleses para a América do Norte em busca de uma nova terra prometida, além da oportunidade de

fugir de uma realidade que já não lhes era satisfatória nem permissível e o período referente à década de 50 do século XX, resgatando determinado acontecimento histórico daquele país para recriar uma postura de suposto patriotismo, em que as pessoas deveriam acusar a todos que acreditassem manter relações com o movimento comunista ou que apresentassem atitudes subversivas que pudessem vir a prejudicar a nação, períodos esses, coincidentemente recriados nas três obras estudadas.

No capítulo seguinte, com base nos levantamentos anteriores, as obras serão apresentadas, uma a uma. A princípio, a peça de Arthur Miller, *As Bruxas de Salém*, passando por *A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne que, embora menos explorada, é representada, mesmo que em segundo plano pela obra-chave deste estudo e, por fim, o romance de Maryse Condé, *Eu, Tituba, feitiçeira... Negra de Salém*, em uma tentativa inicial de, com base nas referidas teorias, estudar as obras, para que fique mais clara a relação entre elas.

Posteriormente, no capítulo final, apresenta-se um estudo contrastivo entre as três obras, avistando como possibilidade de conclusão a leitura intertextual do romance de Condé e como ocorre tal retomada do cânone literário.

Julga-se necessário, por fim, justificar o porquê de um corpus longo, que se deve ao fato de apresentar a tentativa de melhor explorar as possibilidades de leituras intertextuais entre as obras estudadas, além de colocar em foco a problematização presente em todas as temáticas apresentadas pelos autores: a questão da intolerância quer seja por sexo, raça, religião, por questões políticas ou sociais, todas as personagens dessas obras revelam posicionamentos diversos com relação ao que significa ou significava a intolerância em cada um desses períodos e as consequências dessa forma de comportamento, como uma espécie de crítica não somente ao período retomado pelos autores, mas também ao momento em que as obras foram publicadas.

1 SOBRE TEXTOS TEÓRICOS

1.1 HISTÓRIA E FICÇÃO

(...) a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia, tão logo a quase-presença dos acontecimentos colocados 'diante dos olhos' do leitor por uma narrativa animada supre, por sua intuitividade, sua vivacidade, o caráter esquivo da passadidade do passado (...). Paul Ricoeur, 1997.

1.1.1 Entre História e Literatura

Ao propor, no presente trabalho, a análise de uma obra que propicia uma revisão de duas outras, torna-se relevante apontar as formas pelas quais esse novo ponto de vista adquire relevância.

Em um primeiro momento, esta leitura da obra de Maryse Condé retoma, clara e obviamente, a peça de Arthur Miller e, em um segundo momento, o romance de Nathaniel Hawthorne. Há, entremeios, menções a outras obras literárias, contudo, pretende-se aqui o desenvolvimento do diálogo estabelecido entre Condé e Miller, em primeira instância, e entre Condé e Hawthorne, como segunda forma de releitura – diálogos esses que sugerem um entendimento mais completo da obra da antilhana, foco principal deste estudo.

Fato é que antes mesmo de se tratar dos aspectos dialógicos entre as narrativas mencionadas, deve-se operar um levantamento histórico-social acerca das temáticas presentes nos hipotextos como uma tentativa de empreender uma sequência lógica para uma melhor compreensão dos fatos narrados em *Eu, Tituba, feitiçeira... Negra de Salém* (1986), bem como as opções de Condé ao manter, em seu romance, diálogo com duas obras construídas em períodos distintos, mas que, em contrapartida, partilham da mesma temática.

Cabe, então, proceder a essa pesquisa em busca das interfaces de complementaridade entre História e Literatura, de forma que seja possível estabelecer os paralelos pretendidos – para tal fim, constituem alicerces deste estudo as teorias de Peter Burke, Hayden White, Paul Ricoeur, Edward Hallet Carr, Julia Kristeva, Antoine

Compagnon e Linda Hutcheon, esta última especialmente em se tratando das questões referentes à metaficção historiográfica.

Em *Que é história?* (1982), Carr aponta para o questionamento no título de sua obra, afirmando que antes de qualquer definição acerca da natureza e/ou finalidade da História, deve-se optar pela busca em saber o que é um fato histórico, ou seja, distinguir os fatos básicos, a matéria-prima da pesquisa histórica, daqueles que foram, de alguma forma, “refratados” por quem os registrou:

(...) nós podemos visualizar o passado somente através dos olhos do presente. O historiador pertence à sua época e a ela se liga pelas condições de existência humana. As próprias palavras que usa – tais como democracia, império, guerra, revolução – têm conotações presentes das quais ele não se pode divorciar. (p.60)

O que o pesquisador procura deixar claro é o fato de que o historiador, num sentido mais restrito, assim como o ser humano, em um plano mais abrangente, é moldado, até certo ponto, pelo meio em que vive. Fica clara a idéia de que a influência exercida pelo momento presente pode, até mesmo, significar uma forma de fuga dessa realidade, buscando na história um refúgio, conforme o próprio Carr menciona, ao citar Acton: “A história – escreveu ele – deve não apenas nos livrar da influência indevida de outros tempos, mas também da influência indevida de nosso próprio tempo, da tirania do meio e da pressão do ar que respiramos.” (id., p. 79) Também vale destacar o posicionamento da crítica Julia Kristeva, em *Introdução à Semanálise* (1974), quando, ao tratar do texto e sua ciência, menciona que no ato literário não há distância ideal em relação àquilo que ele significa (cf. p. 9). Ao ver o texto literário com o poder transformador da linguagem, Kristeva o faz inserindo o contexto literário na História:

Sob o nome de *magia, poesia* e, enfim, *literatura*, esta prática sobre o significante se encontra, ao longo de toda a História, envolvida por um halo “misterioso” que, seja valorizando-a, seja atribuindo-lhe um lugar ornamental, se não nulo, dá-lhe o duplo golpe da *censura* e da recuperação *ideológica*. *Sagrado, belo, irracional*, religião, estética, psiquiatria – estas categorias e estes discursos pretendem, cada um por seu turno, ocupar-se desse “objeto específico”, o qual não poderíamos denominar sem classificá-lo em uma das ideologias recuperadas e que constitui o centro de nosso interesse, operatoricamente designado como texto. (p. 10, marcas da autora)

Para Kristeva, o texto é um sistema duplamente orientado, no qual o real é instalado na língua e na história social. De alguma forma, Peter Burke compartilha da posição de Carr e Kristeva, em *A escrita da história: novas perspectivas* (1992),

acrescentando que há a concepção de uma nova história, como expansão do conceito de História, segundo ele, de definição estreita, para um conceito mais abrangente, mas não menos intrigante: “A nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o paradigma tradicional (...)” (p. 12)

Na mesma obra, Burke aproxima o desenvolvimento dos estudos sobre a História ao renascimento do aspecto narrativo, mencionando Ricoeur e Lyotard:

Ricoeur [declara] que toda a história escrita, incluindo a chamada história “estrutural” (...), necessariamente assume algum tipo de forma narrativa. De um modo similar, Jean-François Lyotard descreveu algumas interpretações da história, especialmente aquela dos marxistas, como “grandes narrativas”. (id., p. 328, marcas do autor)

O estudioso também faz menção a Hayden White, ao indicar que o historiador sugere que, ao se tratar de narrativas de cunho histórico, há quatro planos básicos nelas desenvolvidos: comédia, tragédia, sátira e romance. (cf. p. 338) De fato, em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura* (1994), White trata da questão da interpretação na História, afirmando que nela sempre há posicionamentos de cunho irredutível, mas que é parte do trabalho do historiador a construção de um padrão de pesquisa, de forma que possa, através de seu trabalho, apontar como o processo histórico se desenvolve. Entretanto, esse mesmo pesquisador se depara com dificuldades intrínsecas ao seu objeto de pesquisa: deve discernir, dentre os fatos, aqueles de maior relevância, mas ao mesmo tempo, ao narrá-los, deve interpretá-los, como forma de relatar o que ocorreu em determinado período de maneira lógica e convincente, concluindo que:

(...) o historiador precisa “interpretar” o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações. Uma narrativa histórica é assim, forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente, uma congêrie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo, uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa. (id., p. 65, marcas do autor)

White cita Lévi-Strauss ao aproximar fatos históricos e elementos da narrativa, uma vez que este considera uma postura mais literária quanto à historiografia, defendendo a tese de que em um dado episódio histórico há tantos outros eventos interiores, que seria impossível descrevê-los de maneira completa: “Assim, conclui Lévi-Strauss, os fatos históricos não são de forma alguma ‘dados’ ao historiador, mas,

antes, são ‘construídos pelo próprio historiador’ por abstração e como sob ameaça de uma regressão ao infinito.” (id., p. 71, marcas do autor) Levando, ainda, em consideração os elementos da narrativa, cabe mencionar Kristeva (1974) novamente, em especial quando a autora cita Bakhtin, postulando que para ele o estatuto da palavra constitui uma unidade mínima estrutural (cf. p. 62) e é através desta noção que o autor situa seu texto tanto na história como na sociedade, pois estando o autor inserido em ambos os contextos, é natural que sua produção acabe por transparecê-los. Segundo Kristeva,

A diacronia se transforma em sincronia e à luz dessa transformação, a história *linear* surge como uma *abstração*: a única maneira que tem o escritor de participar da história vem a ser, então, a transgressão dessa abstração através de uma escritura – leitura, isto é, através de uma prática de uma estrutura significante em função de ou em oposição a uma outra estrutura. A história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos. Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica do discurso codificado, só realizado plenamente, à margem da cultura oficial. (p. 62, marcas da autora)

De maneira complementar, sob o ponto de vista de Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria. Literatura e senso comum* (2006), a História está vinculada ao tempo e designa as relações dos textos entre si no tempo, acrescentando que “A literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes.”(p. 196)

A partir desses pressupostos, retomamos White, que diferencia estória de enredo, sendo estória o conjunto de fatos intrínsecos ao evento histórico e tal distinção, no tocante à narrativa de cunho histórico, permite detalhar o que se insere na “explicação narrativa”. (id., p. 77). O crítico acrescenta:

Podemos dizer, então, que na história – como nas ciências humanas em geral – toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis e que, portanto, é possível discernir pelo menos quatro tipos de interpretação histórica que têm as suas origens em tipos diferentes de comprometimento ideológico. (id, p. 88)

É possível voltar a mencionar Compagnon que apresenta o termo História como aquele que suscita certa ambiguidade, bem vinda, segundo o autor, uma vez que “(...) designa, ao mesmo tempo, a *dinâmica* da literatura e o *contexto* da literatura. Essa ambiguidade se refere às relações da literatura com a história (história da literatura, literatura na história).” (p. 197, marcas do autor)

O estudioso sugere, ainda, que há, quando da junção história / literatura, uma retomada de termos associados e representativos de oposições que, em algum momento, serviram para representar movimentos ou momentos literários, como imitação / inovação, antigos / modernos, tradição / ruptura, classicismo / romantismo, horizonte de expectativa / horizonte estético, sendo este último par composto por categorias derivadas dos estudos da Estética da Recepção.

Tomando as concepções de White e Compagnon, parece clara a distinção entre os eventos históricos e fictícios a serem abordados neste trabalho, como em uma moldura, sendo que na parte mais exterior, encontram-se os eventos acontecidos em Salém no século 17 e, em uma primeira moldura interior, as obras literárias de Miller e Hawthorne, complementada por uma segunda moldura interior, onde estaria inserido o romance de Condé.



Nesse contexto, de acordo com o historiador, é possível inserir a noção de interpretação na historiografia de três formas: estética (quando da escolha da estratégia narrativa), epistemológica (quando da escolha do paradigma explicativo) e ética (quando da seleção da estratégia através da qual as implicações ideológicas possam ser deduzidas para que se compreendam os problemas sociais no presente). Mais do que questionar as formas de interpretação e suas consequências ideológicas, White trata da possibilidade de se ver o texto de cunho histórico como artefato literário, contrapondo

ficção, como representação do imaginável, e história, como a representação do verdadeiro, pois:

(...) tal como a literatura, a história se desenvolve por meio da produção de clássicos, cuja natureza é tal que não podemos invalidá-los nem negá-los, a exemplo dos principais esquemas conceituais das ciências. E é o seu caráter de não-invalidação que atesta a natureza essencialmente *literária* dos clássicos históricos. Há algo na obra-prima da história que não se pode negar, e esse não-negável é a sua forma, a forma que é a sua ficção. (id., p. 106, marcas do autor)

Nesses termos, é possível retomar as palavras de Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo. História. Teoria. Ficção* (1991), quando trata dessa corrente como fenômeno cultural, dizendo que “(...) o que caracteriza o pós-modernismo na ficção seria aquilo que chamo de ‘metaficção historiográfica’ (...)” (id, p.11) Na verdade, antes mesmo de definir esse termo, Hutcheon trata da problematização da História, e situa o pós-modernismo como um movimento que contesta os princípios da ideologia dominante, propondo uma nova perspectiva da arte. A concepção de perspectivas variáveis sobre a arte faz surgir o conceito de não-identidade e, atrelado a este, o conceito de diferenças, que remete a opostos, como a não uniformidade do que é descentralizado do ponto de vista criado através dessa concepção do marginal, tomando o cuidado de não torná-lo um novo centro, mas um ex-cêntrico:

No passado (...) a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo de visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem (...). (HUTCHEON, 1991, p. 34)

Ora, sob a perspectiva da autora, História é, de fato, contestadora, principalmente na pós-modernidade, assim como apontaram, de uma forma ou de outra, todos os outros autores mencionados, fica evidente a mensagem de que a História não apenas deixa claro o discurso dominante, mas permeia todos os outros discursos marginais a ele, como que determinando sua existência e estabelecendo paralelos para sua possível compreensão. Hutcheon acrescenta que as contradições existentes em toda forma de convenção ficam mais evidentes quando o centro cede espaço às margens. (cf. p. 86) Além disso, declara que o movimento pós-moderno apresenta caráter contraditório, uma vez que instala, propõe conceitos, para então subvertê-los, desafiá-los:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no conceito pós-moderno de presença do passado. (...) não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário (...) criticamente compartilhado (...). (HUTCHEON,1991, p. 20)

Assim, a concepção do termo metaficção historiográfica, empregado por Hutcheon, faz uma referência à análise da narrativa em romances de teor auto-reflexivo e que, ao mesmo tempo, se aproximam de acontecimentos e personagens históricos, como no caso da obra de Maryse Condé: “(...) a metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios [literatura, história, teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (...) passa a ser a base para seu repensar e sua re-elaboração das formas e dos conteúdos do passado (...)”. (ibid., p. 22)

Mais especificamente, no capítulo denominado *Metaficção Historiográfica: 'O passatempo do tempo passado'*, Hutcheon explicita que a partir do século XX, literatura e história já são consideradas ramos do mesmo saber e que os romances ditos pós-modernos levantam questões que merecem estudo detalhado acerca da natureza da identidade, além da subjetividade da referência e da representação, da natureza intertextual do passado e das implicações ideológicas do ato de escrever sobre ele, confrontando diversos paradoxos, como os das dicotomias ficção / histórica, particular / geral, presente / passado:

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção (...). A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas (...), estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos (...)

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico (...). (ibid., pp. 146-147)

A metaficção, portanto, se aproveita de fatos possivelmente ocorridos no registro histórico e a verdadeira questão está em como se faz uso de tais dados, privilegiando múltiplos pontos de vista ou narradores declaradamente onipotentes e, quando aponta como problemática tudo o que os romances históricos postulavam como correto, a metaficção historiográfica desestabiliza os conceitos formalmente conhecidos de história e ficção. Assim, é possível afirmar que a obra de Condé atende perfeitamente a

tais pressupostos, uma vez que faz uso do registro histórico: caça às bruxas, período da colonização e, por isso, subverte os fatos, construindo uma personagem de existência histórica indiscutível, mas apresentada de forma secundária aos fatos, e, em sua obra, como protagonista. Ainda com base na teoria da metaficção historiográfica proposta por Hutcheon, é possível remeter a um paralelo com Julia Kristeva (1974) quando a autora trata dos diálogos presentes nos textos bakhtinianos. Segundo ela, Bakhtin

(...) é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo, no qual a estrutura literária não é, mas onde ela *se elabora* em relação a uma *outra* estrutura. Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção, segundo a qual a “palavra literária” não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies textuais*, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (p. 62, marcas da autora)

Para concluir este breve preâmbulo acerca da relação história-literatura, o que se considera real e o que se diz imaginável, retomamos Carr (1982): “Pode-se concluir, então, que não existe verdade histórica? Existe, responde Carr. E mais, existe a filosofia da história, termo inventado por Voltaire que para Carr significa 'ver o passado através dos olhos do presente e à luz dos seus problemas.’” (quarta capa). Dialogando com Carr, Hutcheon diria que “(...) a metaficção historiográfica sugere uma distinção entre 'acontecimentos' e 'fatos' que é compartilhada por muitos historiadores (...).” (1991, p. 161)

O que vale ressaltar para a continuidade deste estudo é a ideia de que a verdade pode, sim, ser reinventada ficcionalmente e em infinitos direcionamentos e aqui se encontra a nossa proposta: a apresentação de algumas das possibilidades de leitura intertextual entre as três obras apresentadas.

1.1.2 Um retorno às origens: o período de colonização norte-americana

Tomando como pressuposto a ideia de que o passado não pode ser deixado de lado, mas que deve ser compreendido a partir do momento em que é analisado, e que a História, de uma forma ou de outra, acaba sempre por apresentar um cunho de ficção, resta uma apresentação dos fatos que estão devidamente registrados como históricos e que servem como pano de fundo para *As Bruxas de Salém*, peça de Arthur Miller, publicada em 1953, e *A Letra Escarlate*, romance de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850, retomados mais tarde em *Eu, Tituba, feitiçeira... Negra de Salém* (CONDÉ, 1986), evidenciando os hipotextos compostos por Miller e Hawthorne, em si mesmos, já apresentam uma releitura ficcional desse momento da História Americana, datado do século XVII, o período colonial. Entretanto, para que se possa tratar dos episódios que dizem respeito ao período e às temáticas abordadas pelos escritores, há que se propor uma volta um pouco maior no tempo, para um melhor entendimento dos fatos e dos comportamentos daquelas personagens retratadas na História e na ficção.

O modelo original era a Inglaterra, o que realmente significava ser inglês, já entre os séculos XIV e XV, com a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), contra a França, e, posteriormente, com a Guerra das Duas Rosas (1455-1485), entre os representantes das cidades de York e Lancaster, simbolizados, respectivamente, por uma rosa branca e uma rosa vermelha, que lutavam pelo domínio do poder:

Qual a importância dessas duas guerras para a Inglaterra? A luta contra a França estimulou certa unidade na ilha, reforçando o chamado ‘esplêndido isolamento’, como os ingleses denominaram o seu relativo afastamento do continente. A sucessão de guerras colabora também para enfraquecer a nobreza e suscitar no país o desejo de um poder centralizado e pacificador. A dinastia Tudor (1485-1603), que surge desse processo, torna-se, de fato, a primeira dinastia absolutista da Inglaterra. (KARNAL, 2007, p. 31)

Com os Tudors no poder há uma série de transformações operadas na Inglaterra: a afirmação do poder real inglês e o crescimento da classe burguesa; a abertura à cultura e às artes de modo geral; o poder reforçado com a Reforma Protestante e, como um de seus resultados, o rompimento com a Igreja Católica e a consequente fundação da Igreja Anglicana, pelo Rei Henrique VIII, segundo na dinastia, complementa Karnal (2007): “Os dois maiores limites ao poder real eram os nobres e a Igreja Católica. Graças à

Reforma e à fraqueza da nobreza inglesa, esses limites foram eliminados ou diminuídos durante a dinastia Tudor.” (p. 32)

Durante o século XVI, já sob o governo da Rainha Elizabeth I, o possível risco de uma invasão pela Espanha foi eliminado com a derrota da Invencível Armada Espanhola, em 1588, o que colaborou para o fortalecimento do nacionalismo inglês:

Os ingleses estavam desenvolvendo a ‘modernidade política’. Mas no que ela consistia? Basicamente, seria uma ação política independente da teologia e da moral. Em outras palavras, a ação dos príncipes modernos não procura levar em conta se o que fazem é moralmente correto. Os príncipes modernos agem porque tal ação é eficaz para atingir seus objetivos, dentre os quais, o maior é conseguir poder absoluto. (ibid., p. 33)

O século XVII viu o início da dinastia Stuart, com uma Inglaterra fragmentada em diversas facções protestantes, diversos focos de resistência católica, além da igreja oficial, a Anglicana. Política e economicamente, durante esse período, houve aumento populacional e um crescimento ainda maior da produção de manufaturas (que indicaram prosperidade durante a dinastia anterior), além de processos de cercamento territorial, os chamados *enclosures*, ocasionando a intensificação do êxodo rural, também devido à expansão da indústria e, evidentemente, o avanço do capitalismo. Toda essa efervescência da chamada “política moderna” gerou diversos descontentamentos por parte da burguesia, liderada por Oliver Cromwell contra o Rei Carlos I, na Guerra Civil Inglesa (1642-1648):

(...) ao matarem Carlos I, os ingleses estavam declarando: os reis devem servir à nação e não o contrário. Os juízes, em 1649, declararam que Carlos I era “tirano, traidor, assassino e inimigo público”. Como disse o historiador Christopher Hill, a ilha da Grã-Bretanha tinha virado a “Ilha da Grã-Loucura”.” (ibid., pp. 35-36)

Com o Parlamento vencendo a Guerra Civil, a Inglaterra passa a sediar a primeira revolução burguesa européia, a revolução Gloriosa, que depôs dois membros da dinastia Stuart, em 1649 e, posteriormente, em 1688:

Os choques entre rei e burguesia, entre a religião oficial e os grupos reformados, bem como choques entre grupos mais democráticos e populares contra grupos burgueses – tudo isso colabora para tornar o século XVII um momento conturbado na história da Inglaterra e ajuda a explicar o pouco controle inglês sobre suas colônias. (KARNAL, 2007, p. 36)

Durante os séculos XVI e XVII, com todas essas disputas, houve alta de preços, o que gerou a inflação, além de problemas como a fome e a peste, que se tornaram graves perturbações sociais, associados à ausência de um projeto colonial para a América – como a Inglaterra estava envolvida nesta série de problemas, faltava um referencial que servisse de base para o processo colonizatório, além de outros aspectos como:

As perseguições religiosas que marcaram o período também estimularam muitos grupos minoritários, como os *quakers*, a se refugiarem na América. O aumento da pobreza nas cidades favorece grupos sem posses a ver na América a oportunidade de melhorarem sua vida e serem livres.

Os ingleses que vêm para a América trazem uma tradição cultural diversa da espanhola ou da portuguesa. Os colonos ingleses, por exemplo, convivem com mais religiões. O senso do relativo que a história inglesa ajudara a formar estabeleceria uma possibilidade de opção bem maior, uma visão de mundo mais diversificada para nortear as escolhas de vida feitas na nova terra.

O estado e a Igreja Oficial, na verdade, não acompanharam os colonos ingleses. Aqui eles teriam que construir muita coisa nova, inclusive a memória. No entanto, uma nova memória só foi possível graças às transformações que a própria história inglesa havia sofrido desde o final da Idade Média e a conseqüente criação de novos referenciais culturais. (ibid., 2007, p.37)

Ao se falar em América, os ingleses não foram os primeiros em sua colonização, entretanto, independentemente dos avanços conquistados por outros impérios, a Rainha Elizabeth I concede a Sir Walter Raleigh permissão para iniciar a colonização americana sob a bandeira inglesa. Entre 1584 e 1587, Raleigh fez diversas expedições à região por ele batizada como Virgínia, em homenagem à rainha. Contudo, seu processo de iniciar a colonização foi frustrado por diversos ataques indígenas, pela fome e outros problemas que não permitiram que a experiência fosse bem sucedida.

No início do século XVII, no entanto, a Inglaterra revive seu impulso colonizador com as companhias mercantis e a fundação das treze colônias na América, mas quem foram os colonizadores e o que os levou a deixar a Inglaterra? A resposta pode ser encontrada no acentuado êxodo rural, por conta da expansão das manufaturas e também pela ausência de empregos nas grandes cidades. Assim, a ideia de migrar para um lugar que oferecia terras férteis e a possibilidade de enriquecimento não parecia má para essas pessoas:

Naturalmente, as autoridades inglesas também viam com simpatia a ida desses elementos para lugares distantes. A colônia serviria, assim, como receptáculo de tudo o que a metrópole não desejasse (...).

A própria Companhia de Londres declarou, em 1624, que seu objetivo era: ‘a remoção da sobrecarga de pessoas necessitadas, material ou combustível para perigosas insurreições e assim deixar ficar maior fartura para sustentar os que ficam no país’.

(...) Em 1620, a Companhia de Londres trazia cem órfãos para a Virgínia. Da mesma maneira, mulheres eram transportadas para serem leiloadas no Mundo Novo. É natural concluir que essas mulheres, dispostas a atravessar o oceano e serem vendidas na América como esposas, não eram integrantes da aristocracia intelectual ou financeira da Inglaterra.” (KARNAL, 2007, pp. 44-45)

De fato, as pessoas que optavam por ir para a América enfrentavam diversos problemas: os custos da viagem eram altos demais, o que ocasiona o surgimento de uma nova forma de escravidão, a chamada servidão temporária (*indentured servant*), na qual anos de trabalho gratuito eram cedidos a quem quer que financiasse uma viagem para a América, nesse caso, as grandes Companhias. Nem todos imigraram por vontade própria, muitos foram, de alguma forma, deportados, por serem devedores e não terem como saldar suas dívidas. Dados indicam que somente metade dos imigrantes era considerada como *pilgrim saints*, santos peregrinos, em sua maioria, colonos comuns, mão de obra empregada, além dos que imigravam em regime de servidão temporária, como anteriormente mencionado. Havia também outras formas de servidão, como, por exemplo, as inúmeras crianças inglesas que eram raptadas, e vendidas como servas na América: “Mesmo entre os servos que aceitavam o contrato de servidão para o pagamento da passagem, a situação não era tranqüila. Ao longo do século XVII, ocorrem várias rebeliões de servos na América do Norte, reivindicando melhores condições de vida.” (ibid., p. 46)

De forma geral, entretanto, a ideia sobre aqueles que inicialmente povoaram a Inglaterra, nos séculos XVI e XVII, sempre recai sobre os peregrinos, vítimas de perseguições religiosas no antigo continente, que viam na América uma espécie de refúgio e a imagem de uma nova Canaã, como na Bíblia:

Um dos grupos que chegou a Massachusetts em 1620 tinha como líderes John Robinson, William Brewster e William Bradford, indivíduos religiosos e com formação escolar desenvolvida.

Ainda a bordo do navio que os trazia, o *Mayflower*, esses peregrinos firmaram um pacto estabelecendo que seguiriam leis justas e iguais. Esse documento é chamado “*Mayflower Compact*” e sempre é lembrado pela historiografia norte-americana como um marco fundador da ideia de

liberdade, ainda que o documento dedique longos trechos à glória do Rei James da Inglaterra. (KARNAL, 2007, p. 46)

Esse grupo, o primeiro a embarcar rumo à América, é comumente chamado de *pilgrim fathers*, pais peregrinos, sendo considerado como o grupo fundador dos Estados Unidos, os *WASP*, *white anglo-saxon protestant* (protestantes brancos e anglo-saxões), vistos como os colonos-modelo, sendo que o *Mayflower Compact*, por eles assinado em 21 de novembro de 1620, também serviu de modelo para outras colônias:

Os “puritanos” (protestantes calvinistas) tinham em altíssima conta a idéia de que constituíam uma ‘nova Canaã’, um novo ‘povo de Israel’: um grupo escolhido por Deus para criar uma sociedade de ‘eleitos’. Em toda a Bíblia procuravam as afirmativas de Deus sobre a maneira como Ele escolhia os seus e as repetiam com freqüência. Tal como os hebreus no Egito, os puritanos receberam as indicações divinas de uma nova terra e, (...), são freqüentes as referências ao “pacto” entre Deus e os colonos puritanos. A idéia de povo eleito e especial do mundo é uma das marcas mais fortes na constituição dos Estados Unidos. (ibid., p. 47)

Para que conseguissem manter sua identidade e coesão no Novo Mundo, os puritanos exerceram imenso controle sobre todas as atividades praticadas e sobre os indivíduos que habitavam aquelas terras, pois “A ideia de uma moral coletiva onde o erro de um indivíduo pode comprometer o grupo é também um diálogo com a concepção da moral hebraica no deserto. O pacto Deus-povo é com todos os eleitos.” (ibid., p. 47) E, inserido nesse controle, deve ser ressaltado o caráter especial no tocante à educação formal nas colônias, enfatizado pela presença dos protestantes naquelas comunidades, de forma a garantir que todos fossem letrados para que pudessem ter acesso à Escritura, certificando as bases para a livre interpretação da mesma. Prova disso é a publicação, em 1647, na colônia de Massachusetts, de uma lei que obrigava cada povoado com mais de cinquenta famílias a manter um professor, justificando que:

Sendo um projeto do Velho Satanás manter os homens distantes do conhecimento das Escrituras, como em tempos antigos quando as tinham numa língua desconhecida [...] se decreta para tanto que toda municipalidade nesta jurisdição, depois que o senhor tenha aumentado sua cifra para cinquenta famílias, dali em diante designará a um dentre seu povo para que ensine a todas as crianças que recorram a ele para ler e escrever, cujo salário será pago pelos pais, seja pelos amos dos meninos seja pelos habitantes em geral. (in: KARNAL, 2007, p. 48)

Tal é a relevância dessa preocupação com o aspecto educacional que, em 1764, as colônias já contavam com sete universidades estabelecidas, formando também os pastores para toda e qualquer igreja que fosse ali construída, de modo que os preceitos da fé protestantes estariam sempre mantidos.

Inserida em todo esse contexto, e com maior importância para o desenvolvimento da presente pesquisa, está a já mencionada colônia de Massachusetts, a qual recebeu o grupo de puritanos ditos mais descontentes com as práticas da Igreja da Inglaterra, pretendendo formar uma versão purificada dessa mesma Igreja – o que não lhes satisfazia dizia respeito às práticas sacerdotais e não a religião. De maneira geral, eram contrários à tolerância religiosa que apresentavam outros grupos de protestantes e, devido à sua forte influência calvinista, acreditavam que uma Igreja de grande força deveria ter poderes civis. Seu fundador, John Winthrop, alegava que aquela seria uma comunidade sagrada composta por religiosos unidos pelo louvor a Deus, buscando seu 'chamado' (TINDALL & SHI, 1989, p. 22). Karnal complementa que “(...) essa colônia aproximava-se, dessa forma, dos ideais católicos da teocracia.” (2007, p. 51), mesmo permanecendo protestante em sua essência. Ainda em março de 1630, a bordo do *Arbella*, navio utilizado, dentre outros seis, para desbravar as novas terras americanas, Winthrop fez um sermão chamado *A model of Christian Charity (Um modelo de caridade cristã)*, no qual afirmou: “We must consider we shall be a city upon a hill – an exemplary beacon to all people of what a truly godly community could be.”¹ (TINDALL & SHI, 1989, p. 23)

Inicialmente, o que mais chama a atenção para essa região, além do episódio da perseguição às bruxas, considerado um dos mais significativos eventos derivados do ideal dessa Igreja-estado, é o autoritarismo praticado por esse grupo puritano que desencadeou, como outras formas de autoritarismo, a perseguição de todas as espécies de contestações, quer fossem reais ou imaginárias, revelando, acima de tudo, extrema intolerância em suas decisões e posicionamentos, pois de acordo com os preceitos por eles estabelecidos, a depravação inata à humanidade fazia dos governos uma necessidade. Como é possível verificar em:

¹Devemos considerar a ideia de que seremos uma cidade sobre uma colina – um farol exemplar para todas as pessoas do que uma comunidade verdadeiramente divina deveria ser. (tradução nossa)

“If people be governors,” asked the Rev. John Cotton, “who shall be governed?”

The Puritan was dedicated to seeking not the will of the people but the will of God. The ultimate source of authority was the Bible. But the Bible had to be known by right reason, which was best applied by those trained to the purpose. Hence, most Puritans deferred to an intellectual elite for a true knowledge of God's will. Church and state were but two aspects of the same unity, the purpose of which was to carry out God's will on earth. The New England way might thus be summarized in one historian's phrase as a kind of “dictatorship” of the regenerate’, or of those who had undergone the conversion experience required for church membership. (TINDALL & SHI, 1989, pp. 54-55)²

Quando se fala na perseguição às bruxas, de fato Massachusetts presenciou, em Salém, 1692, um suposto e improvável surto de feitiçaria com proporções nunca antes vistas, envolvendo diversos membros de sua população: “A cidade de Salém viveu uma histeria coletiva. Havia surtos frequentes (...). As razões, no entender dos habitantes de Salém, só poderiam ter ligação com uma ação demoníaca.” (KARNAL, 2007, p. 51)

Nesse episódio, historicamente conhecido como caça às bruxas, pessoas eram acusadas de conluíus com o Demônio e, na impossibilidade de provarem o contrário, eram presas e condenadas à forca, caso não admitissem o pecado e tivessem sua imagem denegrada perante toda a comunidade, além de suas propriedades usurpadas, como forma de amenizar o mal que haviam trazido para aquela comunidade. Obviamente, nunca se pôde provar a real existência de 'pessoas possuídas' pelo Maligno, como diziam estar as garotas que se sentiam 'atormentadas' e iniciaram a série de acusações. Elas afirmavam ter o poder de visões que as levavam a descobrir os verdadeiros culpados pelo pandemônio causado na comunidade e passaram a servir como testemunhas de acusação para os julgamentos instaurados pela Igreja em busca dos culpados. Segundo Karnal (2007, p. 52), a histeria das feiticeiras não seria possível sem as pregações de pastores como Cotton Mather, autor do livro *As maravilhas do*

2 “Se as pessoas governarem,” perguntou o Rev. John Cotton, “quem será governado?”

O Puritano estava dedicado a buscar não a vontade das pessoas, mas a de Deus. A única fonte de autoridade era a Bíblia. Mas a Bíblia tinha que ser conhecida pela razão correta, o que era mais adequado àqueles treinados para este propósito. Assim, a maioria dos Puritanos dependia de uma elite intelectual para o verdadeiro conhecimento da vontade de Deus. A Igreja e o estado nada mais eram do que dois aspectos de uma mesma unidade, cujo propósito era espalhar a palavra de deus pelo mundo. O modo como isso ocorreu na Nova Inglaterra poderia, então, ser resumido, nas palavras de um historiador, como um tipo de “ditadura dos regenerados”, ou daqueles que haviam se submetido à conversão exigida para que pudessem se unir à Igreja.” (TINDALL & SHI, 1989, pp. 54-55, tradução nossa)

mundo invisível (1693), que levavam que o leitor ao conhecimento das grandes forças maléficas que dominam o mundo.

Na obra *America: a narrative story* (1989), George B. Tindall e David E. Shi tratam do episódio, mencionando que os violentos esforços que acompanharam a transição da utopia puritana para a colônia atingiram um clímax bastante infeliz com a histeria instaurada pela caça às bruxas na vila de Salém, em 1692:

(...) the Salem outbreak was distinctive in its scope and intensity. The general upheaval in the colony's political, economic, social and religious life was compounded in that local by a conflict of values between a community rooted in the subsistence farm economy and the thriving port of Salem proper. Seething insecurities and family conflicts with the community apparently made many residents receptive to accusations by adolescent girls that they had been bewitched. The episode began when a few teenage girls became entranced listeners to voodoo stories told by Tituba, a West Indian slave, and began acting strangely – shouting, barking, groveling and twitching for no apparent reason. The town doctor concluded that they had been bewitched, and the girls pointed to Tituba and two white women as the culprits. Soon town dwellers were seized with panic as word spread that the evil was in their midst and wreaking havoc. At a hearing before the magistrates, the 'afflicted' girls rolled on the floor in convulsive fits as the three women were questioned by the magistrates. In the midst of this hysterical carnival, Tituba shocked her listeners by not only confessing to the charge but also divulging that many others in the community were performing the devil's work as well. (pp. 56-57, marcas do autor)³

Possíveis explicações para os processos ocorridos em Salém como decorrência da histeria seriam questões de caráter psicológico, contrariedades morais, tensões políticas internas às colônias, alguns conflitos entre indígenas e puritanos colonizadores e, sem dúvida, as frustrações dos protestantes quanto às dificuldades encontradas no Novo Mundo, bem diferente da Canaã, sua terra prometida pela Bíblia. Contabilizando, posteriormente, os danos causados pela histeria coletiva, cerca de 200 pessoas tinham sido presas, dentre as quais, 14 mulheres e 6 homens executados. O saldo legado por

3 “(...) o deflagrar do problema em Salém foi distinto em seu alcance e intensidade. A convulsão geral da vida política, econômica, social e religiosa da colônia era composta naquele local por um conflito de valores entre uma comunidade enraizada em sua economia de fazendas de subsistência e o próspero porto de Salém. Inseguranças e conflitos familiares que efervesciam dentro da comunidade tornaram alguns cidadãos receptivos a acusações feitas por jovens garotas de que elas haviam sido enfeitiçadas. O episódio começou quando algumas adolescentes se tornaram fascinadas ouvintes de histórias de vodu contadas por Tituba, uma escrava, e começaram a agir de forma estranha – gritando, latindo, rastejando e se contorcendo sem razão aparente. O médico da vila concluiu que elas tinham sido enfeitiçadas, e as garotas indicaram Tituba e duas mulheres brancas como as culpadas. Logo os habitantes foram tomados pelo pânico conforme se espalhava a notícia de que o demônio estava entre eles, causando sua ruína. Em uma audiência perante os magistrados, as meninas “possuídas” rolaram pelo chão em ataques convulsivos enquanto as três mulheres eram interrogadas. Em meio a este carnaval histórico, Tituba chocou seus ouvintes confessando não somente às acusações, mas também revelando que muitos outros na comunidade também conjuravam com o demônio.” (pp. 56-57, tradução nossa, marcas do autor)

essa teocracia constituiu uma trágica passagem não somente na memória dos colonos que ali viveram, mas para toda a história norte-americana – “Quase 100 anos depois, a primeira emenda à Constituição dos EUA estabelecia que o Congresso não faria leis sobre o livre exercício da religião.” (KARNAL, 2007, p. 53)

Ainda que não se fizessem mais leis sobre o exercício religioso, o que sempre foi possível notar ao longo da história americana foi esse clima de autoritarismo e intolerância, obviamente sobressaltado no episódio de Salém, mas que teve, igualmente, ocasião em outros episódios históricos dessa mesma nação, posteriores ao período colonial, mas igualmente nocivos para a sociedade, como o comportamento de algumas colônias durante a luta pela independência daquele país, por exemplo, no passado e, mais contemporaneamente, a luta para que as pessoas pudessem provar que não tinham ligações com o partido comunista, durante a década de 50, ou ainda as lutas inter-raciais da década de 60.

1.1.3 Colonização e Guerra Fria: distância histórica, coincidências políticas

Os episódios de Salém adquiriram tal relevância que, pouco mais de dois séculos depois, o termo tornou-se recorrente na história dos Estados Unidos, mais precisamente na década de cinquenta, quando se planejava a ordem do pós-guerra e se vivia sob a ameaça de um confronto com a União Soviética, a Guerra Fria:

(...) crescentes tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética, sobre a divisão de poderes políticos e econômicos na Alemanha até o final dos anos 40, culminaram na Guerra Fria. Os dois superpoderes e suas alianças rivais disputaram a dominância econômica, política e militar mundial no período pós-guerra. Motivados pela segurança nacional, expansão econômica e vantagem militar internacional, ambos mantiveram controle dos seus aliados e de outras esferas de interesse por meio da força bruta ou da influência econômica. (KARNAL, 2007, p. 228)

O que os americanos mais temiam com relação aos soviéticos era o comunismo e, com ele, a bomba atômica. A retórica anticomunista foi introduzida nos Estados Unidos no final da década de 40, provocando uma nova histeria, conhecida como a 'Caça aos Vermelhos'. Em março de 1946, o então presidente, Truman, buscava apoio para sua política externa, como menciona Argemiro Ferreira em *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia* (1989):

Na busca de apoio para sua política exterior agressiva – (...) - o presidente Truman, enfraquecido pelo triunfo parlamentar republicano na eleição intermediária de 1946, precisou “amedrontar como o diabo o país inteiro” (*scare the hell out of the American people*, para usar a frase original do senador republicano Arthur Vandenberg, cujo respaldo foi decisivo para um consenso bipartidário).

(...), Truman acabou por ganhar seu lugar de honra na galeria dos que contribuíram para desencadear a histeria macartista antes mesmo do senador McCarthy. O desdobramento sugere um retorno às circunstâncias da situação internacional e às dificuldades do quadro político interno. (p. 47, marcas do autor)

Tratou-se, portanto, de uma retomada da História com fins político-ideológicos, que resultaram no fortalecimento do conservadorismo – já na década de 50, período em que o senador Joseph McCarthy fazia ardente campanha contra a subversão de diversos aspectos da vida americana, segundo ele, iniciada por comunistas infiltrados não

somente entre pessoas comuns, mas entre os altos escalões do governo nacional:

Conhecida popularmente como Macartismo, a campanha contra a subversão (...) foi muito mais abrangente do que a carreira bizarra do senador anticomunista Joseph McCarthy. As investigações publicadas contra a suposta subversão de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal, que resultaram em inúmeras demissões, centenas de sentenças de prisão e algumas execuções (como a do casal comunista Julius e Ethel Rosenberg) tornaram McCarthy o rosto público do anticomunismo (...). (...) Esse período sombrio da história americana dificultou extremamente a possibilidade de crítica ao governo americano, enfraquecendo, por uma década, todos os impulsos reformistas e consolidando uma cultura oficial de conformidade social. (KARNAL, 2007, p. 230)

Essa obsessão com a famosa “ameaça vermelha” foi alimentada por diversos escândalos (muitos deles fabricados) que levavam a notícias sobre espionagem. Foram lançadas listas, as famosas listas negras, com nomes de subversivos que, segundo Ferreira (1989), “envenenaram o organismo da sociedade norte-americana, atentando contra os próprios direitos assegurados pela Constituição de 200 anos de existência.” (p.9)

De fato, na década de 50, os americanos vivenciaram ampla prosperidade econômica e estabilidade institucional, mas no interior dessa conformidade, viu-se uma época reacionária, especialmente para as mulheres que, ideologicamente, restringiriam suas aspirações aos papéis de mãe e esposa, com limitada atuação nos campos da cultura e da sociedade. Além disso, esse mesmo período foi marcado pelos movimentos sociais em prol dos direitos civis – essa seria a década do 'fim da ideologia' e do triunfo dos valores capitalistas.

Ferreira aponta, em sua obra, uma cronologia, aqui simplificada, acerca dos episódios relacionados à nova caça às bruxas proposta por McCarthy: em julho de 1952, contra todas as expectativas, o inexpressivo candidato ao Senado, Joseph Raymond McCarthy, é eleito; em novembro do mesmo ano, McCarthy atua ativamente na campanha para a eleição do presidente Eisenhower. Em março de 1954, o senador dá início à comissão que examinaria os casos de comunistas – há diversos depoimentos e audiências. Mais uma vez mencionando Tindall & Shi (1989):

The Korean armistice helped to end another dismal episode: the meteoric career of Sen. Joseph McCarthy, which had flourished amid the anxieties of wartime. Convinced that the government was thoroughly infested with communists and spies, the Wisconsin senator launched a splenetic crusade to root them out. In the process he and his aides lied, falsified evidence, and bullied or blackmailed witnesses. Eventually, the logic of McCarthy's

unscrupulous tactics led to his self-destruction, but not before he had left still more careers and reputations in ruins. (pp. 840-841)⁴

Em novembro de 1954, o poder do Senador McCarthy encontra-se enfraquecido e nunca volta a ter a mesma força até o seu falecimento, em 1957, poucos meses após a reeleição de Eisenhower:

O uso da expressão “caça às bruxas” (*witch-hunt*, nos Estados Unidos) para designar a repressão política nos anos 40 e 50 é uma alusão óbvia, de cunho claramente pejorativo, à perseguição e eventual queima de feiticeiras nas fogueiras da Inquisição. A primeira experiência, no passado mais remoto, chegara a alcançar os colonos da Nova Inglaterra no século XVII, como revela o episódio histórico das feiticeiras de Salém, estado de Massachusetts, revivido – com objetivo explícito – na peça de teatro de um dos escritores investigados nos anos 50, Arthur Miller. (FERREIRA, 1989, p. 25, marcas do autor)

Embora o poder de McCarthy tenha sido diminuído, sua contribuição negativa permaneceu para sempre na história dos Estados Unidos, podendo o senador ser considerado o propulsor de um atraso ideológico por muitos considerado inadmissível, até mesmo irreparável – como resultado, tudo o que se pode ser considerado como decorrente do conservadorismo acabou por tomar um patamar ainda maior naquela sociedade, tendo reflexos até a contemporaneidade.

4 O armistício coreano ajudou a por fim a outro terrível episódio: a carreira meteórica do Senador Joseph McCarthy, que tinha se tornado bem-sucedida entre as ansiedades do período de guerra. Convencido de que o governo estava tomado por comunistas e espiões, o senador do Wisconsin lançou uma cruzada para extirpá-los da nação. Durante o processo, ele e seus aliados mentiram, falsificaram evidências e intimidaram ou subornaram testemunhas. Por fim, a lógica das táticas inescrupulosas de McCarthy levou à sua própria destruição, mas não antes de ter deixado mais carreiras e reputações esvaçadas. (pp. 840-841, tradução nossa)

1.1.4 Miller e Hawthorne: releituras da história

Ferreira (1989) explicita a ligação de Arthur Miller tanto com o movimento político relacionado à década de 50, quanto com a adoção dessa temática em sua peça *The Crucible (As Bruxas de Salém)* – segundo ele, Miller escapou da prisão naquele período por mera técnica (p. 240), uma vez que sua peça trata, claramente, das inconsistências nos julgamentos ocorridos em Salém no século XVII, como menção explícita às improváveis acusações realizadas por McCarthy e seus aliados no governo, o que pode ser comprovado por este trecho retirado de *The CliffsNotes on The Crucible*, de Jennifer L. Scheidt (1971):

Although no one can know for certain what the actual individuals thought, felt, or believed, Miller's incorporation of motive into the play's characters provides his audience with a realistic scenario that is both believable and applicable to society. For example, when the play was first produced during the 1950's, as McCarthyism submerged America in paranoia and fear, audiences could relate to the plot because Americans were turning in their friends so they would not be labeled as Communists. Although today's society may not be engaged in so-called "witch hunts", stories of an individual attempting to reestablish a relationship with a former lover by eliminating what he or she perceives to be the only obstacle – the person currently involved in a relationship with the former lover – are not uncommon. This classic love triangle appears repeatedly in literature (...). Miller's exploration of the human psyche and behavior makes the play an enduring masterpiece, even though McCarthyism has faded into history (...). Miller moves beyond a discussion of witchcraft and what really happened in Salem to explore human motivation and subsequent behavior. (p. 6)⁵

Em mais uma menção a Salém, Paul Boyer e Stephen Nissenbaum, em *Salem Possessed* (1974), reforçam o incansável interesse nos episódios ali ocorridos,

5 Embora ninguém saiba ao certo o que os indivíduos reais pensaram, sentiram ou em que acreditaram, ao incorporar a motivação nas personagens da peça, Miller dá a seu público um cenário realista do que é tanto passível de ser acreditado quando aplicável na sociedade. Por exemplo, quando a peça foi produzida pela primeira vez nos anos 50, enquanto o macartismo deixava a América submersa em paranóia e medo, os espectadores podiam fazer relações com o enredo, pois os americanos delatavam amigos para que não fossem taxados como comunistas. Embora a sociedade de hoje possa não estar engajada na chamada 'caça às bruxas', histórias de uma pessoa que tenta restabelecer uma relação com um antigo amante eliminando o que ele ou ela acreditam ser o único obstáculo – a pessoa envolvida com aquele que amam no momento – não são incomuns. Este triângulo amoroso clássico aparece repetidamente na literatura (...). Ao explorar a psique e o comportamento humanos, Miller faz de sua peça uma obra-prima duradoura, ainda que o macartismo tenha desaparecido na história (...). Miller transita entre a discussão acerca da feitiçaria e sobre o que realmente aconteceu em Salém para explorar a motivação humana e seu consequente comportamento." (p. 6, tradução nossa)

questionando esse interesse em relação aos eventos e citando, inclusive, Miller e o macartismo:

Why is it that twentieth century historians of Salem witchcraft have not bothered to explore the history of Salem Village, or the lives of the men, women ,and children who peopled it, apart from that fleeting moment when the community achieved lasting notoriety? In the first place, there have always been other contexts, seemingly more significant, into which the witchcraft outbreak could easily be placed without going beyond the events and documents of 1692: the history of the occult, the psychopathology of adolescence, the excesses of repressive Puritanism, the periodic recrudescence of mass hysteria and collective persecution in Western society. (*The devil in Massachusetts*, for instance, was consciously written in the shadow of Nazi holocaust, while Arthur Miller's 1953 play about Salem witchcraft, *The Crucible*, was of course a parable about McCarthyism.) (preface, xi)⁶

Resta, ainda, mencionar como Nathaniel Hawthorne fez uso dessa mesma temática em *The Scarlet Letter (A Letra Escarlate)* 2006), (romance publicado em 1850, composto em pleno movimento romântico na literatura norte-americana, que relata a trajetória de Hester Prynne, a protagonista que, acusada de cometer o adultério (e dado à luz a uma menina como fruto dessa ‘traição’), é condenada a usar uma letra ‘A’, escarlate, em seu peito como símbolo de seu pecado. Em *The CliffsNotes on The Scarlet Letter* (1946), Susan Van Kirk retoma a temática acerca de Salém e acrescenta:

The mist of imagination that falls over Salem, Massachusetts, in his [Hawthorne's] description is the same aura that permeates the setting of his novel. Look for the Boston of 1640 in history books, and you will not find the magical and gothic elements that abound in Hawthorne's story. For the mind of genius has created a Boston that is shrouded in darkness and mystery and surrounded by a forest of sunshine and shadow. In writing *The Scarlet Letter*, Hawthorne was creating a form of fiction he called the psychological romance, and woven throughout his novel are elements of Gothic literature. What he created would later be followed by other romances, but never would

6 Por que é significativo que historiadores do século XX sobre a feitiçaria em Salém não tenham se preocupado em explorar a história da vila de Salém, ou as vidas dos homens, mulheres, e crianças que a povoaram, além do momento crucial quando a comunidade atingiu sua duradoura notoriedade? Em primeiro lugar, sempre houve outros contextos, aparentemente mais significativos, pelos quais o surto de feitiçaria poderia facilmente ser colocado sem que houvesse acesso aos documentos de 1692: a história do oculto, a psicopatologia da adolescência, os excessos do Puritanismo repressor, a recrudescência periódica da massa histórica e a perseguição coletiva na sociedade ocidental. (*O demônio em Massachusetts*, por exemplo, foi conscientemente escrito sob a sombra do holocausto nazista, enquanto a peça de Arthur Miller de 1953 sobre a feitiçaria em Salém, *As bruxas de Salém*, foi, é claro, uma parábola sobre o macartismo.)” (prefácio, xi, tradução nossa)

they attain the number of readers or the critical acclaim of *The Scarlet Letter*.
(id., p. 7)⁷

Segundo Margaret Drabble em *The Oxford Companion to English Literature* (1998), “Hawthorne has long been recognized as one of the greatest American writers, a moralist and allegorist much preoccupied with the mystery of sin, the paradox of its occasionally regenerative power, and the compensation for unmerited suffering and crime (...).”(id., p. 442)⁸ O que demonstra a idéia de que o autor não fez uso do cenário contextualizado de Salém por mero acaso, pelo contrário, ele lança mão dos acontecimentos anteriores à publicação de sua obra para ali localizar sua Hester Prynne, mulher fora de seu tempo, talvez moderna demais para aquela comunidade, puritana como ela, mas sem nenhuma capacidade crítica. Ali sua história é narrada como a de uma mulher adúltera que, punida por aquela sociedade, é obrigada a usar uma letra “A”, de adultério, bordada em vermelho, em seu peito. De acordo com Oscar Pilagallo⁹, no artigo *Nathaniel Hawthorne, o criador de um passado* (2007), “Trata-se, na realidade, de uma crítica aos valores da época: Hester é uma mulher forte que se recusa a revelar o nome do amante, um religioso de prestígio na comunidade.”

Vê-se, aqui, a perspectiva ficcional comum entre Miller e Hawthorne, uma vez que ambos fizeram uso do fato histórico, o passado puritano e suas conseqüências, para suscitar reflexões críticas quanto ao seu momento presente, como que de maneira cifrada, a princípio, para os menos atentos e, mais abertamente, tratando da liberdade de expressão e posicionamento pessoal em uma sociedade fanática, tornando suas obras universais para a literatura e pontos de partida para outras releituras, como a realizada por Maryse Condé em *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salém* (1986).

7 A névoa de imaginação que cai sobre Salém, Massachusetts, em sua [a de Hawthorne] descrição é a mesma aura que permeia o cenário de seu romance. Procure pela Boston de 1640 em livros de história e não conseguirá encontrar os elementos mágicos e góticos que transbordam da história de Hawthorne. Pois a mente de um gênio criou uma Boston que está envolta por escuridão e mistério e cercada por uma floresta de sol e sombra. Ao escrever *A Letra Escarlate*, Hawthorne estava criando uma forma de ficção que chamou de romance psicológico, e entrelaçados por todo o romance, estão elementos da Literatura Gótica. O que ele criou seria mais tarde seguido por outros romances, mas eles nunca conseguiriam o número de leitores ou as mesmas aclamações da crítica que *A Letra Escarlate*. (p. 7, tradução nossa)

8 Hawthorne é, há muito, reconhecido como um dos maiores escritores americanos, um moralista e alegorista muito preocupado com o mistério o pecado, o paradoxo de seu poder regenerativo e a compensação pelo sofrimento e crime não merecidos (...). (p. 442, tradução nossa)

9 In: *Caderno Entrelivros 3: Panorama da Literatura Americana* (2007, p. 21)

1.2 Dialogismo e Intertextualidade

“Nenhuma história é contada apenas uma vez...” (Michael Ondaatje)¹⁰
“(...) o que vemos é governado pelo modo como vemos e este é determinado pelo lugar de onde vemos.”¹¹

O percurso escolhido para o estudo do romance de Maryse Condé, *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém* (1986) e suas relações com a peça de Arthur Miller, *As Bruxas de Salém* (1953) e com o romance de Nathaniel Hawthorne, *A Letra Escarlate* (1850), envolveu um levantamento teórico, analítico e crítico acerca de conceitos como o dialogismo, a polifonia e a intertextualidade. Tais conceitos fundamentam a discussão sobre a presença dos textos de Miller e Hawthorne na narrativa de Condé.

Como uma tentativa de traçar um breve panorama cronológico acerca dos estudos que dizem respeito à composição da idéia da intertextualidade, a contribuição mais relevante vem do teórico russo Mikhail Bakhtin, cuja obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981) insere no contexto da teoria crítica o conceito de polifonia:

Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical. Descobrir essa inovação *fundamental* de Dostoiévski por meio da análise teórico-literária é o que constitui a tarefa do trabalho que levamos ao leitor. (introdução, grifos do autor).

A análise das obras de Dostoiévski levou Bakhtin a chamar a atenção para o fato de que houve, a partir desse autor, o surgimento de uma nova possibilidade de elaboração textual: o romance polifônico. Assim, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin menciona que diversas teorias críticas surgiram a partir de sua leitura da obra do escritor russo, mas tais teorias surtiram, de alguma forma, um efeito contraditório, principalmente quanto ao posicionamento de Dostoiévski em seus escritos: “(...) Para alguns pesquisadores, a voz de Dostoiévski se confunde com a voz desses e daqueles heróis, para outros, é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas, para terceiros, aquela é simplesmente abafada por estas (...).” (p.1)

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

11 In: MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica de M. Bakhtin*. São Paulo: Imago / FAPESP, 1995, p. 37.

De fato, o que incomodava os críticos era a forma pela qual Dostoiévski propunha a questão do posicionamento do herói, como responsável por sua própria concepção filosófica e não apenas mero artefato do autor, como aponta Bakhtin:

(...) À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (1981, p.2, grifos do autor)

É possível perceber, então, que o herói apresentado por Dostoiévski nunca encerra uma personagem de cunho objetivo; na verdade, no romance polifônico por ele composto, Bakhtin nota que a voz do herói é estruturada da mesma forma que a voz do autor, mas sem que se confundam uma com a outra. Assim, o que realmente se destaca com relação à ideia da polifonia é a originalidade do autor, que confere veracidade à voz do outro, sem subordiná-la. Complementando,

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como uma analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual (...). Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada (...) (1981, pp. 16-17, grifos do autor)

Pode-se afirmar, historicamente, que o surgimento do romance polifônico ocorreu em um momento de múltiplas mudanças sociais, políticas e econômicas, que acabaram por favorecer esse tipo de construção literária que capta simultaneidades, confrontando-as, como forma de interpretar o mundo, considerando os acontecimentos e seus conteúdos concomitantes, provocando inter-relações em determinados recortes temporais, uma vez que “(...) O principal na polifonia de Dostoiévski é justamente o fato de ela realizar-se *entre diferentes consciências*, ou seja, são a interação e a interdependência entre estas.” (id., p. 29, marcas do autor)

Segundo Bakhtin, o romance polifônico assemelha-se a um labirinto, cujas infinitas vozes constituem obstáculos para que se perceba o todo delineado – nesse contexto, a personagem reflete pontos de vista específicos sobre o mundo que habita e

sobre a sua própria realidade, pois para Dostoiévski, mais importante do que a posição que a personagem ocupa no mundo é a idéia do que o mundo representa para ela e qual a visão de si mesma que carrega.

No ensaio intitulado “Gêneros Discursivos” (in: BRAIT, 2005), Irene Machado, em uma sistematização das teorias bakhtinianas, traça uma espécie de histórico da teoria clássica dos gêneros, remetendo a Aristóteles que, na *Arte Poética*, trata dos gêneros como obras da voz, apresentando como critérios de diferenciação de tais vozes a representação mimética, subdividida entre três categorias poéticas, sendo a poesia de primeira voz entendida como a representação lírica; a poesia de segunda voz representante da épica e a poesia de terceira voz, do drama.

Em seguida, Machado menciona Platão quando este propõe uma classificação binária, anterior ainda à de Aristóteles, representada por esferas relacionadas a domínios precisos de obras representativas de juízo de valor. Dessa forma, existiriam dois gêneros: o *gênero sério*, representante da epopéia e da tragédia e o *gênero burlesco*, próprio para a comédia e a sátira.

Ainda segundo Machado, em se tratando de Platão, há, em *A República*, a proposta de uma tríade resultante das relações entre realidade e interpretação: o gênero mimético ou dramático, correspondente à tragédia e à comédia, o gênero expositivo ou narrativo, correspondente ao ditirambo, ao nomo e à poesia lírica e, por fim, o gênero misto, representante da epopéia. Tal tríade teria servido de base para a *Poética* aristotélica, na qual a tragédia constitui um paradigma para o que passa a ser denominado de poesia.

Entretanto, com o surgimento da prosa, novos parâmetros de análise passaram a ser necessários e, dentre outros teóricos que contribuíram com teorias de fôlego para tal estudo, encontra-se Mikhail Bakhtin: “Os estudos que Mikhail Bakhtin desenvolveu sobre os gêneros discursivos considerando não a classificação das espécies, mas o dialogismo do processo comunicativo, estão inseridos no campo dessa emergência (...)” (MACHADO, in: BRAIT, 2005, p. 152) O dialogismo seria, assim, uma categoria teórica criada por Bakhtin, que passou a utilizá-la como eixo de sua investigação servindo como uma alternativa para se entender o discurso literário como representativo de um discurso dentro de outro discurso, pois segundo Machado (1995),

Se, num primeiro momento, estudar o dialogismo no romance significa estabelecer o contexto do diálogo enquanto gênero literário, numa perspectiva mais ampla se percebe que o dialogismo é um fenômeno não

restrito à literatura, mas presente em todas as manifestações de linguagem criadas pelo homem. Nesse sentido, o dialogismo é fenômeno tangível a diversos produtos culturais. (p. 20)

Esta emergência com relação aos estudos dos gêneros e dos discursos é de cunho altamente relevante, uma vez que tanto a questão do gênero quanto a do discurso passaram a ser vistas como esferas da linguagem verbal ou da comunicação fundada na palavra:

A partir dos estudos de Bakhtin foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formas poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica, mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação da pluralidade (...). (ibid., p. 152)

De acordo com o teórico russo, a prosa romanesca deveria ser estudada a partir da desintegração dos gêneros elevados no universo grego de Platão e Aristóteles, de forma a oferecer duas possibilidades de romance: a noção de *romance monológico*, que traz em si conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento e a noção de *romance polifônico*, aquele representado pela multiplicidade de vozes, sendo que tal multiplicidade remonta às idéias de que a história, a sociedade e a cultura podem passar a ser questionadas através dessas várias vozes, através da transformação da realidade, da inconclusibilidade, do não-acabamento, do dialogismo, da idéia da polifonia.

Embora tenha desenvolvido sua teoria do romance polifônico como ponto de partida, Bakhtin deixou claro o fato de que a polifonia não se faz presente em todos os romances. Ainda assim, vale mencionar a relevância atribuída por Paulo Bezerra à polifonia, em seu ensaio “Polifonia” (in: BRAIT, 2005) como relevante, uma vez que ela representa a expressão suprema do dialogismo. Sob a perspectiva polifônica, as personagens participam da história, interagem com o autor, sendo produto do contraste entre a criação e a realidade:

Para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência. No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na constituição de sua imagem, e isso pressupõe uma *posição radicalmente nova do autor* na representação da personagem. Trata-se precisamente da descoberta de *um aspecto novo e integral* do homem (do *indivíduo* ou do *homem no homem*), que requer um enfoque radicalmente novo do homem, uma nova posição do autor (...).

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como reagente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico (...). A polifonia se define pela convivência e interação, em um mesmo espaço, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica (...) (BEZERRA, in: BRAIT, 2005, pp. 193-5)

Tomando as personagens Tituba, Hester e Sra Parris, traçadas por Condé, objetos deste estudo, é possível compreender tal proposta, pois para cada uma delas se apresenta uma visão de mundo totalmente distinta, de certa forma, relacionada à sua posição social e à bagagem cultural inerente a cada uma delas, mesmo que sejam todas mulheres em um mesmo contexto histórico-social – essas diferentes visões estão, portanto, relacionadas ao tempo em que as personagens foram criadas.

No caso de Tituba, há a consciência de seus poderes ‘mágicos’, mas acima de tudo, está a consciência de que tudo o que lhe aconteceu a partir de ter tomado contato com a família Parris não teria sido mera obra do acaso, ou mesmo um destino fortuito – vale ressaltar, mais uma vez que toda a narração de sua trajetória em primeira pessoa permite que a personagem esteja muito mais próxima do leitor. Como personagem, Tituba tem consciência de que optou por aquele destino ao escolher deixar a liberdade da qual desfrutava em Barbados para poder viver sob o mesmo teto e, conseqüentemente, sob as mesmas condições de escravidão, do homem que amava, John Índio:

C'était bien là le malheur. Je voulais cet homme comme je n'avais jamais rien voulu avant lui. Je désirais son amour comme je n'avais jamais désiré aucun amour. Même pas celui de ma mère. Je voulais qu'il me touche. Je voulais qu'il caresse. Je n'attendais que le moment où il me prendrait et où les vannes de mon corps s'ouvriraient, libérant les eaux du plaisir. (CONDÉ, 2007, p. 35)¹²

Mesmo ciente disso, Tituba opta pelo amor, correndo o risco de passar pelas desventuras que sofreu, inclusive o abandono por esse mesmo homem. De qualquer forma, mesmo tendo passado por tantos infortúnios, Tituba, consciente ou inconscientemente, sabia que sua missão era retornar a Barbados, como que para resgatar a vida da qual abdicara, em uma tentativa de restabelecer os laços com os

¹² Essa era a desgraça. Eu queria aquele homem como jamais tinha querido nada antes dele. Desejava seu amor como jamais desejei amor algum. Nem o de minha mãe. Queria que ele me tocasse. Queria que ele me acariciasse. Só ansiava pelo momento em que ele me tomasse e as comportas do meu corpo se abrissem, liberando as águas do prazer. (CONDÉ, 1997, p. 30)

espíritos daqueles que nunca a abandonaram: Abena e Man-Yaya que, de determinado ponto de vista, atuam como que a “voz da consciência” da personagem.

Hester, por sua vez, é apresentada, na obra de Condé, por meio de um comportamento altamente revolucionário, se comparado à Hester protagonista do romance de Hawthorne. A primeira menção à sua existência surge quando Tituba é presa e ela, Hester, oferece-lhe abrigo em sua cela – ali, quando as duas mulheres travam conhecimento, o leitor percebe, claramente, a diferença de posicionamento entre ambas: Tituba, presa acusada de bruxaria, não sabia exatamente como lidar com as acusações feitas a ela, busca vingança, acusando outras pessoas: “Qui voulaient-ils que je nomme? Attention! Je ne me contenterais pas de nommer les malheureuses qui cheminaient avec moi dans la gadoue. Je frapperais fort.”(id., p. 148)¹³. Já Hester ali se encontrava grávida, acusada de adultério, recusando-se a revelar o nome do homem com quem havia cometido tal crime.

Entre conversas e confissões, as duas se tornam amigas e Hester ajuda Tituba na preparação de seu depoimento, enquanto a escrava tenta mostrar a Hester que o amor nem sempre traz sofrimento. O que fica claro na narrativa de Hester é o seu posicionamento crítico, até mesmo feminista, obviamente se tomado sob a ótica contemporânea, no tocante ao comportamento e aos ditames da sociedade puritana, revelando amplo conhecimento literário e político, plausível e verossímil naquele contexto e, nele, demonstrando críticas àquele povo e sua hipocrisia e, com isso, influenciando Tituba:

Malgré l'amitié d'Hester, la prison me laissa une impression ineffaçable. Cette sombre fleur du monde civilisé m'impoisonna de son parfum et jamais plus par la suite, je ne respirai de même façon. Incrustée dans mes narines, l'odeur de tant crimes: matricides, parricides, viols et vols, homicides et meurtres et surtout, l'odeur de tant souffrances. (CONDÉ, 2007, p. 162)¹⁴

Se Hester e Tituba ocupam pólos opostos, entre eles encontra-se a Sra Parris, esposa submissa, mulher sem voz alguma dentro de sua própria família. De saúde frágil, se oculta atrás da aparência de doente dócil e deixa a família ao encargo da escrava, Tituba, como é possível observar no seguinte trecho:

13 Quem eles queriam que eu denunciasse? Atenção! Eu não ia me contentar com denunciar as infelizes que caminhavam comigo na lama. Eu ia bater forte (...). (ibid., p. 125)

14 Apesar da amizade de Hester, a prisão deixou em mim uma impressão inapagável. Aquela flor sombria do mundo civilizado me envenenou com seu perfume e nunca mais, depois disso, respirei da mesma maneira. Incrustado em minhas narinas ficou o odor de tantos crimes: matricídios, parricídios, estupros e roubos, homicídios e assassinatos e, acima de tudo, o odor de tantos sofrimentos. (CONDÉ, 1997, p.137)

Il [Révérend Parris] la frappa à son tour. Elle saigna, elle aussi. Ce sang scella notre alliance. Quelquefois une terre aride et désolée donne une fleur au suave coloris qui embaume et illumine le paysage autour d'elle. Je ne peux comparer qu'à cela l'amitié qui ne tarda pas à m'unir à maîtresse Parris et à la petite Betsey. Ensemble, nous inventâmes mille ruses pour nous retrouver en l'absence de ce démon qu'était le révérend Parris. (ibid., p. 69)¹⁵

De certo modo, Tituba lhe era simpática porque cuidava dela como de uma criança e era a única com quem podia conversar sem medo de ser punida, como aconteceria se o fizesse com seu marido, o Reverendo Parris. Entretanto, vê-se tomada de voz subitamente, ao responsabilizar Tituba pelo 'estado doentio' de sua filha e de sua sobrinha, voltando-se contra a escrava e ignorando tudo o que esta lhe havia feito de bom – isso indica o comportamento que aquela sociedade e, talvez ela mesma esperassem de uma mulher em sua posição diante de tais fatos, tomando a vez como uma espécie de anti-heroína, neste caso, uma antagonista:

Tu vois l'effet de tes sortilèges!

Alors là, je bondis:

- Maîtresse Parris, quand vous étiez malade, qui vous a soignée? Dans le taudis de Boston où vous avez failli passer, qui a fait briller sur votre tête le avez de la guérison? N'est-ce pas moi, et alors parliez-vous de sortilèges?

Samuel Parris pivota sur lui-même comme un fauve qui découvre une autre proie et tonna:

- Élizabeth Parris, parlez en clair! Vous aussi, vous etes-vous prêtée à ces jeux avec satan?

La pauvre créature chancela avant de glisser à genoux aux oieds de son mari:

- Pardonnez-moi, Samuel Parris, je ne savais pas ce que je faisais! (CONDÉ, 2007, p. 115)¹⁶

Das três personagens, pode-se dizer que a única que efetivamente lutou em busca do (re)conhecimento de sua posição foi Tituba que, resistindo à prisão, ao incêndio na casa de Cohen D'Azevedo, retorna a Barbados, onde descobre não o

15 Ele [Reverendo Parris] bateu nela [Sra Parris]. Ela também sangrou. Esse sangue selou nossa aliança. Às vezes, uma terra árida e desolada dá uma flor com colorido suave, que embalsama e ilumina a paisagem em sua volta. Não posso usar outra comparação para a amizade que não demorou a me unir à dona Parris e à pequena Betsey. Juntas, inventamos mil artificios para nos mantermos à distância daquele demônio, o reverendo Parris. (ibid., p. 60)

16 - Está vendo o efeito de seus sortilégios?

Aí, então, eu pulei:

- Senhora Parris, quando a senhora esteve doente, quem cuidou da senhora? No pardieiro de Boston, quando a senhora quase morreu, quem lhe fez brilhar sobre sua cabeça o sol da cura? Não fui eu? E agora a senhora vem me falar em sortilégios?

Samuel Parris deu uma volta sobre si mesmo como uma fera que descobre uma outra presa e trovejou:

- Elizabeth Parris, diga a verdade! A senhora também se prestou a esses jogos com Satanás? A pobre criatura cambaleou antes de cair de joelhos aos pés do marido:

- Perdoe-me, Samuel Parris, eu não sabia o que estava fazendo! (CONDÉ, 1997, p. 98)

término de uma jornada, mas o início de outra.

Também não se pode esquecer o conceito de polifonia, no qual as vozes caminham juntas e lutam no território do discurso, revelando a presença do uso sistemático da ironia e da paródia como formas críticas de re-introdução do conceito histórico na ficção, o que Linda Hutcheon denomina *metaficção historiográfica* em *Poética do Pós-Modernismo* (1991). Segundo a teoria proposta por Hutcheon, a ser retomada em um outro momento neste trabalho, a re-invenção e a re-leitura do passado evitam versões conclusivas e/ou hegemônicas da história, ao mesmo tempo em que propõem uma transgressão da mesma.

Em *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin* (BARROS e FIORIN, 2003) é possível o contato com diversos ensaios que apresentam teorias acerca dos estudos empreendidos por Bakhtin. Barros, no ensaio *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*, menciona que o exame da enunciação ocupa papel de destaque nas reflexões bakhtinianas, sendo que o enunciado apresenta-se constituído de matéria lingüística, contexto enunciativo e como objeto de estudos da linguagem. “(...) [A obra de Bakhtin] caracteriza-se fundamentalmente pela *visão de conjunto do texto*.” (p. 1, grifo da autora). Nesse contexto, o texto apresenta-se como um ponto de encontro de múltiplos diálogos entre autor, narrador, leitor e a cultura e sociedade que por eles são representadas.

No ensaio “As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso” (in: BARROS e FIORIN, 2003), Beth Brait chama atenção para o fato de que foi em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, publicada em 1929, que Bakhtin apresentou, inicialmente o conceito de polifonia que, segundo a autora apenas constitui um outro termo para o dialogismo e a presença de diferentes vozes no discurso, acrescentando que a natureza dialógica da linguagem é fundamental nas obras do russo:

A natureza dialógica da linguagem é um conceito que desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin, funcionando como célula geradora dos diversos aspectos que singularizam e mantêm vivo o pensamento desse produtivo teórico. (BRAIT in: BARROS & FIORIN, 2003, p. 11)

Bakhtin considera o romance um gênero em devir – por esse motivo, quando elaborou sua teoria sobre o romance, o filósofo da linguagem teve por opção a idéia desse “inacabamento” como algo construtivo, que evoca pluralidades. Conforme

Machado (1995), “Para Bakhtin, o devir se revela como uma nova sensibilidade com relação ao tempo.”(p. 140)

Em outro ensaio da mesma obra, “Polifonia Textual e Discursiva” (in: BARROS E FIORIN, 2003), José Luiz Fiorin retoma a questão dessa ‘mistura de vozes’ no texto literário, ressaltando a presença da teórica Julia Kristeva, com a noção de *intertextualidade*, vista como desdobramento das contribuições de Bakhtin, como uma forma de absorção e transformação de outros textos. Fiorin considera que o termo sugerido por Kristeva, *intertextualidade*, mais redutor do que o utilizado por Bakhtin, *dialogismo*, enfatizando que a *intertextualidade* “(...) concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido.” (in: BARROS & FIORIN, 2003, p. 29)

Há, no mesmo ensaio, uma distinção entre as noções de discurso e texto, sendo que o primeiro é visto como base para que o percurso gerativo do sentido assumira as estruturas narrativas (cf. p. 30), com base em Greimas e Cortès; enquanto que por texto deve-se entender o local em que os diferentes níveis do sentido são manifestados. É justamente em decorrência da distinção entre discurso e texto que se encontra, segundo Fiorin, a distinção entre *interdiscursividade* e *intertextualidade*.

Segundo Tiphayne Samoyault (2008), a noção de *intertextualidade* engloba reflexões sobre a memória da literatura e sua natureza, dimensões e mobilidade dentro do espaço, criando certo jogo de referência, quando a literatura remete a si mesma e quando da referencialidade, na qual a literatura tece paralelos com o real. (cf. pp. 10-1) A *intertextualidade* ocorre, então, quando um texto é incorporado em um outro texto, sendo estabelecida através de três processos: a *citação*, que confirma e/ou altera o sentido do texto citado; a *alusão*, na qual as palavras não são citadas, mas reproduzidas sintaticamente e a *estilização*, que reproduz os procedimentos do discurso do ‘outro’, ou seja, seu estilo.

No romance de Maryse Condé é possível perceber relações intertextuais através dos processos de citação e de alusão. Ocorreria a citação quando a personagem Hester, em conversa com Tituba, enquanto presas, cita Cotton Mather:

- Alors, tu n'as pas lu Cotton Mather!
Et elle se gonfla la poitrine em prenant un air solennel:
- “Les sorcières font des choses étranges et maléfiques. Elles ne peuvent pas fiare de vrais miracles qui ne peuvent être accomplis que par les Élus et les Ambassadeurs du Seigneur.”

Je ris à mon tour et demandai:
- Qui est ce Cotton Mather? (CONDÉ, 2007, p. 152)¹⁷

A alusão pode ser percebida em muitos trechos, como no que se segue, em uma conversa entre John Índio e Tituba, que faz referência à Bíblia:

- Connais-tu les prières?
Je secouai la tête:
- Comment le monde a été créé au septième jour? Comment notre père Adam a été précipité du paradis terrestre par la faute de notre mère Ève...
Quelle étrange histoire me chantait-il là? Néanmoins, je n'étais pas capable de protester. (ibid., p. 35)¹⁸

No que tange à interdiscursividade, Fiorin afirma que ela constitui o “(...) processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão.” (BARROS & FIORIN, 2003, p. 32) Na *citação*, um discurso repete idéias de outros e, na *alusão*, temas de um determinado discurso servem de contexto para que se compreenda o que foi incorporado.

Novamente, em *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém*, percebem-se, como elementos interdiscursivos, *citação* e *alusão*. Na primeira, a repetição da personagem Tituba, do episódio de Salem (lido histórica e/ou literariamente, através do evento histórico denominado ‘caça às bruxas’ ou da obra de Arthur Miller, *As Bruxas de Salém*), por meio de muitas das personagens da peça de Miller, reapresentadas por Condé e com a inserção de Hester Prynne, personagem de *A Letra Escarlate*, de Nathaniel Hawthorne. Seguem exemplos:

Un horrible pressentiment m'envahit, que ses paroles, prononcées d'une voix égale et cependant chargée d'une violence meurtrière vinrent confirmer:
- A genoux, râclures d'enfer! Je suis votre nouveau maître! Je m'appelle Samuel Parris. Demain, dès que le soleil aura ouvert les yeux, nous partirons à bord du brigantin *Blessing*. Ma femme, ma fille Betsey et Abigail, la pauvre

17 - Então você não leu Cotton Mather!

E encheu o peito, fazendo ar solene: -“As feiticeiras fazem coisas estranhas e maléficas. Elas não são capazes de fazer verdadeiros milagres, que só os Eleitos e os Embaixadores do Senhor podem fazer.”

Rí, por minha vez, e perguntei:

- Quem é esse Cotton Mather? (CONDÉ, 1997, p. 129)

18 - Você conhece as rezas?

- Como o mundo foi criado no sétimo dia? Como nosso pai, Adão, foi expulso do paraíso terrestre por culpa de nossa mãe, Eva...

Que estranha história ele me contava? Entretanto, não fui capaz de protestar. (ibid., p.30)

nièce de ma femme que nous avons recueillie à la mort de ses parents, sont déjà à bord. (CONDÉ, 2007, p. 62)

(...)

Maîtresse...
Ne m'appelle pas "maîtresse".
Comment vous nommerai-je alors?
Mais par mon nom: Hester! Et toi quel est le tien?
Tituba. (ibid., p. 151)¹⁹

Já a alusão é feita aos eventos que desencadearam mudanças religiosas e/ou político-sociais, como o puritanismo, a imigração de Barbados para a América do Norte, o preconceito racial e o comportamento considerado em nossos dias como feminismo, através do discurso de Tituba, anteriormente personagem marginalizada (no episódio real, histórico e em Miller), agora protagonista e através das falas de Hester, como em:

- Il faut peut-être que je commence par le commencement si je veux que tu comprennes quelque chose à mon histoire.
Elle prit une profonde inspiration et moi, j'étais suspendue à ses lèvres:
- Dans les falnes du *Mayflower*, le premier navire qui ait abordé sur cette côte, il y avait mès deux ancêtres, le père de mon père et celui de ma mère, deux farouches "Séparatistes" qui venaient faire éclore le royaume du Vrai Dieu. Tu sais combien pareils projets sont dangereux et je passerai sur la férocité avec laquelle leurs descendants ont été élevés. Grâce à cela, ils ont produit une flopée de Révérends qui lisaient dans le texte Cicéron, Caton, Ovide. Virgile...
Je l'interrompis:
- Je n'ai jamais entendu parler de ces gens-là! (CONDÉ, 2007, pp. 153-154)²⁰

19 Invadiu-me um pressentimento horrível, que suas palavras, pronunciadas numa voz igual e, no entanto, cortante como um machado, sem inflexão, carregada de uma violência mortal, vieram confirmar:

- De joelhos, raspas do inferno! Sou o novo senhor de vocês. Chamo-me Samuel Parris. Amanhã, assim que o sol abrir os olhos, partiremos a bordo do brigue *Blessing*. Minha mulher, minha filha Betsey e Abigail, a pobre sobrinha da minha mulher, que recolhemos com a morte de seus pais, já estão a bordo. (CONDÉ, 1997, p. 52)

(...)

- Senhora...
- Não me chame de "senhora".
- Como vou chamá-la, então?
- Pelo meu nome, ora: Hester! E o seu, qual é?
- Tituba. (ibid., p. 128)

20 -Talvez seja preciso eu começar pelo começo, se quiser que você entenda alguma coisa da minha história.

Ela inspirou profundamente e fiquei em suspense, à mercê de seus lábios:

- A bordo do *Mayflower*, o primeiro navio que se aproximou desta costa, encontravam-se meus dois ancestrais, o pai do meu pai e o pai da minha mãe, dois ferozes "separatistas" que vinham para fazer desapontar o reino do Verdadeiro Deus. Você sabe o quanto são perigosos projetos desse tipo e vou pular a ferocidade com que seus descendentes foram criados. Graças a isso, produziram uma penca de reverendos, que liam no original Cícero, Catão, Ovídio, Virgílio...

Eu a interrompi:

- Nunca ouvi falar dessa gente! (CONDÉ, 1997, p. 130)

Fiorin ainda acrescenta que tanto a intertextualidade quanto a interdiscursividade se referem ao discurso bivocal mencionado por Bakhtin, mas atenta para a questão de que nem todo texto é intertextual, mas todo discurso é interdiscursivo; toda intertextualidade é interdiscursiva, mas nem todo discurso é intertextual:

A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta.

A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso (...). (BARROS & FIORIN, 2003, p. 35)

O ensaio de Edward Lopes, *Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin*, encerra a obra de Barros & Fiorin reafirmando a concepção de romance dialógico, retomando as palavras do próprio Mikhail Bakhtin em *Le principe dialogique*:

O próprio ser do homem (exterior como interior) é uma comunicação profunda. *Ser significa comunicar* [...]. O homem não possui um território interior soberano, ele se situa todo e sempre em uma fronteira: *olhando para o seu interior, ele olha nos olhos do outro ou através dos olhos do outro*. (LOPES in: BARROS & FIORIN, 2003, p. 79, marcas do autor)

Retomando a questão da intertextualidade sob a perspectiva de Julia Kristeva, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974 in: KOCH, 2007). Segundo a estudiosa, o dialogismo bakhtiniano designa a estrutura tanto como subjetividade quanto como comunicatividade, enfim, como intertextualidade (cf. KRISTEVA, 1974, p. 67). É possível dizer que Kristeva tomou por base as teorias de Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982), que propôs os termos *transtextualidade* e *hipertextualidade*, sendo o primeiro uma referência a tudo o que põe o texto em relação implícita ou explícita com outro(s) texto(s) e o segundo, estabelecendo toda relação que une um texto ‘B’ (*hipertexto*) a um texto ‘A’ (*hipotexto*), enfatizando o princípio da derivação – o conceito de hipertexto sempre acaba por criar uma metáfora. Genette ainda menciona, segundo Carlos Reis, em *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários* (2003), a *paratextualidade*, quando ocorre uma relação do texto com outros textos que o enquadram; a *metatextualidade*, que seria a produção de um texto sobre outro e a *arquitextualidade*, que estabelece as relações do texto com as normas, assim como menciona e exemplifica no seguinte trecho:

De acordo com a postulação genettiana (...) a **arquitextualidade** é entendida, então, como um tipo particular de relação **transtextual**, a par da **intertextualidade**, da **paratextualidade**, da **metatextualidade** e da **hipertextualidade**. Assim, a **arquitextualidade** define-se como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc – de onde decorre cada texto singular.” (*Palimpsestes*, pp.7-11)

Como é óbvio, o domínio em que com mais evidência se observa o exercício da **arquitextualidade** é o dos modos e gêneros literários. De facto, quando dizemos do *Memorial do Convento* de José Saramago que é um texto narrativo e, mais propriamente, um romance, mas não exactamente um romance histórico, estamos a operar uma reflexão dimensionada, neste caso a três níveis distintos: ao nível dos **modos** do discurso, ao nível dos **gêneros literários** e ao nível dos subgêneros do romance, entendidos como **arquitextos** daquele texto. A narrativa, o romance e o romance histórico constituem, então, **referências arquitetuais**, investidas de capacidade classificativa e configurando, simultaneamente, um horizonte de expectativas que enquadra e rege a leitura. (REIS, 2003, pp. 230-1, marcas do autor.)

Com base na apresentação de tais pressupostos acerca das teorias da intertextualidade e da interdiscursividade, é possível dizer, segundo Debra Anderson, em *Teaching Francophone Literature in Translation: Maryse Condé's I, Tituba, Black Witch of Salem* (s/d), que o romance da escritora antilhana apresenta quatro possibilidades intertextuais de leitura: uma primeira possibilidade a partir do texto histórico, como se a obra constituísse uma resposta ao ‘vazio’ encontrado pela autora em documentos históricos com relação à personagem Tituba, como se observa na afirmação encontrada na contracapa da edição em Língua Portuguesa do romance de Condé:

Maryse Condé escolheu nos falar de uma mulher esquecida pela História, que destacou as feiticeiras brancas que foram enforcadas, dedicando a Tituba uma única frase: “Tituba, escrava de Barbados, aparentemente praticante de vodu”. Condé, com isso, repara, pelo menos o erro do esquecimento, o último do qual Tituba foi vítima.” (CONDÉ, 1986, contra-capa da edição em Língua Portuguesa)

Tal visão apareceria como revisionista, pois incluiria um posicionamento crítico, tomando como base nas noções de racismo e opressão compartilhados pelos negros, como Tituba, e pelos judeus, como a personagem de Benjamin Cohen D’Azevedo, como é possível notar através da seguinte citação:

The very pretext for writing *I, Tituba...* is a response to what Condé saw as a void in written historical documentation. (...) Because Condé tells this story from the perspective of the oppressed other, her view is essentially

revisionist: Condé revises and rewrites history by writing her story. This desire to revise what is perceived as an incomplete history continues with Condé's inclusion of the Jewish character of Benjamin Cohen D'Azevedo, who becomes Tituba's owner, friend and lover and ultimately, the one who grants her her freedom so that she can return to her homeland. Thus, Condé underscores the history of racism and oppression shared by the Black and Jewish communities. The historical aspect of Condé's work further emphasizes and illustrates the importance of history in Francophone Caribbean Literature (...). (ANDERSON, s/d, pp. 62-63)²¹

A segunda possibilidade intertextual de leitura seria através da idéia de manifestações culturais como formas de rituais, sendo explícita a ênfase ao sobrenatural, à espiritualidade, à mágica e à tradição oral, representadas pelas cantigas, ervas e curas que faziam parte do cotidiano da escrava Tituba, bem como a sua noção de proteção, através de seu contato com o mundo dos mortos. Nesse caso, o intertexto acaba por resultar em um novo intratexto, pois quando a protagonista retorna a Barbados, ela descobre que sua história agora fazia parte daquela comunidade, sendo inscrita na memória coletiva.

Como terceira possibilidade, considera-se a apresentação dos hipotextos *As Bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller e *A Letra Escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne. Nesse caso, a re-leitura de Parris como mercador mal-sucedido, justificaria seu desejo de enriquecimento junto à religião e a inclusão de Hester Prynne, como uma feminista utópica, justificaria a inclusão de uma voz feminina crítica à obra.

Por fim, a quarta possibilidade de releitura encontra-se inserida no (con)texto social, pensando a América como retrato de uma terra de promessas quebradas e sonhos destruídos, em contraposição à América vista como Terra Prometida, a nova Canaã bíblica. Para Tituba, a América é negra, pois lhe inspira temor e não esperança – é o retrato do exílio: “(...) *For Tituba, America is a dark land that inspires not hope but fear: she was banished to America, separated from her loved ones.*”²² (ANDERSON,

21 O grande pretexto para escrever *Eu, Tituba...* é uma resposta àquilo que Condé viu como um vazio na documentação histórica escrita (...). Uma vez que Condé escreve sua narrativa sob a perspectiva do outro oprimido, sua visão é essencialmente revisionista: Condé revisa e reescreve a história ao escrever sua história. Este desejo de revisar o que é percebido como uma história incompleta continua com a inclusão do personagem judeu Benjamin Cohen D'Azevedo, que se torna dono de Tituba, além de amigo e amante e, por fim, aquele que lhe concede a liberdade para que possa voltar à sua terra natal. Assim, Condé enfatiza a história do racismo e da opressão compartilhados pelas comunidades negra e judaica. O aspecto histórico do trabalho de Condé ainda enfatiza e ilustra a importância da história na literatura francófona caribenha (...). (tradução nossa)

22 (...) Para Tituba, a América é um lugar negro que não inspira esperança, mas medo: ela foi banida para a América, separada daqueles a quem amava. (tradução nossa)

s/d, p.65). Tituba passa a ter voz, a voz dada à personagem marginalizada constitui crítica social à América contemporânea:

(...) Setting the novel during this early period of American history allows Condé to express her ideas about contemporary American society. She adeptly transposes Tituba's fear of the 'dark continent' of America to a twentieth century context (...). (...) Condé's novel exemplifies Edouard Glissant's concept of *questionnement* – a profound questioning of history and society. In this social interpretation of *I, Tituba...* [it's possible] to confront a scathing critique of American society (...). (id., pp. 65-66)²³

Retomando a noção de que a história está inevitavelmente envolvida no contexto da obra, é possível mencionar Kristeva (1974) usa o termo ambivalência que “implica a inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história, para o escritor, são uma única e mesma coisa.” (p. 67), o que, de uma forma ou de outra, corrobora com todo o exposto, além de indicar, mais uma vez, a noção de dialogismo, ou como a própria estudiosa menciona: “(...) o espaço ambivalente do romance se apresenta como ordenado por dois princípios de formação: o monológico (...) e o dialógico (...)” (pp. 70-71), o que deixa claro o fato de que a estrutura romanesca dá margem a tal ambivalência, que se revela rica, pois implica diversas outras noções, como a da linguagem, da lógica e da duplicidade.

Vale lembrar que no tocante ao estudo da personagem, Bakhtin (1981) indica que é o valor dos traços característicos que serve como elemento constitutivo de sua formação, com a função de representar o objeto da visão do autor, como segue:

Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade por ela. (pp. 40-41, marcas do autor)

Há, na verdade, a proposta de uma soma entre a autoconsciência e outra(s) consciência(s), pois essa possibilidade amplia o campo de visão tanto do autor, quanto da personagem, colocando-a em um plano dialógico, no qual se fala com essa personagem e não sobre ela, conforme menciona Bakhtin, com relação a Dostoiévski:

23 A escolha deste período inicial da história americana como cenário permite a Condé expressar suas idéias sobre a sociedade americana contemporânea. Ela competentemente transpõe o medo de Tituba do 'continente negro' da América para o contexto do século vinte (...). (...) O romance de Condé exemplifica o conceito de Edouard Glissant de *questionnement* – um profundo questionamento da história e da sociedade. Nesta interpretação social de *Eu, Tituba...*, [é possível] confrontar uma crítica mordaz à sociedade americana (...). (tradução nossa)

“(…) no início do romance já começam a soar vozes principais do grande diálogo. Essas vozes não se fecham nem são surdas umas às outras (…)” (ibid., p. 64)

Fica clara, assim, a importância do discurso no romance dito polifônico, por conta das relações dialógicas por ele estabelecidas – tal discurso apresenta-se duplamente orientado, baseado no discurso do ‘outro’:

(…) Existe um conjunto de fenômenos do discurso-arte que há muito tempo vem chamando a atenção de críticos literários e linguistas. Por sua natureza, esses fenômenos ultrapassam os limites da lingüística, isto é, são fenômenos metalingüísticos. Trata-se da estilização, paródia, do *skatz* e do diálogo (composicionalmente expresso, que se desagrega em réplicas). Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para *um outro discurso*, para o *discurso de um outro* (...). (ibid., pp. 160-161, marcas do autor)

A relação estabelecida entre esses discursos é mencionada por Bakhtin, no prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal* (2003), publicado também na edição em Língua Portuguesa, quando indica que na estética formalista, arte e literatura encontram justificativa em si mesmas e que “(…) o essencial não está na relação da obra com as outras entidades – o mundo, ou o autor, ou os leitores –, mas na relação de seus próprios elementos constitutivos entre si.” (p. XVI)

Bakhtin critica o materialismo verificado no posicionamento da estética formalista quando cita um artigo de Sartre, de 1939, *M. François Mauric et la liberté*, no qual o crítico recusa as práticas romanescas em que se verifique um posicionamento privilegiado do ponto de vista do observador, pois “Num verdadeiro romance, assim como no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado. (p. 56-57)” (p. XXI - introdução) – o que Bakhtin privilegia, de fato, é a relação entre o “eu” e o “outro”, ao invés de privilegiar apenas um destes pontos de vista.

Nessa mesma obra, Bakhtin acentua as peculiaridades da personagem e sua relação com o autor, apontando três casos típicos: no primeiro, a personagem assume domínio sobre o autor – tudo ocorre no universo dessa personagem e o autor não reconhece apoio sólido fora dela; no segundo caso, o autor se apossa da personagem, que se auto-define, representando-o e, no terceiro e último caso, a personagem aparece como autora de si mesma, representando um papel auto-suficiente, como forma de inserir no contexto narrativo posicionamentos satíricos, irônicos e/ou transgressores.

Seria este último o caso da Tituba de Condé, uma vez que a autora

explicitamente dialoga em sua obra, com a peça de Arthur Miller e, ao fazê-lo, apresenta Tituba de maneira diversa daquela introduzida pelo dramaturgo americano. Na peça, Tituba não é protagonista, mas tem breves momentos como tal quando é forçada a confessar ter conjurado espíritos e ser uma feiticeira, em troca de não morrer enforcada. Quando assume tal verdade, a personagem faz valer sua momentânea posição de destaque e acusa outras pessoas de também se comunicarem com o demônio, inclusive afirmando ter sido compelida por ele a matar seu senhor, o Reverendo Parris, mas a escrava justifica não tê-lo feito porque sabia que seria punida por isso.

Condé subverte essa ordem, tornando Tituba sua protagonista e também narradora do romance, ironicamente promovendo uma primeira transgressão, que seria alterar o *status* dessa personagem de uma obra para outra. Além dessa primeira transgressão, Condé dá voz a uma personagem que, em Miller, assim como a Tituba do evento histórico, não teria direito a ser ouvida por razões óbvias para aquela sociedade e contextos político e econômico por ela expostos: Tituba era mulher, negra, escrava, estrangeira e, supostamente, uma bruxa – ao promover Tituba à posição de autora de si mesma, Condé não somente abre espaço à voz do sujeito marginalizado, bem como indica sátira e ironia àquela sociedade.

Cabe lembrar que Bakhtin (2003), ainda tratando da personagem, retoma sua forma espacial, mencionando o excedente da visão estética, no qual autor, personagem e leitor interagem de tal forma que sempre haja uma visão presente em face do outro, levando em conta o “eu e o outro”, o “eu e todos os outros” e o “outro para mim”:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver (...). Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa. (p. 21)

A personagem apresenta, ainda, as possibilidades da interpretação estética e da estruturação de seu corpo exterior, ambas vistas por Bakhtin como dádivas da consciência do outro, daquele que a contempla. Ao tratar desse assunto, o autor refere-se ao todo temporal da personagem, dotando-a de alma, seu ‘todo interior’: “Constataremos que a alma como um todo interior em processo de formação *no tempo*,

como um *dado*, um todo *presente*, constrói-se à base de categorias estéticas; é o espírito em sua aparência *por fora*, no outro.” (ibid., p. 91, marcas do autor)

Assim colocado, a alma representaria um “eu para si” e, através dela, surge a problemática da imortalidade, desenvolvida ao perpassar as fronteiras entre a vida interior, a alma e a vida exterior, de forma a confrontar o “eu” e o “outro” em suas existências, alcançando o que Bakhtin chama de compreensão simpática, termo que se refere ao ativismo que vem de fora com vistas ao mundo interior do outro, como é possível observar no seguinte trecho:

Na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida. (...) O medo da minha morte e a atração pela continuidade da vida é de índole essencialmente diversa que o medo da morte de outra pessoa íntima e do empenho em proteger-lhe a vida. Falta ao primeiro caso o elemento que no segundo é essencial: a perda da pessoa única qualitativamente definida do outro, o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro estava e agora não está (...). (BAKHTIN, 2003, p. 95, marcas do autor)

Novamente, é possível inserir a personagem Tituba nesse contexto, uma vez que sua vida é descrita como uma longa jornada, pautada por distanciamentos e perdas, do início ao final do romance de Condé. No início da narrativa sabe-se que Abena, sua mãe, foi violentada e que a protagonista é o fruto desse ato de agressão: “C'est de cette agression que je suis née.” (CONDÉ, 2007, p. 13)²⁴ Abena sofrera outras tantas agressões, como o assassinato de seus pais e a separação de Jennifer Davis, esposa do homem que a havia comprado sem saber de sua gravidez – ao notá-la, expulsou Abena da casa-sede, dando-a a um dos outros escravos que havia comprado com ela, Yao, que se compadeceu da mulher, assumindo-a, conforme relato de Tituba:

- Ne pleure pas. Je ne te toucherai pas. Je ne te ferai aucun mal. Est-ce que nous ne parlons pas la même langue? Est-ce que nous n'adorons pas le même dieu?
Puis il abaissa les yeux vers le ventre de ma mère:
- C'est l'enfant du maître, n'est-ce pas?
Des larmes, encore plus brûlantes, de honre et de douleur, jaillirent des yeux d'Abena:
- Non, non! Mais c'est quand même l'enfant d'un Blanc.
Comme elle se tenait là, devant lui, tête basse, une immense et très douce pitié emplit le coeur de yao. Il lui sembla que l'humiliation de cette enfant symbolisait celle de tout son peuple, défait, dispersé, vendu à l'encan. Il

24 Foi dessa agressão que nasci. Desse ato de desprezo. (CONDÉ, 1997, p. 11)

essuya l'eau qui coulait de ses yeux:

- Ne pleure pas. A partir d'aujourd'hui, ton enfant c'est le mien. (id., pp. 15-16)²⁵

Yao adota Abena e Tituba, sendo uma espécie de pai e protetor das duas. Ensinava Abena a cuidar da criança e amava Tituba como sua, mas a sina de Abena se repete – como tentativa de defesa ante um novo estupro, ela esfaqueia Darnell Davis, seu patrão, e é enforcada. Tituba perde a mãe e, logo em seguida, Yao que, enlouquecido pela perda de sua amada, comete o suicídio engolindo a própria língua. Expulsa daquelas terras e, apenas com sete anos, a menina é acolhida por Man-Yaya, uma velha senhora que “(...) elle avait à peine les peids sur notre terre et vivait constamment dans leur compagnie, ayant cultivé à l'extrême le don de communiquer avec les invisibles.” (CONDÉ, 2007, p. 21)²⁶

Man Yaya ensinou sua arte a Tituba e foi através dela que a personagem pôde reencontrar Abena e Yao, sendo então iniciada em outros conhecimentos e, logo em seguida, abandonada por Man Yaya, que também faleceu. Tituba, tardiamente, reconhece: “Je m'en aperçois aujourd'hui, ce furent les moments les plus heureux de ma vie. Je n'étais jamais seule puisque mês invisibles étaient autour de moi, sans jamais cependant m'oppresser de leur présence.”(ibid., pp. 24-25)²⁷

Tituba conhece, então, John Índio e, enlouquecida de amor, opta por abandonar sua liberdade para poder viver com ele, escravo, mas sabe de seu destino, mesmo lutando contra ele, conforme sua visão de Man Yaya lhe diz:

A peine arrivée chez moi, j'appelai Man Yaya qui ne se hâta pas de m'écouter et apparut, le visage renfrogné:

25 - Não chore. Não vou tocar em você. Não vou lhe causar mal algum. Não falamos a mesma língua? Não adoramos o mesmo deus?

Depois, baixou os olhos em direção à barriga de minha mãe:

- É filho do senhor, não é?

Lágrimas ainda mais brilhantes, de vergonha e de dor, brotaram nos olhos de Abena:

- Não, não! Mas, de todo modo, é filho de um branco.

Enquanto ela permanecia ali de pé, diante dele, a cabeça baixa, uma piedade imensa e muito doce encheu o coração

de Yao. Parecia que a humilhação de todo seu povo, derrotado, disperso, vendido em leilão. Ele enxugou a água

que corria dos olhos dela:

- Não chore. A partir de hoje, o seu filho é meu (...). (ibid., p. 13)

26 (...) vivia constantemente em companhia deles [filhos e marido, mortos sob tortura], tendo cultivado ao extremo o dom de se comunicar com os invisíveis. (CONDÉ, 1997, p. 18)

27 Hoje percebo que foram esses os momentos mais felizes da minha vida. Nunca estava sozinha, pois meus invisíveis estavam à minha volta, sem jamais, no entanto, me oprimir com sua presença. (ibid., p. 20)

- Qu'est-ce que tu veux encore? Est-ce que tu n'es pas comblée? Voilà qu'il te propose de te mettre avec lui...

Je fis très bas:

- Tu sais bien que je ne veux pas retourner dans le monde des Blancs.

- Il faudra bien que tu passes par là.

(...)

- Pourquoi? Ne peux-tu me l'amener ici? Est-ce que cela veut dire que tes pouvoirs sont limités?

Elle ne se fâcha pas et me regarda avec une commisération très tendre:

- Je te l'ai toujours dit. L'univers a ses règles que je ne peux bouleverser entièrement. Sinon, je détruirais ce monde et en rebâtirais un autre où les nôtres seraient libres. Libres d'assujettir à leur tour les Blancs. Hélas! Je ne le peux pas! (ibid., pp. 36-37)²⁸

Indo para a América, acusada de bruxaria, Tituba perde a Sra Parris e Betty e também John Índio. Na prisão, consolida a amizade com Hester, para depois perdê-la, pois esta comete o suicídio. É comprada por Benjamin Cohen D'Azevedo, judeu, oprimido como ela – juntos conhecem o sofrimento da perda da família dele que, solitário, dá a Tituba a oportunidade de voltar a Barbados – de volta às origens, Tituba se relaciona com Christopher que, na verdade, está interessado na lenda e não na mulher e, grávida, também sofre a perda de mais este homem e também da criança que esperava.

Assim, se contrastados alma e espírito, conclui-se que a alma é a imagem de tudo o que é vivenciado e, ela mesma, é vivenciada dentro do espírito; o espírito, por sua vez, é o conjunto de significações de sentido, de propósito da vida, sendo sempre extra-estético, o que marca a impossibilidade de ser agente do enredo, uma vez que não existe. Bakhtin (2003) menciona que

(...) A alma é o espírito que não se realizou, refletido na consciência amorosa do outro (...); é aquilo com que eu mesmo nada tenho a fazer, em que sou passivo, receptivo (dentro de si mesma, a alma pode apenas envergonhar-se de si mesma, de fora pode ser bela e ingênua). (p. 104)

28 Mal cheguei em casa, chamei Man Yaya, que demorou para me escutar, aparecendo de cara amarrada:

- O que é que você quer mais? Não está satisfeita? Ele propõe que você fique com ele...

Eu disse bem baixo:

- Você sabe que não quero voltar para o mundo dos brancos.

- Vai ser necessário passar por lá.

(...)

- Por quê? Você não pode trazê-lo aqui para mim? Isso quer dizer que os seus poderes são limitados?

Ela não se zangou. Olhou-me com terna comiseração:

- Sempre lhe disse que o universo tem suas regras, que não posso mudar inteiramente. Se pudesse, destruiria este mundo e construiria outro, onde os nossos seriam livres. Livres para, por sua vez, escravizar os brancos. Ai de mim, não posso! (ibid., p. 31)

Há de se destacar, ainda, que o romance de Maryse Condé opera, de acordo com todas as teorias por ora expostas, uma série de menções não somente intertextuais, como também interdiscursivas, o que deixa clara ao leitor a sua riqueza de detalhes, informações e posicionamentos.

1.3 PERSONAGEM

“The author makes his readers, just as he makes his characters.” (Henry James)²⁹

A obra literária, composta por uma série de planos, reproduz um mundo fictício-mimético relacionado a toda uma realidade empírica, estando sua estrutura textual constituída por enunciados que representam uma intenção de verdade. Segundo Rosenfeld, em *A personagem de ficção* (2002),

O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (...) ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido, ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade. (p.18)

Nessa intenção de verdade, que obedece a uma ordem estética, forma-se, então, uma aparência de realidade, o que revela uma proposta ficcional ou mimética, com a veracidade dos detalhes colaborando para toda uma rede textual coerente. Tal verossimilhança, construída no mundo do imaginário, empresta ao texto força de convicção, com base em uma parceria formada entre o autor e o leitor: “(...) Trata-se de um ‘verdadeiro ser aparential’ (Julian Mariás), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro ‘da empresa lúdica, entra no jogo e participa da ‘não-seriedade’ dos quase-juízos e do ‘fazer de conta’.” (ROSENFELD, 2002, p.21)

Com base nesses preceitos, é possível verificar o caráter ficcional da obra, constituído por critérios cujos contextos extrapolam o conteúdo meramente significativo – no texto ficcional, as ideias apresentam uma intencionalidade marcante e é através dessa característica que se justifica o surgimento das personagens, através das quais se viabiliza analisar quaisquer outras ideias. Vale ressaltar, também, que o estudo da personagem foi desenvolvido em diferentes momentos da crítica literária, julgando-se necessária sua exposição e que a opção, no presente estudo, foi por um levantamento de

²⁹ “O autor forma seus leitores, assim como forma suas personagens.” (tradução nossa) (JAMES, Henry in: BOOTH, Wayne C. *The Rethoric of Fiction*. (1983)

tais teorias, o que levou-nos à conclusão de que a teoria bakhtiniana é a que fundamenta com maior propriedade este trabalho.

Segundo Aristóteles, é possível analisar a personagem como reflexo humano e como forma de construção textual. Quando de sua construção, implica-se uma determinada estrutura na qual a personagem torna-se sinônimo de ser um ‘agente de fazer’ (BRAIT, 2002) e tem sua existência condicionada a outras.

Nessa mesma estrutura, a personagem deve apresentar a função de construir uma imagem, representada através de um nome e de laços genealógicos, revelando um ser que faz uso de um determinado tipo de linguagem e é representado por um rol de atribuições físicas e psicológicas, sendo parte de um universo caracterizado social e culturalmente. Yves Reuter, em *Introdução à análise do romance* (1996), observa que: “As personagens têm um papel essencial na organização das histórias. Elas determinam as ações, vivenciam-nas e dão sentido a elas. De certa maneira, *toda história é história das personagens (...)*.” (p.54, marcas do autor).

Com base nesse contexto, é possível conceber a idéia de que para que os textos não se tornem meramente descritivos, urge a presença da figura humana, o que torna a ficção patente. Em *Aspectos do romance* (1998), E.M. Forster parte do pressuposto de que o romancista constitui diversas ‘massas verbais’ e, ao descrevê-las, descreve a si mesmo, dotando-as de falas e comportamentos consistentes – tais massas verbais, segundo o estudioso, constituem as personagens.

Forster propõe a classificação das personagens em *planas* e *redondas*, sendo as primeiras mais facilmente reconhecíveis pelo leitor, por não apresentarem alterações de comportamento e as últimas, as que promovem novas emoções, por surpreenderem o leitor de modo convincente. Se houver dúvida, ou mesmo momentos de comportamento duvidoso por parte das personagens, o autor sugere, “O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda (...).” (FORSTER, 1998, p. 75)

A partir das proposições de Forster, Antônio Cândido, em *A Personagem de Ficção* (2002), sugere o seguinte questionamento: a personagem constitui um ente reproduzido ou um ser inventado? Mesmo sendo este questionamento de difícil aplicação e de contribuição diminuta no entendimento do todo da teoria da personagem sob o ponto de vista da pós-modernidade, sugere-se, ainda, como resposta ao

questionamento, o fato de que a personagem não é mera reprodução dos seres vivos, mas nasce a partir de sua existência. O autor também retoma Mauriac, que propôs a classificação de personagens de acordo com seu grau de afastamento da realidade, podendo assim constituir um *leve disfarce* do romancista, como no caso dos romances memorialistas, pretendendo representar uma cópia fiel de pessoas reais, nos romances retratistas ou sendo *inventadas*, inseridas em uma realidade que apenas constitui um dado inicial ao seu desenvolvimento.

Complementando as propostas de Forster, Cândido elenca uma série de mecanismos de criação da personagem: 1. personagens transpostas com fidelidade a partir de modelos (*personagem projetada*); 2. personagens reconstituídas indiretamente a partir de modelos anteriores; 3. personagens construídas a partir do modelo real; 4. personagens construídas a partir de um modelo conhecido de forma direta ou indireta, constituindo um pretexto básico; 5. personagens construídas em torno de um modelo real dominante, representando um eixo para junção com modelos secundários; 6. personagens elaboradas com fragmentos de modelos vivos e, por fim, 7. personagens cujas raízes desaparecem na personalidade fictícia devido à ausência de modelo consciente ou elementos tomados da realidade. O autor conclui que “(...) a natureza da personagem depende da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.” (p. 74)

Reuter (1996) recorre a A. J. Greimas e seu esquema actancial, a partir do qual é lançada uma hipótese inicial: se todas as narrativas apresentam uma estrutura semelhante, isto se deve ao fato de as personagens poderem ser reagrupadas em categorias comuns de *forças agentes (actantes)*, propostas em seis grupos:

Ele isola, então, seis grupos de *actantes*, que participam de qualquer narrativa definida como busca. O *Sujeito* procura o *Objeto*; o eixo do desejo, do querer une estes dois papéis. O *Adjuvante* e o *Oponente*, no eixo do poder, ajudam o *Sujeito* ou se opõem à realização de seu desejo. O *Destinador* e o *Destinatário*, no eixo do saber ou da comunicação, fazem o sujeito agir, encarregando-o da busca e sancionando o seu resultado: eles designam e reconhecem os *Objetos* e os *Sujeitos de Valor*. (REUTER,1996, pp.54-55, marcas do autor)

Inserida nessa proposta está a concepção de que a personagem é caracterizada por limites e convenções e que as teorias que surgiram em torno dela sugerem um quadro evolutivo que, segundo Reuter, data de entre o final da Idade Média e o início do século XX, evolução marcada pela possibilidade de transformação entre o início e o

término do romance. Entre os séculos XIX e XX há o desenvolvimento de duas tendências:

Por um lado, o refinamento do tratamento psicológico da personagem sob a notável influência da psicanálise. Isto se dá através de um trabalho cada vez mais aprofundado do monólogo interior em busca dos mais ínfimos pensamentos ou das mudanças de pontos de vista que relativizam qualquer pretensão a uma visão “objetiva”. Por outro lado, manifesta-se sob a influência do estruturalismo, um questionamento do personagem como “reflexo” da pessoa. (id., pp. 24-5)

O autor cita, ainda, Claude Brémont, quando trata dos papéis principais, nos quais as personagens apresentam três posições fundamentais, estando a personagem *paciente* afetada pelo processo, a *agente* sendo a que inicia o processo e a personagem *influenciadora*, aquela que intervém em um momento anterior, para criar um estado de espírito, esperança, ou suscitar temores da personagem agente ou paciente. (id., p. 56)

O teórico Philippe Hamon, autor de *Pour un statut sémiologique du personnage*, também é citado por Yves Reuter, por ter estabelecido diferentes critérios no que tange à distinção e hierarquização das personagens, propondo seis parâmetros analíticos: 1. a *qualificação diferencial*, que se refere à quantidade de qualificações atribuídas à personagem (enunciados de ser); 2. a *distribuição diferencial*, que trata dos aspectos quantitativos da aparição da personagem na narrativa; 3. *autonomia diferencial*, que considera os modos de combinação das personagens; 4. a *funcionalidade diferencial*, a qual se refere aos papéis na ação; 5. a *pré-designação*, referente à importância definida pela posição da personagem na narrativa; 6. o *comentário explícito*, que trata das avaliações internas que indicam a posição da personagem.

Hamon também é mencionado por Brait em *A Personagem* (2002), como aquele que estudou a personagem sob uma perspectiva semiológica, entre herói e anti-herói, definindo três tipos de personagens: as *personagens referenciais* (protagonistas), com sentido pleno e fixo, o herói; *personagens embrayeurs* (secundárias), que atuam como elos de ligação, ganhando sentido quando em conjunto com outros elementos da narrativa e *personagens anáforas*, como as que são completamente apreendidas segundo a rede de relações formadas pela tessitura da obra.

Ainda seguindo o percurso teórico acerca da constituição da personagem, pode-se fazer, de maneira resumida, porém extremamente eficaz, faz uma apresentação dos aspectos constitutivos do romance, dentre os quais, as personagens, que variam em

número, de obra para obra, cabendo ao autor reduzi-las ou multiplicá-las, de acordo com os conflitos inseridos em sua narrativa. Assim, seriam três os tipos de personagem na hierarquia dramática: a *personagem principal*, também chamada *protagonista*, a *personagem secundária* ou *deuteragonista* e a *personagem antagonista*, variante do segundo tipo, complementando:

Na verdade, porém, essas personagens não se colocam no mesmo plano, ou quando isso acontece, não são realmente iguais: dois protagonistas podem ser contrários como personagens, pouco importando que se pareçam pelo fato de agirem com igual relevo no corpo da narrativa; assemelham-se pela ação mas diferem na personalidade. Este fato sugere que classifiquemos as personagens independentemente da importância que assumem no conjunto da história. Podem ser *planas* ou *bidimensionais*, e *redondas* ou *tridimensionais*. (MOISÉS, 1997, p. 229 cf. FORSTER, pp. 67-78, marcas do autor)

Ao promover essa espécie de somatória de teorias acerca da personagem, coletando aspectos estudados por diversos autores, é possível propor um quadro contrastivo entre personagens planas e redondas, segundo o qual as personagens planas são aquelas destituídas de profundidade, sendo caracterizadas por um traço marcante, que pode ser uma qualidade ou defeito, uma faculdade ou característica e podendo ser chamadas de *tipos* ou *caricaturas*. Já as personagens redondas se apresentam com profundidade revelada por um elenco de características, sendo dinâmicas e, portanto, surpreendendo o leitor com sua presença globalizante no texto e, eventualmente, podem se transformar em *símbolos*. Ainda que as contraste, há que se apontar para o fato de que as personagens plana e redonda podem sofrer intercâmbio no decorrer das narrativas, como cita em dois diferentes momentos de seu texto.

Assim, pode-se concluir que a construção da personagem, pelo menos no que diz respeito ao romance, implica em uma determinada estrutura, colocando-a como agente de um fazer, o que significa dizer que sua existência é condicionada a outra, apresentando assim, uma função e divulgando uma imagem, individualizando-se por meio de um nome e apresentando referências genealógicas, fazendo uso de um determinado tipo de linguagem, que a conecta a um período ou época característicos, assim como também são característicos seu comportamento e seus atributos físicos que auxiliam ao leitor localizar esse “ser” em um espaço social e cultural, retomando Aristóteles, que julgava a personagem como reflexo humano e como construção textual, sendo possível, ainda comentar que as teorias até aqui apresentadas, mesmo que tenham sido as primeiras a propor um estudo acerca da personagem, nos dias atuais parecem um

tanto “engessadas”, como se empobrecessem as personagens criadas pelos romancistas ao qualificá-las meramente como planas e redondas... surge a pergunta: e o que mais? A resposta para tal pergunta é o que buscamos responder ao final deste capítulo.

Cabe, ainda, tratar da questão da personagem também no que tange ao contexto dramático, uma vez que o presente trabalho propõe o estudo de um romance, *Eu, Tituba, feitiçeira... Negra de Salém* (1986), de Maryse Condé, que apresenta relações dialógicas com outro romance, *A letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne, e com uma peça teatral, *As Bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller, todos provenientes de momentos históricos distintos, mas que, de alguma forma, se complementam e dialogam entre si.

No âmbito teatral, a tradição da prática dessa arte, segundo Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* (1996), considera a personagem como consciência autônoma, mencionando que

Nem todas as representações se apóiam no mesmo princípio de identificação pessoa-personagem. Mas essa assimilação é muito cômoda e explica-se facilmente. Quando não se sabe como entrar no texto de teatro, passar pela personagem é uma tentação que nos autoriza discursos conhecidos. (p. 125)

Ryngaert retoma o teatro grego, resgatando a utilização da *persona*, papel desempenhado pelo ator, mas uma representação diferente daquela encenada pelo ator dramático, para reforçar a idéia de que a ficção teatral precisa da personagem escrita, pois esta representa marca unificadora do processo enunciativo, como se só fosse completa no ato da representação: “A personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco.” (id., p. 129) O autor deixa claro o fato de que o discurso representado pela personagem veicula aquele de seu autor, o que torna explícita a questão da crítica social:

(...) o discurso da personagem não é verdadeiramente dela, mas do autor que a faz falar. Entretanto, o autor não se identifica necessariamente com a personagem, como sugerem às vezes certos trabalhos em que a crítica busca encontrar a biografia do autor por trás dos diferentes discursos. (ibid., p. 140)

No *Dicionário de Teatro* (1996), Patrice Pavis argumenta que a evolução do teatro ocidental foi marcada por uma maior identificação entre personagem e ator: “(...) a personagem vai identificar-se cada vez mais com o ator que a encarna e transmudar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. (p. 285)

Também fica claro, segundo Pavis, que ao encenar uma ação, toda personagem de teatro revela seu caráter e a relação entre a ação e o caráter expressos por ela é proposta em um quadro que revela, através de exemplos, os graus de realidade dessa personagem (ibid., p. 287):

PARTICULAR	INDIVÍDUO	<i>Hamlet</i>
	CARÁTER	<i>O Misanthropo</i>
	HUMOR	<i>Sir Toby (Noite de Reis)</i>
	ATOR	<i>O Enamorado</i>
	PAPEL	<i>O Ciumento</i>
	TIPO	<i>O Soldado</i>
	CONDIÇÃO	<i>O Comerciante</i>
	ESTEREÓTIPO	<i>O Criado Velhaco</i>
	ALEGORIA	<i>A morte</i>
	ARQUÉTIPO	<i>O Princípio do Prazer</i>
GERAL	ACTANTE	<i>Busca de Lucro</i>

O autor também trata da personagem sob os aspectos semântico e semiótico: no primeiro, a personagem é 'colocada' perante o espectador, tornando-se um ícone e produzindo efeito de realidade e identificação entre ator e espectador; no segundo, a personagem se integra ao sistema de outras personagens, fazendo parte do conjunto e apresentando traços similares aos das outras personagens, complementando:

Esta dupla pertinência da personagem ao semântico e ao semiótico faz dela um ponto de passagem entre o acontecimento e seu valor diferencial no interior da estrutura ficcional. Enquanto “rotatória” entre *acontecimento* e *estrutura*, a personagem coloca em relação elementos que, de outra forma, seriam inconciliáveis: em primeiro lugar, o efeito de realidade, a identificação e todas as projeções que o espectador é capaz de experimentar;

segundo, a integração semiótica a um sistema de ações e de personagens no interior do universo dramático e cênico. (ibid., p. 288, marcas do autor)

Por fim, Pavis marca que o estatuto da personagem é ser “encarnada” pelo ator e não se limitar ao papel:

(...) Os pontos de vista do leitor e do espectador 'ideal' (...) são inconciliáveis: o primeiro exige que a interpretação dos atores corresponda a uma certa visão que ela tinha da personagem e de suas aventuras, o segundo contenta-se em descobrir o sentido do texto através das informações da encenação e em observar se a encenação faz o texto “falar” de maneira clara, inteligente, redundante ou contraditória (*visual e textual*). Entretanto, produz-se um certo ajustamento na visão da personagem *lida* (pelo leitor) e na da personagem *vista* (pelo espectador): a personagem do livro só é visualizável se adicionarmos informações às suas características físicas e morais explicitamente enunciadas: reconstituímos seu retrato a partir de elementos esparsos (processo de inferência e generalização). Para a personagem em cena, ao contrário, há detalhes visuais em demasia para que estejamos em condições de percebê-los todos em nosso julgamento: é preciso que abstraímos os traços pertinentes e coloquemos em correspondência com o texto, de modo a escolher a interpretação que nos pareça mais adequada e a simplificar a imagem cênica rica demais que recebemos (...). (PAVIS, 2006, p. 288, marcas do autor)

No artigo ‘A personagem no teatro’, publicado em *A personagem de ficção* (2002), Décio de Almeida Prado contrapõe as personagens no romance e no teatro, dizendo que no primeiro, a personagem é apenas um entre outros elementos e, no segundo, a personagem constitui a totalidade da obra, dispensando o narrador quando se dirige ao público: “(...) o teatro propriamente dito só nasce ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria.” (PRADO, 2002, p. 86)

O autor menciona que os manuais de escrita teatral revelam três modos principais de caracterização da personagem teatral: aquilo que a personagem revela sobre si, aquilo que faz e aquilo que os outros dizem a respeito dela. (ibid., p. 88) Enquanto que no romance, em momentos de prospecção interior, verifica-se o fluxo de consciência, no teatro, verifica-se o *confidente*, o *aparte* e o *monólogo*. O *confidente* revela o desdobramento do herói, seu alter ego: “(...) empregado ou amigo perfeito perante o qual deixamos cair nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável.” (ibid., p. 89); no *aparte*, o confidente é o público e, no *monólogo* (solilóquio), a personagem fala consigo mesma, como que se estivesse em devaneios, sempre deixando clara a relação que o comportamento das personagens e o andamento da ação dramática

estão relacionados à questão do tempo, retomando, inclusive uma das obras a serem analisadas neste trabalho:

Ainda recentemente, Arthur Miller, reexaminando *The Crucible* (*As Feiticeiras de Salém*), queixava-se de que o público anglo-saxão não acredita na realidade de personagens que vivem de acordo com princípios conhecendo-se a si mesmas e as situações que enfrentam. (...) Olhando em retrospecto, creio que deveria ter dado às personagens de *As Feiticeiras de Salem* maior autoconsciência e não, como insinuaram os críticos, mergulhá-las ainda mais no subjetivismo. Mas nesse caso a forma e o estilo realistas da peça estariam condenados. (PRADO, 1996, p. 96)

É viável, ainda, retomar Aristóteles, citado por Ryngaert, quando diz que:

Definir o que a personagem faz nem sempre é simples, pois também aí é preciso levar em conta idéias feitas, avaliar as relações entre a fala e a ação, as diferenças entre a vontade ou o desejo de ação e o que realmente é efetuado (...). (...) As grandes ações ou o motor principal de uma personagem podem ser determinados a partir do estudo minucioso de suas ações sucessivas. (RYNGAERT, 1996, p. 137)

Concluindo, a opção pelo estudo da personagem suscitava o levantamento das teorias apresentadas para que se pudesse compreender melhor o processo de construção das mesmas, mesmo que não se julgue conveniente, nas linhas de estudo contemporâneas, apenas tarjar as personagens como planas ou redondas, protagonistas ou secundárias, simplesmente, ainda que seja importante saber fazê-lo, mas ao adotar tal procedimento, é importante somá-lo à ideia de que há mais a ser dito, tomando por base as noções bakhtinianas que implicam na teoria de que há a pluralidade de vozes nos textos literários e que o romance representa uma diversidade social de linguagens (cf. BAKHTIN, 1988, p. 74), é relevante, acima de tudo, entender de que forma a personagem se apresenta ao leitor e como, por intermédio dela, é possível observar os diálogos intertextuais estabelecidos com outras obras.

2 SOBRE TEXTOS FICCIONAIS

2.1 AS BRUXAS DE SALÉM, ARTHUR MILLER

"É uma certeza que o demônio apresenta-se por vezes na forma de pessoas não apenas inocentes, mas também muito virtuosas". Rev. John Richards, século XVII

Em *As Bruxas de Salém*, peça publicada por Arthur Miller em 1953, observa-se a reconstituição de uma sociedade estritamente puritana que habitava a cidade de Salém, Massachusetts, no século 17, momento em que ocorreu o famoso episódio, com graves influências sociais, então denominado ‘caça às bruxas’, como visto anteriormente, já uma releitura da ainda mais trágica perseguição que teve data na Idade Média.

Assume-se como certo que o dramaturgo teve como inspiração para escrever a sua peça não somente o episódio histórico da ‘caça às bruxas’, como também o momento político que vivia na década de 50 nos Estados Unidos, retomando as graves e inconsistentes acusações proferidas pelo então Senador Joseph McCarthy acerca da presença de comunistas infiltrados no seio do governo americano, bem como os também inconsistentes julgamentos realizados quando do episódio histórico de Salém, enfatizando, assim, a existência de comportamentos considerados extremos, resultantes de vontades obscuras e motivações de cunho pessoal, que são perceptíveis tanto no momento político em que a peça foi escrita, quanto no momento do qual foi extraída sua inspiração, denotando pesada e explícita crítica social. O próprio autor deixa claro em seu preâmbulo:

This play is not history in the sense in which the word is used by the academic historian. Dramatic purposes have sometimes required many characters to be fused into one; the number of girls involved in the “crying-out” has been reduced; Abigail's age has been raised; while there were several judges of almost equal authority, I have symbolized them all in Hathorne and Danforth. However, I believe that the reader will discover here the essential nature of one of the strangest and most awful chapters in human history. The fate of each character is exactly that of his historical model, and there is no one in the drama who did not play a similar – and in some cases exactly the same – role in history. (MILLER, 2000, p.11)³⁰

30 Esta peça não é história no sentido em que a palavra é usada por historiadores acadêmicos. Exigências dramáticas muitas vezes me obrigaram a fundir numa só várias personagens; a reduzir o número das raparigas da ‘gritaria’, a dar mais idade a Abigail, a simbolizar em Hathorne e Danforth uma mão cheia de juizes tão respeitáveis como eles. Apesar de tantos tratos estou convencido que o leitor vai encontrar aqui a essencial natureza dum dos mais estranhos e terríveis capítulos da história da humanidade. O destino individual de cada personagem é exatamente o mesmo de seu modelo histórico e neste drama não há nenhuma que não tivesse tido semelhante – e em alguns casos precisamente o mesmo – papel na história. (MILLER, 1961, p. 9)

A peça relata os julgamentos em Salém, sociedade extremamente severa e reservada, no tocante aos preceitos religiosos, como é possível observar no seguinte trecho: “No one can really know what their lives were like. They had no novelists and would not have permitted anyone to read a novel if one were handy. Their creed forbade anything resembling a theatre or 'vain enjoyment'.” (MILLER, 2000, pp.13-14)³¹

Os julgamentos foram motivados pela descoberta de um grupo de garotas e uma escrava, Tituba, encontradas nos arredores da comunidade dançando em torno de uma fogueira, na tentativa de invocar espíritos e operar magia. Naquela sociedade puritana, tais práticas eram, obviamente, consideradas proibidas e passíveis de severas punições, pois os preceitos do puritanismo julgavam intoleráveis quaisquer atitudes inapropriadas ou comportamentos social e religiosamente inaceitáveis, sendo os culpados punidos publicamente por terem pecado. Dentre tais regras, merecem destaque o princípio regulador do culto (ou o princípio regulador da adoração), que designava a forma correta de interpretar o culto a Deus – de acordo com este princípio, Deus só deveria ser adorado da forma como Ele mesmo desejava, somente por meio das Escrituras Sagradas. Também constavam das regras puritanas os *cinco solas*, princípios fundadores da Reforma Protestante: *Sola Fide* (somente a Fé), *Sola Scriptura* (somente a Escritura), *Sola Christus* (somente a Cristo), *Sola Gratia* (somente a Graça) e *Sola Deo Gloria* (somente a Glória de Deus).³²

A descoberta do episódio da dança na floresta foi feita pelo Reverendo Parris, então responsável religioso pela comunidade. Ele tenta encobrir o fato de todas as formas, pois estavam entre as garotas sua filha e sobrinha, bem como Tituba, que o servia como escrava. No entanto, Betty, a filha, ao notar a presença do pai no momento em que este chega à clareira, toma-se de um medo descomunal e, temendo não somente a reação de seu pai, bem como a punição que receberia, finge estar doente. As causas de sua suposta doença são atribuídas, pelas outras garotas, como forma de fuga, ao demônio. Abigail, a sobrinha, culpa Tituba pelo estado de Betty e a escrava passa a ser ameaçada não somente por Parris, mas por todos na comunidade, como uma forma de expiar seus pecados e, ao mesmo tempo, encobrir a verdade dos fatos.

31 Ninguém hoje sabe exatamente o que era a vida daquela gente. Não tinham romancistas – nem permitiam a ninguém a leitura de romances, a não ser que se tratasse de obra muito sisuda. As suas crenças proibiam tudo o que, de perto ou de longe, cheirasse a teatro ou a outros ‘divertimentos gratuitos’. (id., p.12)

32 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Puritanismo> (acesso em 24/02/2008 às 12:08)

Houve várias tentativas no intuito de descobrir o que se passava com a garota, até mesmo por intermédio do médico local, que não se considera apto a desvendar o problema que, a este ponto, atingia não somente a Betty, mas a outras garotas da comunidade (que igualmente fingiam), como segue:

PARRIS, *eagerly*: What does the doctor say, child?

SUSANNA, *craning around PARRIS to get a look at BETTY*: He bid me come and tell you, reverend sir, that he cannot discover no medicine for it in his books.

PARRIS: Then he must search on.

SUSANNA: Aye, sir, he have been searchin' his books since he left you sir. But he bid me tell you, that you might look to unnatural things for the cause of it.

PARRIS, *his eyes going wide*: No-no. There be no unnatural cause here. Tell him I have sent for Reverend Hale of Beverly, and Mr. Hale will surely confirm that. Let him look to medicine and put out all thought of unnatural causes here. There be none. (MILLER, 2000, p. 18)³³

O Reverendo Hale, especialista em assuntos sobrenaturais é, então, chamado para avaliar o caso e inicia-se o tumulto, pois a notícia de que o Demônio poderia estar entre os membros da comunidade já havia sido espalhada. Ele examina as garotas, procurando possíveis alternativas para a explicação dos eventos, mas nada encontra que possa ser explicado como causas naturais. Decide, então, interrogar Tituba, uma vez que ela seria a única a poder revelar quais as razões daquela cerimônia ‘assombrosa’.

A escrava nega ter tido qualquer má intenção com relação ao que acontecera com as garotas, dizendo nem mesmo entender qual seria o problema com a pequena Betty, de quem sempre cuidara e a quem queria como a uma filha. Chega a jurar nada ter feito contra a garota e recebe a promessa de que, se confessasse ter chamado por espíritos ou mesmo mantido alguma relação com o demônio, não seria considerada culpada; do contrário, se continuasse negando suas influências e ligações malignas seria presa e enforcada. Ameaçada pelo Reverendo Parris, a quem temia mortalmente, e por toda a sociedade que via nela a única culpada, Tituba encontra como saída confessar

33 PARRIS, *ansioso*: Que disse o doutor, filha?

SUSANA, *desviando-se de Parris para poder deitar uma olhadela a Betty*: O doutor pediu-me para lhe dizer, Reverendo, que ele não encontra nos livros remédio para esta doença.

PARRIS: Então que continue a procurar.

SUSANA: Mas, Reverendo, ele tem estado a procurar nos alfarrábios desde que daqui saiu, senhor. Por isso ele pediu-me para lhe vir dizer que o melhor é o senhor começar a procurar causas sobrenaturais para isto, que as naturais não as encontra ele.

PARRIS, *esbugalhando os olhos*: Não, não. Não há aqui nenhuma causas sobrenaturais. Vai dizer ao doutor que eu já mandei chamar o Reverendo Hale de Beverley que vai com certeza confirmar o que estou a dizer. O doutor que se ocupe de medicina e não pense em causas sobrenaturais. Não existe cá disso. (MILLER, 1961, pp.20-21)

suas ‘ligações com o sobrenatural’, mesmo que elas não existissem, temendo a morte e, ao mesmo tempo, sendo forçada a acusar outras pessoas daquela comunidade que agissem da mesma forma, mantendo relações com o demônio:

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

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

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

TITUBA: I don't compact with no Devil!

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

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

(...)

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

(...)

HALE (*kindly*): Who came to you with the devil? Two, Three, Four? How many? (...) Who? Who? Their names, their names!

TITUBA, *suddenly bursting out*: Oh, how many times he bid me kill you, Mr. Parris! (...) And I look – and there was Sarah Good (...) and Goody Osburn. (MILLER, 2000, p.46-49)³⁴

Este é o momento no qual Abigail e as outras garotas notam a chance de se vingar de quem sempre quiseram e de conseguir o que nunca tiveram, iniciando, então, uma série de acusações infundadas. As acusações partem não somente das garotas, por motivos aparentemente fúteis, mas também por outros membros da comunidade que

34 HALE, já decidido: Tituba, quero que acordes esta criança...

TITUBA: Tituba não tem poder sobre esta menina, senhor.

HALE: Eu estou certo que tens e vais libertar esta criança desse poder, Tituba! Imediatamente! Desde quando tens pacto com o Diabo?

TITUBA: Tituba não tem pacto com o Diabo!

PARRIS: Ou tu confessas tudo, negra maldita, ou levo-te lá para fora e chicoteio-te até morreres.

(...)

TITUBA: Não, não, não enforcem Tituba! Eu disse a ele que não queria trabalhar para ele, patrão, eu disse.

(...)

HALE, com crescente exaltação: Tu és o instrumento que Deus pôs em nossas mãos para descobirmos os agentes do Demônio entre nós. Tu foste a escolhida, Tituba, tu foste eleita para nos ajudar a limpar a nossa comunidade de todo o mal. Por isso fala abertamente, Tituba, vira as costas a satanás e põe os olhos em Deus! Põe os olhos em Deus, Tituba que ele te protegerá! (...) Quem é que acompanhava o Demônio? Quem eram? Eram duas? Três? Quatro? Quantas eram? (...) Diz os nomes delas.

TITUBA: Oh, quantas vezes ele me pediu para matar o Reverendo Parris! (...) Então eu olhei e vi a Senhora Good (...) e a Senhora Osburn. (MILLER, 1961, pp. 85-92)

visavam interesses diversos, como disputas de terras e ascensão social. Surge entre os acusados o nome de Elizabeth Proctor, esposa de John Proctor, com cujo marido Abigail, a sobrinha de Parris, manteve um caso amoroso – Elizabeth é presa e, na tentativa de provar sua inocência, Proctor também é indiciado, assim como qualquer cidadão que tentasse proteger algum acusado.

A situação em que se encontra Proctor é semelhante à de outros condenados, uma vez que se recusavam a confessar qualquer possibilidade de ligação com o demônio. Ele concorda em confessar, mas acaba por mudar de idéia quando percebe de que valeria a sua confissão, quando não lhe é permitido ficar com o documento:

DANFORTH, *as though PROCTOR did not understand*: Mr. Proctor, I must have -

PROCTOR: No, no. I have signed it. You have seen me. It is done! You have no need for this.

PARRIS: Proctor, the village must have proof that –

PROCTOR: Damn the village! I confess to God, and God has seen my name on this! It is enough! (...) I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need to see um name nailed upon the church. God sees my name; God knows how black my sins are! It's enough!

(...)

DANFORTH: Then explain to me, Mr. Proctor, why will you not let –

PROCTOR, *with a cry of his soul*: Because it is my name! Because I cannot have another in my life! Because I lie and sign myself to lies! Because I am not worth the dust on the feet of them that hang! How many I live without my name? I have given you my soul; leave me my name! (MILLER, 2000, pp.123-124)³⁵

35DANFORTH: Senhor Proctor, eu tenho que ficar com essa confissão...

PROCTOR: Não, não. Eu assinei. Os senhores viram-me assinar. Pronto. O senhor não tem necessidade desse pedaço de papel.

DANFORTH: Mas, Proctor, a aldeia tem que ter uma prova de que o senhor ...

PROCTOR: Ao Diabo, a aldeia! Eu confessei a Deus e Deus viu bem o meu nome neste papel. Isso basta! (...) Confessei, sim senhor! Então só há boas penitências em público? Deus não precisa ver meu nome afixado à porta da igreja! Deus vê o meu nome aqui. Deus conhece os meus pecados e sabe como eles são negros! Isso basta!

(...)

DANFORTH: Então faça o favor de me explicar, senhor Proctor, por que razão não quer...

PROCTOR: Porque se trata do meu nome! Porque não posso ter outro nome na vida! Porque só disse mentiras e subscrevi calúnias! Porque não sou digno sequer do pó que levantam os pés dos que vão morrer na forca! Como posso eu viver sem o meu nome? Dei-lhes a minha alma, deixem-me meu nome! (MILLER, 1961, pp. 278-281)

Muitos foram condenados à força injustamente, mas com o passar do tempo, veio à tona não somente a inconsistência das acusações, bem como os resultados daquela chacina na comunidade, como demonstra o próprio autor ao final da peça:

Twenty years after the last execution, the government awarded compensation to the victims still living, and to the families of the dead. However, it is evident that some people still were unwilling to admit their total guilt, and also that the factionalism was still alive, for some beneficiaries were actually not victims at all, but informers. (...) In solemn meeting, the congregation rescinded the excommunications – this in March 1712. But they did so upon orders of the government. The jury, however, wrote a statement praying forgiveness of all who had suffered. Certain farms which had belonged to the victims were left to ruin, and for more than a century no one would buy them or live on them. To all intents and purposes, the power of theocracy in Massachusetts was broken. (ibid., p.127)³⁶

A narrativa proposta por Miller cria uma atmosfera única quando retoma os eventos históricos e as regras daquela comunidade puritana que havia deixado a Europa para escapar da perseguição política e religiosa e buscava na América uma nova Canaã, a terra prometida em que todos teriam as mesmas oportunidades e seriam realmente iguais aos olhos divinos. Entretanto, ao estabelecerem sua comunidade em solo americano, tomaram uma posição de intolerância religiosa, demonstrando sua fé, honestidade e integridade através do trabalho físico e total cumplicidade com a doutrina religiosa puritana, considerando desejos materiais e físicos como criações advindas do demônio.

Quando recria este cenário histórico-social, Miller deixa claros seus objetivos críticos à sociedade em que se insere relacionados à conduta imposta pelas atitudes do Senador McCarthy, quando muitos eram acusados de subversão e apoio às atividades comunistas. Tais pessoas eram presas pelas acusações sem que tivessem como provar sua inocência ou terem direito à defesa. McCarthy, nessa atmosfera, propôs à nação americana, como uma forma de expurgá-la dos seus pecadores, uma nova “caça às bruxas” – referência clara ao episódio de Salém, como se isso fosse um pedido de ajuda ao povo americano, no intuito de ‘lavar’ a sociedade de suas manchas. A peça, na

36Vinte anos após a última execução, o governo concedeu uma indenização às vítimas ainda vivas e às famílias dos mortos. No entanto, é evidente que muita gente ainda não queria admitir a sua culpabilidade total e que o fanatismo ainda vivia, porque muitos beneficiários não eram vítimas, mas informadores. (...) Em reunião solene, a congregação levantou as excomunhões. Isto em março de 1712, mas fez isto por ordem do governo. O júri, porém, lavrou acórdão em que pedia perdão aos que tinham sofrido. Algumas herdades pertencentes às vítimas foram votadas à ruína e por mais dum século ninguém quis comprá-las ou viver nelas. De qualquer maneira, o poder da teocracia em Massachusetts cairá por terra. (ibid., p. 285)

verdade, vai além da mera discussão acerca da bruxaria e do que realmente aconteceu em Salém; o texto explora, de fato, a motivação e o comportamento humanos em face de um determinado acontecimento, o que por si já deixa claro o indício de que tratamos aqui de uma obra que claramente dialoga não somente com a História, mas também consigo mesma, uma vez que propõe personagens semifictícias com um invólucro baseado no real e um comportamento mais voltado para atingir as expectativas do autor no intuito de criticar sua sociedade contemporânea.

Para uma análise mais aprofundada do quadro apresentado, pode-se dizer que *The Crucible*, título da peça no original em Língua Inglesa, foi uma espécie de alegoria dialógica representativa do período macartista, alardeado pela histeria em massa, tornando-se, dentre as peças de Miller, a que alcançou o maior número de encenações. O dramaturgo parece ter escrito sob uma atmosfera em que se via aceita a noção de que a consciência não mais se tratava de uma questão pessoal, mas de um problema coletivo. Na peça, Miller expressou sua crença na habilidade de um indivíduo em resistir às pressões do meio, além de tratar de temas fortes como o amor proibido, o ciúme e a traição, sendo que todos esses questionamentos, novamente, podem ser compreendidos através dos comportamentos das personagens, altamente dialógicas para com o momento histórico retratado na obra e para com o momento criticado pelo autor.

O título, curiosamente, chama a atenção para os eventos a serem desenvolvidos pela narrativa. No original, *The Crucible*, a palavra *crucible* é definida como uma espécie de “caldeirão, cadinho ou uma provação”, segundo o Dicionário New Webster’s (2002, p. 103), ou complementando com a definição para *cadinho* pelo Dicionário Houaiss, “local ou instância em que algo (ou alguém) é testado, analisado, constituído ou depurado, submetido a provas ou condições extremas”. Scheidt (1971) faz o seguinte comentário acerca do título da obra:

Miller’s title, *The Crucible*, is appropriate for the play. A crucible is a container made of a substance that can resist great heat; a crucible is also defined as a severe test. Within the context of the play the term takes on a new meaning: not only is the crucible a test, but a test designed to bring about change or reveal an individual’s true character. The witch trials serve as a metaphorical crucible, which burns away the characters’ outer shells to reveal their true intentions and character beneath. Throughout the play, Miller carefully peels away the layers of each character so that the audience can not only identify the character’s motivation, but also can reevaluate the character through his or her actions. In other words, the audience observes the

character as he or she is tested, and the audience ultimately defines if he or she passes the test. (p.7)³⁷

A tradução, intitulada, *As Bruxas de Salém*, apesar de mais evidente com relação aos acontecimentos, não deixa claro que espécie de bruxas seriam essas, além apenas do fato de estarem em Salém ou ali habitarem – não há nenhuma menção à motivação do autor por meio desse título. Em Língua Portuguesa, o título remete imediatamente ao episódio histórico, o que representa um ponto vantajoso, se comparado ao título do original em Língua Inglesa, entretanto, não permite o leque de possibilidades que permite o título no original, deixando óbvio, para o leitor que a narrativa apresentará relações com o período em que os episódios de Salém ocorreram, mas nada, necessariamente, que remeta às idéias de provação ou sacrifício. O título no original, então, proporciona uma leitura dialógica mais rica em possibilidades, mesmo que a escolha pela tradução em Língua Portuguesa automaticamente remeta ao episódio histórico, o que por si já alimenta a questão intertextual.

Uma extensa nota antecede o texto, informando ao leitor acerca da fidelidade histórica do enredo, previamente comentada no presente trabalho e, em seguida, surgem, um a um, os seus quatro atos, sendo o último seguido por um comentário intitulado *‘Ecos ao longo do corredor’*, que dá conta do que aconteceu após a morte de Proctor, como o afastamento do Reverendo Parris do púlpito, a ideia de que Abigail tornou-se prostituta em Boston e o novo casamento de Elizabeth Proctor, quatro anos após a morte de seu marido, além das indenizações oferecidas às famílias das vítimas vinte anos depois das execuções e da suspensão das excomunhões, com o perdão àqueles que haviam sofrido, concluindo assim: “To all intents and purposes, the power of theocracy in Massachusetts was broken.” (MILLER, 2000, p. 127)³⁸ Vale ressaltar, aqui, que o título dado a esta nota que aparece no final da peça não somente remonta ao próprio significado da palavra eco, “(...) repetição de um som por reflexão de ondas sonoras; imitação ou repetição de atos, palavras, ideias de outra pessoa; notícia,

37 O título escolhido por Miller, *The Crucible*, é apropriado para a peça. Um *crucible* é um recipiente feito de uma substância que possa resistir a altas temperaturas; um *crucible* também é definido como um grande teste. No contexto da peça, o termo toma um novo significado: um *crucible* não é apenas um teste, mas um teste destinado a trazer mudanças ou revelar o real caráter de um indivíduo. Os julgamentos operam como um *crucible* metafórico, que queima as camadas externas das personagens e revela suas reais intenções, além de seu caráter. Durante toda a peça, Miller cuidadosamente retira as camadas de cada personagem, de forma que a platéia pode não somente identificar a motivação das personagens, mas também reavaliá-la através de suas ações. Em outras palavras, a platéia observa a personagem conforme ela é testada e, enfim, define se a personagem passa ou não nesse teste.” (p.7, tradução nossa)

38 De qualquer maneira, o poder da teocracia em Massachusetts cairá por terra. (MILLER, 1961, p. 285)

memória, rastro (...)”(HOUAISS eletrônico), como também ao farto de este eco revelar diferentes possibilidades intertextuais de leitura dos comportamentos apresentados por todas as personagens apresentadas pelo autor, não somente levando em conta o contexto literário, mas também o histórico-social que a obra revela e no qual está inserida.

O primeiro ato traz como abertura informações a respeito da localização dos fatos e época dos eventos, “A small upper bedroom of REVEREND SAMUEL PARRIS, Salem, Massachusetts, in the spring of the year 1692.” (MILLER, 2000, p. 13)³⁹ Sabe-se, logo após essa abertura, que os acontecimentos relativos à dança na floresta aconteceram antes da narrativa e que, neste momento, Betty já está ‘inconsciente’ à espera do Dr. Griggs. Antes da chegada do médico, contudo, o leitor é apresentado de forma mais veemente ao Reverendo Parris, conforme é possível verificar no seguinte trecho: “(...) there is very little good to be said for him. He believed he was being persecuted wherever he went, despite his best efforts to win people and God to his side.”(ibid., p.13)⁴⁰

Sabe-se também que a comunidade de Salém não era, exatamente, um modelo de perfeição, assim como pregavam os preceitos puritanos, pois havia uma tendência perigosa entre os habitantes: “This predilection for minding other people’s business was time-honoured among the people of Salem, and it undoubtedly created many of the suspicious which were to feed the coming madness.” (ibid., p. 14) ⁴¹

De fato, há um claro posicionamento do narrador quanto a esse aspecto, pois se menciona que alguns cidadãos já se encontravam descontentes com a velha disciplina, mas temiam os arredores da vila, pois os índios ainda estavam por perto e muitos haviam perdido familiares “Who had lost relatives to these heathen.” (ibid., p.14).⁴² A tal herança puritana é assim explicada,

They believed, in short, that they held in their steady hands the candle that would light the world. We have inherited this belief, and it has helped and hurt us. It helped them with the discipline it gave them. They were a

39 Estamos em Salém (Massachusetts), na Primavera de 1692: num pequeno quarto de cama da casa do Reverendo Samuel Parris. (MILLER, 1961, p. 11)

40(...) há muito pouco bem a dizer dele. A despeito dos seus melhores esforços para ganhar as pessoas e o próprio Deus para a sua causa, nunca o abandonava a idéia maníaca de que o perseguiam. (ibid., loc.cit.)

41 Esta tendência para a intromissão na vida alheia, é preciso notá-lo, era ao tempo altamente apreciada pela gente de Salém e não é de admirar que tenha gerado muitas suspeitas que alimentaram depois o trágico pandemônio que vai seguir-se. (id., p. 13)

42 Às mãos desses hereges. (id., p. 14)

dedicated folk, by and large, and they had to be to survive the life they had chosen or been born into in this country. (ibid., p. 15)⁴³

O narrador deixa claro que os habitantes de Salém, em 1692, já não eram como os primeiros peregrinos que desembarcaram do *Mayflower*, pois acreditavam que tudo o que não conseguiam justificar, a princípio, era “that the time of confusion had been brought upon them by deep and darkling forces” (MILLER, 2000, p.16)⁴⁴, que explica seu comportamento ao acusar pessoas aleatoriamente, como ocorre no episódio a ser descrito. Deixa, ainda, o alerta:

The Salem tragedy, which is about to begin in these pages, developed from a paradox. It is a paradox in whose grip we still live, and there is no prospect yet that we will discover its resolution. Simply, it was this: for good purposes, even high purposes, the people of Salem developed a theocracy, a combine of state and religious power whose function was to keep the community together, and to prevent any kind of disunity that might open it to destruction by material or ideological enemies. It was forged for a necessary purpose and accomplished that purpose. But all organization is and must be grounded on the idea of exclusion and prohibition, just as two objects cannot occupy the same space. Evidently the time came in New England when the repressions of order were heavier than seemed warranted by the dangers against which the order was organized. The witch-hunt was a perverse manifestation of the panic which set in among all classes when the balance bean to turn toward greater individual freedom. (ibid., p. 16)⁴⁵

Depois dessa interrupção esclarecedora, a cena volta à casa dos Parris, com os Putnam presentes, revelando que sua filha, Ruth, encontrava-se nas mesmas condições que Betty, o que os preocupava muito, pois já haviam perdido sete outras crianças, em circunstâncias inexplicáveis, sob o ponto de vista deles. Vem desse fato a primeira

43 Em resumo: eles acreditavam que as suas mãos rudes seguravam a candeia que havia um dia de iluminar o mundo. Para nosso bem, para nosso mal, nós herdamos essa crença; crença que lhes foi útil na medida em que lhes incutiu uma disciplina severa. Gente fiel, fiel tinha que ser se quisesse salvar o gênero de vida que tinham escolhido viver neste país. (id., p. 15)

44 Obra de forças ocultas e infernais. (id., p. 16)

45 A tragédia de Salém, que está prestes a estalar nestas páginas, desenvolveu-se a partir dum paradoxo: paradoxo em cujas malhas ainda hoje vivemos e para o qual ainda hoje não vejo perspectivas de resolução; e que vem a ser singularmente este: com excelentes propósitos, o povo de Salém criou uma teocracia, uma aliança do estado e da autoridade religiosa, cuja função foi manter coesa a comunidade, prevenir qualquer espécie de desunião que a pudesse abrir à destruição por parte de eventuais inimigos materiais ou ideológicos. Teocracia que foi forjada especialmente para tal propósito e que cumpriu o seu objetivo. Porém, tal como dois objetos não podem ocupar o mesmo espaço, assim toda a organização é e tem de ser baseada na idéia de proibição e de exclusão. Evidentemente chegou uma altura na Nova Inglaterra em que as repressões da ordem eram mais pesadas do que parecia justificado pelos perigos contra os quais a própria ordem fora organizada. A caça às bruxas foi assim uma manifestação perversa do pânico que se instalou em todas as classes quando o fiel da balança começou a pender para a exigência de uma maior liberdade individual. (ibid., pp. 16-17)

tentativa de convencer o Reverendo Parris de que o Maligno rondava a comunidade. O Reverendo sabia de um grupo de moradores que, descontentes com sua atuação, gostariam de tirá-lo dali e que se descobrissem que sua filha e sua sobrinha pudessem estar envolvidas com feitiçaria, isso poderia ser usado como motivo para conseguirem a sua remoção de Salém – seria mais interessante, para seus objetivos, submeter-se à presença do demônio na região e ‘combatê-lo’ do que perder o poder que lhe era conferido pela posição de pastor, deixando evidente a presença de quatro temáticas a serem exploradas no decorrer da peça, como as idéias de decepção, posse, orgulho e a busca pelo poder, todas positiva ou negativamente representadas por Parris, como espelho de sua comunidade.

Abigail, ciente do fingimento da prima, afirma que o reverendo sabia do que haviam feito na floresta e Betty, em desespero, tenta ‘voar’, como em uma tentativa de escapar de um possível castigo. A esta altura, já em companhia das outras garotas, Abigail intimida a todas para que não assumam a verdade, apenas o fato de terem dançado, o que em si, já era um pecado:

ABIGAIL: Now look you. All of you. We danced. And Tituba conjured Ruth Putnam's dead sisters. And that is all. And mark this. Let either of you breathe a Word, or the edge of a Word, about the other things, and I will come to you in the black of some terrible night and I will bring a pointy reckoning that will shudder you. And you know I can do it; I saw Indians smash my dear parents' heads on the pillow next to mine, and I have seen some reddish work done at night, and I can make you wish you had never seen the sun go down! (MILLER, 2000, p.27)⁴⁶

Ao se darem conta de que algo estranho se passa na comunidade, os seus mais importantes membros encontram-se na casa paroquial em busca de informações. Ali, John Proctor encontra-se com Abigail e ela tenta uma aproximação, mas Proctor não quer vê-la por perto. Abigail fica irritada por sua opção em manter-se fiel à esposa, o que revela novas temáticas à peça: a traição e a perda da honra. Abigail deixa claro a John Proctor que ainda o ama e que espera um pouco de atenção de sua parte, mas Proctor, arrependido por ter traído sua esposa, tenta afastar Abigail, que culpa a rival:

46 ABIGAIL: Agora ouçam-me. Vocês todas. Estivemos a dançar na floresta, sim senhor. E Tituba invocou os espíritos das irmãs de Ruth. Muito bem. Mas é tudo, ouviram? E fixem bem isto. Se alguma de vocês deixa escapar uma palavra, uma sílaba sequer, sobre o resto do que se passou, aí dela! Hei de procurá-la no mais fundo da noite mais escura e juro-vos que terá razão para ter medo. Vocês sabem muito bem que sou capaz de fazê-lo: eu vi os Índios esmagar a cabeça dos meus pobres pais mesmo ao pé do meu travesseiro e em certas noites já tenho visto fazer coisas de pôr cabelos em pé. Por isso tenham cuidado: posso fazer com que se arrependam de ter nascido! (MILLER, 1961, p. 39)

ABIGAIL, *with a bitter anger*: Oh, I marvel how such a strong man may let such a sickly wife be –

PROCTOR, *angered at himself, as well*: You'll speak nothin' of Elizabeth!

ABIGAIL: She is blackening my name in the village! She is telling lies about me! She is a cold, sniveling woman, and you bend to her! Let her turn you like a- PROCTOR, *shaking her*: Do you look for a whippin'?

(A psalm is heard being sang below)

ABIGAIL, *in tears*: I look for John Proctor that took me from my sleep and put knowledge in my heart! I never knew what pretence Salem was, I never knew the lying lessons I was taught by all these Christian women and their covenanted men! And now you bid me tear the light out of my eyes? I will not, I cannot! You loved me, John Proctor, and whatever sin it is, you love me yet! *(He turns abruptly to go out. She rushes to him)* John, pity me, pity me! The words “going up to Jesus” are heard in the psalm, and Betty claps her ears suddenly and whines loudly. (MILLER, 2000, pp.29-30)⁴⁷

Ao procurar manter seu casamento, Proctor revela a tentativa de recuperar a sua própria moral e sua determinação provoca em Abigail, além de uma fúria incontrolável, o desejo de vingar-se de Elizabeth, para então poder ficar com o homem que ama.

Ainda na casa paroquial, Betty é acalmada por Rebecca Nurse, que alerta Parris sobre usar a feitiçaria como explicação para uma ‘brincadeira infantil’ seria uma arma por demais perigosa. A Sra. Putnam, convencida do poder da feitiçaria, começa a suspeitar da anciã. Entre os homens, discute-se não somente a posição de Samuel Parris na comunidade, mas também questões referentes a terras, o que coloca o Sr. Putnam contra todos os outros, alegando que alguns, como Proctor, roubam madeira de suas terras, enquanto outros, como o Sr Nurse, habitam terras impropriamente, pois elas na verdade, pertenciam aos antepassados de Putnam. Tais animosidades deixam evidentes motivações para que, futuramente, pessoas sejam acusadas por conta de seu posicionamento:

PARRIS: There is either obedience or the church will burn like Hell is burning! PROCTOR: Can you speak one minute without we land in Hell again? I am sick of Hell!

47 ABIGAIL, *com raiva torva*: Oh, que coisa tão espantosa é ver um homem tão forte como tu deixar que uma mulher tão enfermeira faça dele um...

PROCTOR, *furioso com ela e consigo próprio*: Proíbo-te que digas uma palavra que seja acerca de Elizabeth!

ABIGAIL: Essa mulher anda a manchar meu nome por toda a vila! Anda a espalhar calúnias a meu respeito! Não passa duma mulher fria, duma chorona, e tu abaixas-te diante dela! Ela faz de ti um...

PROCTOR, *sacudindo-a*: Queres chicote, queres?

Ouve-se um salmo ao andar de baixo

ABIGAIL, *em lágrimas*: Não. Quero o John Proctor que me acordou do sono em que eu andava e me deu sabedoria! Eu não conhecia a falsidade de Salém, nem sabia que era mentira o que ensinavam todas estas beatas e os seus maridos por escritura! E pedes-me agora para arrancar a luz dos meus olhos? Não arranco, não posso arrancar! Tu amaste-me, John Proctor, e embora seja pecado, tu amas-me ainda! *(Ele pretende sair abruptamente. Ela corre para ele)*. John, tem piedade de mim!

Ouvem-se neste momento estas palavras do salmo: “Caminhemos para Jesus!” *Betty tapa os ouvidos e começa a gemer alto.* (MILLER, 1961, pp. 46-47)

PARRIS: It is not for you to say what is good for you to hear!
PROCTOR: I may speak my heart, I think!
PARRIS, *in a fury*: What, are we Quakers? We are not Quakers here yet, Mr. Proctor. And you may tell that to your followers!
PROCTOR: My followers!
PARRIS, *now he's out with it*: There is a party in this church. I am not blind; there is a faction and a party.
PROCTOR: Against you?
PUTNAM: Against him and all authority!
PROCTOR: Why, then I must find it and join it. There is shock among the others. (MILLER, 2000, p.35)⁴⁸

O assunto é interrompido pela chegada do Reverendo Hale, de Beverly, chamado para examinar as meninas – ele não encontra nada suspeito nelas, então, resolve submeter Tituba a um interrogatório, no qual, convencida de que não será punida, a escrava confessa ter mantido ligações com o demônio e acusa duas mulheres de estarem envolvidas: Sarah Good e a Sra. Osburn. Ao perceber que poderia se utilizar desse mesmo poder, Abigail declara:

ABIGAIL: I want to open myself! (*They turn to Her, startled. She is enraptured, as though in a pearly light.*) I want the light of God, I want the sweet love of Jesus! I danced with the Devil; I saw him; I wrote in his book; I go back to Jesus; I kiss His hand. I saw Sarah Good with the Devil! I saw Goody Osborn with the Devil! I saw Bridget Bishop with the Devil! She is speaking, Betty is rising from the bed, a fever in her eyes, and picks up the chant. (ibid., p. 49)⁴⁹

Todas as outras garotas, como em uma espécie de transe, começam a levantar acusações semelhantes às de Abigail e de Tituba e o primeiro ato termina com a

48 PARRIS: Ou há obediência ou a igreja arde como o inferno arde em chamas!
PROCTOR: O senhor não pode falar um minuto sem nos mandar todos para o inferno? Estou farto de tanto inferno!
PARRIS: Não é a si que compete decidir o que lhe convém e o que não lhe convém ouvir.
PROCTOR: Posso dizer o que sinto, julgo eu!
PARRIS, *furibundo*: Somos nós porventura Quakers, senhor Proctor? Nós aqui não somos Quakers, senhor Proctor. E é bom que repita isto aos seus sequazes!
PROCTOR: Os meus sequazes?!
PARRIS, *já fora de si*: Sim, sequazes! Há um partido nesta igreja. O senhor julga que eu sou cego? Há uma facção e há um partido.
PROCTOR: Contra o senhor, por ventura?
PUTNAM: Contra ele e contra toda a autoridade!
PROCTOR: Tenho então que o procurar para me filiar nele.
Ao ouvir estas palavras os outros ficam estupefatos. (MILLER, 1961, pp. 58-59)
49 Eu também quero me abrir (*Voltam-se todos para ela, perplexos*). Eu quero a luz de Deus, quero o doce amor de Jesus! Eu dancei para o Demônio, eu vi o Demônio; eu assiniei o livro negro do Demônio; mas quero voltar para Jesus, quero beijar as mãos de Jesus. Eu vi Sarah Good com Satanás! Eu vi a senhora Osburn com Satanás! Eu vi Bridget Bishop com satanás!
Durante a fala inspirada de Abigail, Betty soergue-se no leito com o olhar febril e retoma a ladainha. (ibid., pp. 92-93)

promessa de que muitos ainda seriam acusados e o problema claro para o leitor é: como provariam sua inocência aqueles acusados injustamente?

O prólogo do segundo ato revela ao leitor que a cena se passa na sala da casa dos Proctor, oito dias mais tarde, com uma descrição do espaço em que se encontram John e Elizabeth, com a esposa questionando o atraso do marido, uma vez que suspeitava que ele pudesse ter ido a Salém procurar por Abigail, mesmo que não dissesse isso explicitamente. Ela diz a Proctor que Mary Warren, a garota que trabalhava para eles (em lugar de Abigail), estivera em Salém por todo o dia, o que deixa o homem enfurecido, uma vez que ele a havia proibido de fazê-lo.

Mais tarde, Elizabeth revela ao marido que Mary fora convocada como testemunha e que deveria, a partir daquele dia, comparecer aos julgamentos que viessem a ser efetuados – quatorze pessoas já estavam presas, como segue:

ELIZABETH: The Deputy Governor promise hangin' if they'll not confess, John. The town's gone wild, I think. She speak of Abigail, and I thought she were a saint, to hear her. Abigail brings the other girls into the court, and where she walks the crowd will part like the sea for Israel. And folks are brought before them, and if they scream and howl and fall to the floor – the person's clapped in the jail for bewitchin' them.

PROCTOR, *wide-eyed*: Oh it's a black mischief.

ELIZABETH: I think you must go to Salem, John. (*He turns to her*) You must tell them it is a fraud. (MILLER, 2000, pp. 53-54)⁵⁰

Proctor diz que não pode fazer nada, por não ter provas e sua esposa questiona-o se não podia ou não queria fazê-lo, dando a entender que ele não o faria por ainda gostar de Abigail. Enquanto discutem Mary chega com a notícia de que havia protegido o nome de Elizabeth no tribunal, pois ela chegara a ser mencionada – agora já eram trinta e nove os acusados! Ela não diz quem havia mencionado o nome de Elizabeth, mas deixa no ar a ameaça, o que faz com que a mulher sintasse perturbada e Proctor, então, decide-se por tentar resolver o problema.

50 ELIZABETH: O Delegado do Governador prometeu a força a quem não confessasse, John. Tenho a impressão que anda tudo doido. Mary falou-me de Abigail como quem fala de uma santa. É ela que leva as outras mocinhas ao tribunal e quando passa na rua a multidão aparta-se como o mar de Israel. E quando trazem alguém diante dela e as raparigas se atiram ao chão a gritar e a uivar... Metem-no na prisão e acusam-no de estar a embruxá-las.

PROCTOR, *espantado*: É horrível o que me contas.

ELIZABETH: Tens que ir a Salém, John. (*Proctor volta-se para ela*). Tens que ir. Tens que ir dizer-lhes que tudo isto não passa duma impostura. (MILLER, 1961, p. 102)

Nesta mesma noite, os Proctor recebem a visita do Reverendo Hale, que confirma o fato de Elizabeth ter sido mencionada no tribunal. Na verdade, ele declara a tentativa de entender o que se passa naquela comunidade e diz ter saído para algumas visitas com base nos livros da Igreja, que mostravam, por exemplo, que a família não era muito assídua às celebrações, além do fato de uma das crianças não ter sido batizada, que poderiam ser provas de que eram contra a Igreja.

Proctor deixa transparecer que o problema não é a Igreja ou suas formalidades, mas o Reverendo Parris, em pessoa, de quem não gostava e que não julgava digno de assumir o posto de pastor. Hale se mostra inflexível quanto à observação de Proctor:

PROCTOR, *starts to speak, then stops, then, as though unable to restrain this*: I like it not that Mr. Parris should lay his hand upon my baby. I see no light of God in that man. I'll not conceal it.

HALE: I must say it, Mr. Proctor; that is not for you to decide. The man's ordained, therefore the light of God is in him. (MILLER, 2000, p.63)⁵¹

Elizabeth tenta interceder, dizendo que não há manchas no nome daquela família e que todos ali eram tementes a Deus. Com base nesta declaração, Hale pede a eles que recitem os mandamentos, mas Proctor, ao fazê-lo, se 'esquece' e repete um dos mandamentos mais de uma vez. De fato, esse 'esquecimento' diz respeito ao mandamento que fala do adultério, ao qual Proctor responde:

PROCTOR, *as though a secret arrow had pained his heart*: Aye. (*Trying to grin it away –to Hale*) You see, sir, between the two of us we do know them all. (*Hale only looks at Proctor, deep in his attempt to define this man. Proctor grows more uneasy.*) I think it be a small fault.

HALE: Theology, sir, is a fortress; no crackin a fortress may be accounted small. (ibid., pp. 64-65)⁵²

51 PROCTOR, *vai para falar, hesita, e depois, como incapaz de reprimir o que vai dizer*: Não quero que esse senhor Parris estenda as mãos sobre meu filho. Não vejo a luz de Deus nesse indivíduo. Não o escondo.

HALE, *severamente*: Deixe-me dizer-lhe, senhor Proctor, que não cabe ao senhor decidir se existe ou não a luz de Deus no seu pastor. Esse indivíduo, como o senhor diz, foi ordenado; por consequência, existe nele a luz de Deus. (MILLER, 1961, p. 129)

52 PROCTOR, *como se uma seta invisível lhe atingisse o coração*: É verdade. (Baixa os olhos. Depois, para tentar dissipar a má impressão que deve ter deixado, tenta sorrir para Hale). Como vê, Reverendo, a dois sabêmo-los todos. (*Hale fixa Proctor com atenção e perplexidade, com o olhar profundo de quem quer ficar com uma idéia exata do homem que tem na frente. Proctor sente-se cada vez mais desconfortável*). Julgo que a falta não foi grande.

HALE: A teologia, meu caro senhor, é a fortaleza da alma do cristão; a mais pequena brecha pode abrir passagem ao Demônio. (ibid., pp. 132-133)

Mais uma vez, Elizabeth tenta convencê-lo de que ali ninguém servia ao Demônio e Hale resolve ir embora. Na saída, são interrompidos por Giles Corey e Francis Nurse, cujas esposas haviam sido levadas, acusadas de feitiçaria. A próxima seria Elizabeth, como se observa nos diálogos abaixo:

HALE: I know nothing of it! (*To CHEEVER*) When were she charged?
CHEEVER: I am given sixteen warrant tonight, sir, and she is one.
PROCTOR: Who charged her?
CHEEVER, looking about the room: Mr. Proctor, I have little time. The court bid me search your house, but I like not to search a house. So will you hand me any poppets that your wife may keep here?
PROCTOR: Poppets?
ELIZABETH: I have kept no poppets, not since I were a girl.
CHEEVER, embarrassed, glancing, toward the mantel where sits Mary Warren's poppet: I spy a poppet, Goody Proctor.
ELIZABETH: Oh! (*Going for it*): Why this is Mary's.
CHEEVER, shyly: Would you please to give it to me?
ELIZABETH, *handing it to him, asks* HALE: Has the court discovered a text in poppets now?
CHEEVER, *carefully holding the poppet*: Do you keep any others in this house? PROCTOR: No, nor this one either till tonight. What signifies a poppet? CHEEVER: Why, a poppet – (*he gingerly turns the poppet over*) – a poppet may signify – Now, woman, will you please to come with me? (MILLER, 2000, p.69)⁵³

Ocorre que Mary havia feito uma boneca para presentear Elizabeth durante os julgamentos e Abigail espetou uma agulha nesta boneca sem que Mary o visse. Mais tarde, ela se esfaqueou e procurou os juízes dizendo que estava sendo atormentada pelo espírito maligno de Elizabeth, o que ocasionou sua prisão. Proctor, inconformado, tenta impedir que levem sua esposa, mas Hale interfere, dizendo que se Elizabeth realmente fosse inocente, nada haveria a temer:

53 HALE: Eu ignorava! (*Para Cheever*). Quando foi ela acusada?
CHEEVER: Entregaram-me esta noite dezesseis mandados de prisão, Reverendo. O dela é um deles.
PROCTOR, *arrancando-lhe o mandado para verificar*: Quem a acusou?
ELIZABETH, *enquanto Proctor estende o mandado a Hale*: Ainda perguntas, John?
CHEEVER, *percorrendo o quarto com os olhos*: Senhor Proctor, eu não tenho muito tempo. O Tribunal deu-me ordem para fazer uma busca à vossa casa, mas eu não gosto nada de fazer buscas. Por isso importa-se de me entregar as bonecas que a sua senhora tenha cá em casa?
PROCTOR: Bonecas?
ELIZABETH: Não tenho bonecas cá em casa. Desde garota que não tenho bonecas.
CHEEVER, *embaraçado, olha na direção da prateleira do fogão onde está sentada a boneca de Mary Warren*: Mas eu estou a ver uma boneca, senhora Proctor.
ELIZABETH: Oh! (*Vai buscá-la*). É a boneca de Mary Warren.
CHEEVER, *timidamente*: Não se importa de me dar?
ELIZABETH, *entrega-lhe e pergunta a Hale*: O Tribunal agora também se entretém com bonecas?
CHEEVER, *agarrando cuidadosamente a boneca*: Não tem outras bonecas cá em casa?
ELIZABETH: Não. Aliás essa está cá em casa desde esta noite apenas. Mas que importância tem uma boneca?
CHEEVER: Bem, uma boneca... (*virou cuidadosamente a boneca*) uma boneca pode significar... E agora, senhora, faça o favor de vir comigo. (MILLER, 1961, pp. 144-145)

HALE: Proctor, if she is innocent, the court –

PROCTOR: If she is innocent! Why do you never wonder if Parris be innocent, or Abigail? Is the accuser always holy now? Were they born this morning as clean as God's fingers? I'll tell you what's walking Salem – vengeance is walking Salem. We are what we always were in Salem, but now the little crazy children are jangling the keys of the kingdom, and common vengeance writes the law! This warrant's vengeance! I'll not give my wife to vengeance! (id., p. 72)⁵⁴

Ainda assim, Elizabeth é levada, não sem que Proctor lhe promettesse tentar tirá-la daquela situação absurda, não somente ela, mas também Rebecca Nurse e Martha Corey. Para que possa ter como libertar sua esposa e as esposas de seus amigos, Proctor chama Mary e a obriga a ir ao tribunal com ele no dia seguinte para negar tudo o que fora dito a respeito de Elizabeth. Mary tenta dizer-lhe que não adiantaria nada, mas ele a obriga a dizer que Abigail estaria por trás de tudo, o que causa desespero na garota. Deixando claro que ela teme a reação de Abigail e, ao final deste ato, mais evidente para Proctor que sua esposa estava, na verdade, pagando por um erro seu,

PROCTOR: My wife will never die for me! I will bring your guts into your mouth but that goodness will not die for me!

MARY WARREN, *struggling to escape him*, I cannot do it, I cannot!

PROCTOR, *grasping her by the throat as though he would strangle her*: Make your peace with it! Now Hell and Heaven grapple on our backs, and all our old pretense is ripped away – make your peace! (*He throws her to the floor, where she sobs*: “I cannot, I cannot...” *And now, half to himself, staring, and turning to open the door*) Peace. It is a providence, and no great change; we are only what we always were, but naked now. (*He walks as though toward a great horror, facing the open sky.*) Aye, naked! And the wind, God's icy wind, will blow! (MILLER, 2000, pp. 74-75)⁵⁵

54HALE: Proctor, tenha confiança na justiça do Tribunal. Se ela está inocente o Tribunal decerto...

PROCTOR: Se ela está inocente! Por que é que o senhor não se preocupa também em saber se Parris está inocente, se Abigail está inocente? Então só as vítimas é que não são inocentes? Então agora os acusadores são sempre sagrados? Nasceram eles por ventura esta manhã puros e imaculados como as mãos de Deus? Eu digo-lhe o que é que está a percorrer Salém. Nós somos o que sempre fomos aqui em Salém, mas as crianças caprichosas disputam agora as chaves do reino e a vingança mais deles tem o valor de lei! Este mandato cheira a vingança! Eu não entrego a minha mulher às mãos duma vingança! (ibid., p. 152)

55 PROCTOR: “Minha mulher não pode morrer por mim! Que te arranques as entranhas pela boca, mas a minha mulher não morrerá por minha causa!

MARY, *lutando para se libertar dele*: Não posso! Não posso!

PROCTOR, *apertando-lhe a garganta como quem vai estrangulá-la*: E, no entanto, vais fazê-lo porque é teu dever fazê-lo! (*Olhando-a nos olhos*). Paz, rapariga, paz! Não vês que neste momento o Céu e o Inferno lutam nas nossas costas e no coração de cada um e que toda a nossa velha presunção se desvaneceu como fumo! Paz, rapariga, paz! (*Atira Mary no chão, onde ela fica a soluçar*: “Não posso! Não posso!...” *Depois, meio para si próprio, de olhos fitos, voltando-se para a porta aberta*). Paz! Foi a Providência, foi, mas não houve grande modificação. Nós somos afinal o que sempre fomos. Simplesmente, agora, estamos nus. (*Caminha como em direção a um grande horror, os olhos postos no céu*). Sim, nus! E o vento, o vento gelado de Deus, vai soprar! (MILLER, 1961, pp. 159-160)

Já no terceiro ato, ocorrem os julgamentos, de modo geral, na sacristia da igreja de Salém, segundo consta do prólogo. Proctor, Giles Corey e Francis Nurse tentam dissuadir o juiz Hathorne da prisão de suas respectivas esposas, segundo ele, por motivos infundados e pela ausência de provas convincentes. A questão do tempo parece extremamente relevantes neste ato, pois os pequenos indícios da histeria que foram dados ao leitor no primeiro ato agora tomam proporções assustadoramente grandes. O senhor Nurse chega a declarar ao juiz Danforth que as garotas fingiam: “Excellency, we have proof of it, sir. They are all deceiving you.” (ibid., p. 79)⁵⁶

É quando Proctor traz à cena Mary Warren e, neste momento, o Reverendo Parris vê-se em perigo, pois sabe que Mary é uma das amigas de Abigail e, por medo, poderia por tudo a perder e, neste caso, sua carreira naquele ministério estaria para sempre perdida. Como defesa, Parris tenta destituir a integridade de Proctor perante os juízes, mas o Reverendo Hale, também presente, pede aos juízes que aceitem o depoimento da moça. Eles se negam e questionam a possibilidade de a comunidade saber dessa reviravolta, o que lhes é prontamente negado por Proctor, em nome do bom senso.

Mary, pressionada, admite que toda a ‘comoção’ das meninas não passa de uma farsa, o que deixa os juízes momentaneamente sem ação e Parris totalmente desnorteados:

PARRIS, *in a sweat*: Excellency, you surely cannot think to let so vile a lie be spread in open court!
DANFORTH: Indeed not, but it strike hard upon me that she will dare come here with such a tale. Now, Mr. Proctor, before I decide whether I shall hear you or not, it is my duty to tell you this. We burn a hot fire here; it melts down all concealment. PROCTOR: I know that, sir.
DANFORTH: Let me continue. I understand well, a husband’s tenderness may drive him to extravagance in defense of a wife. Are you certain in your conscience, Mister, that your evidence is the truth?
PROCTOR: It is. And you will surely know it.
DANFORTH: And you thought to declare this revelation in the open court before the public?

⁵⁶ Excelência, nunca pensei ter a ousadia de dizer isto a tão poderoso juiz, mas andam a enganá-lo. (ibid., p. 170)

PROCTOR: I thought I would, aye – with your permission.

DANFORTH, *his eyes narrowing*: Now, sir, what is your purpose in so doing? PROCTOR: Why, I - I would free my wife, sir. (MILLER, 2000, pp.81-82)⁵⁷

Proctor declara que a corte condenava pessoas com base em declarações infundadas, provenientes de crianças que nada podiam provar. Na tentativa de defender a corte e suas decisões, os juízes informam a Proctor que qualquer acontecimento contrário ao que ele declarava seria considerado como uma tentativa de subverter o poder da igreja e do estado e que ele poderia ser punido por tal atitude.

Em seguida, Proctor é informado que Elizabeth declarara estar grávida, informação que ele desconhecia, mas garante que sua esposa jamais mentiria, por nada. Ele entrega aos juízes as petições para a libertação de Elizabeth, Martha e Rebecca enquanto Francis e Giles são chamados como testemunhas e, ao pedirem que eles dessem nomes de outras pessoas que pudessem confirmar que suas declarações eram verdadeiras, negam-se a fazê-lo, temendo prejudicar tais pessoas – Corey é preso por insultar a Corte e negar-se a entregar mais testemunhas, o que deixa a situação ainda mais tensa e, de alguma forma, a favor de Parris:

FRANCIS, *trembling with anger*: Mr. Danforth, I gave them all my Word no harm would come to them for signing this.

PARRIS: This is a clear attack upon the court!

HALE (*to Parris, trying to contain himself*): Is every defence an attack upon the court? Can no one - ? (MILLER, 2000, p. 85)⁵⁸

57 PARRIS, *suando*: Excelência, o senhor não vai decerto deixar que mentira tão vil se espalhe entre os membros deste Tribunal!

DANFORTH: Decerto que não, Reverendo, mas estou impressionado pelo fato de esta rapariga ter ousado vir aqui contar semelhante história. Agora, senhor Proctor, antes de decidir se devo ouvi-lo ou não, é meu dever dizer-lhe o seguinte: jogamos neste momento em Salém uma cartada muito grave. A dissimulação não é muito bem vinda.

PROCTOR: Eu sei, senhor.

DANFORTH: Deixe-me continuar. Compreendo que a ternura dum esposo possa levá-lo a extravagâncias na defesa de sua mulher. Está certo, em sua consciência, senhor Proctor, de que as suas declarações correspondem à verdade?

PROCTOR: Correspondem. Como o senhor vai ter certamente a ocasião de verificar.

DANFORTH: E o senhor tencionava fazer estas declarações em pleno tribunal, isto é, em público?

PROCTOR: Tencionava, sim... se Vossa Excelência me permitisse.

DANFORTH, franzindo o cenho: E qual era a sua intenção, senhor, ao fazer uma coisa dessas?

PROCTOR: A minha intenção? A libertação da minha mulher, Excelência. (MILLER, 1961, pp. 174-175)

58 FRANCIS: Senhor Danforth, eu dei a todos a minha palavra de honra que não arriscavam nada ao assinar este papel.

PARRIS: Isto é um ataque aberto ao Tribunal!

HALE, *para Parris, tentando conter-se*: Então toda defesa é um ataque contra o Tribunal? Cada um não é livre? ... (MILLER, 1961, p. 183)

O Reverendo Hale, cada vez mais, parece convencido de que a situação já havia ido longe demais, pois ao condenar Giles Corey, o único com provas reais para condenar o senhor Putnam por invasão de suas terras e não o oposto, como ele declarava, fica claro que aquele Tribunal apenas condenara pessoas sem ao mínimo uma prova contra elas a não ser a palavra de crianças.

No intuito de enfatizar o rigor das investigações, de alguma maneira, durante o depoimento de Mary, Danforth solicita que as meninas sejam chamadas, como em uma acareação. Abigail nega tudo o que fora dito por Mary e toma tudo por calúnia. Proctor pede a Mary que diga à Corte a respeito da dança na floresta, o que deixa Parris decididamente desesperado e faz com que insista em que todos naquela comunidade o perseguiram: “Excellency, since I come to Salem this man is blackening my name. (...)” (ibid., p. 90)⁵⁹ Proctor insiste no assunto e os juízes pedem que Mary confirme tudo, e que confirme também o porquê da mentira, uma vez que, como as outras garotas, chegara a desmaiar durante alguns depoimentos, alegando estar ‘enfeitiçada’.

Mary diz que tudo era fingimento, que nunca havia visto o Demônio, nem nenhuma das outras garotas, pois elas também fingiam. Ainda sob pressão, o juiz Hathorne pede a ela que, se sempre havia fingido, que simulasse um desmaio naquele momento:

HATHORNE: Then can she pretend to faint now?

PROCTOR: Now?

PARRIS: Why not? Now there are no spirits attacking her, for none in this room is accused of witchcraft. So let her turn herself cold now, let her pretend she is attacked now, let her faint. (*He turns to Mary Warren*). Faint.

MARY WARREN: Faint?

PARRIS: Aye, faint. Prove to us how you pretended in the court so many times. MARY WARREN (*looking to PROCTOR*) I – cannot faint now, sir.

PROCTOR (*alarmed, quietly*): Can you not pretend it?

MARY WARREN: I – (*She looks about as though searching for the passion to faint*) I – have no sense of it now, I –

DANFORTH: Why? What is lacking now?

⁵⁹Excelência, desde que cheguei a Salém, este homem não tem feito outra coisa senão procurar manchar o meu nome (...). (ibid., p. 205).

MARY WARREN: I – cannot tell, sir, I –
DANFORTH: Might it be that here we have no afflicting spirit loose, but in the court there were some?
MARY WARREN: I never saw no spirits. (MILLER, 2000, p. 95)⁶⁰

Desesperada, a garota não sabe explicar como conseguira desmaiar antes e, assim, deixa transparecer que seu depoimento ali era uma mentira. Danforth tenta interrogar Abigail, que se nega a responder qualquer pergunta e, mais uma vez, finge ver espíritos, assim como todas as outras garotas ali presentes. Até que, em determinado momento, Abigail deixa claro que a sombra que a persegue é enviada por Mary, o que deixa Proctor furioso e o faz revelar seu ódio:

ABIGAIL, crying to Heaven: Oh, Heavenly Father, take away this shadow!
(Without warning or hesitation, Proctor leaps at Abigail and, grabbing her by the hair, pulls her to her feet. She screams in pain.)
DANFORTH, astonished, cries: “What are you about?”
And HATHORNE and PARRIS call, “Take your hands off her”) and out of it all comes Proctor’s roaring voice.
PROCTOR: How do you call Heaven! Whore! Whore! (Herrick breaks Proctor from her)
HERRICK: John!
DANFORTH: Man! Man, what do you –
PROCTOR, breathless and in agony: It is a whore!
DANFORTH, dumbfounded: You change - ?
ABIGAIL: Mr. Danforth, He is lying!
PROCTOR: Mark her! Now she’ll suck a scream to stab me with but. –
DANFORTH: You will prove this! This will not pass!
PROCTOR, trembling, his life collapsing about him: I have known her, sir. I have known her.
DANFORTH: You – you are a lecher?
FRANCIS, horrified: John, you cannot say such a –
PROCTOR: Oh, Francis, I wish you had some evil in you that you might know me! (To Danforth) A man will not cast away his good name. You surely know that. DANFORTH, dumbfounded: In- in what time? In what place?
PROCTOR, his voice about to break, and his shame great: In the proper place – where my beasts are bedded. On the last night of my joy, some eight months past. She used to serve me in my house, sir. (...) She thinks to dance

60 HATHORNE: Neste caso, ela pode fingir agora que desmaia?

PROCTOR: Neste momento?

PARRIS: Por que não? Neste momento não há nesta sala espíritos que a ataquem, visto que ninguém aqui foi acusado de feitiçaria. Portanto, ela que fique fria agora, ela que finja que é atacada por espíritos, ela que desmaie. (Volta-se para Mary Warren). Desmaia!

MARY: Desmaio?

PARRIS: Desmaia, pois, Prova-nos agora que fingias desmaiar no Tribunal as vezes que querias, prova, desmaia, rapariga!

MARY, olhando aflita, para Proctor: Eu... não posso desmaiar agora.

PROCTOR, alarmado, mas calmamente: Então não podes fingir que desmaias?

MARY: Eu... (Olhando à volta de si, perdida, como se procurasse inspiração para desmaiar). Eu... agora não sinto vontade para desmaiar, eu...

DANFORTH: Por quê? O que te falta agora?

MARY: Eu... não sei dizer, senhor, eu...

DANFORTH: Será porque aqui não há espíritos diabólicos à solta e no Tribunal havia?

MARY: Eu nunca vi espíritos. (MILLER, 1961, pp. 209-210)

with me on my wife's grave! And well she might, for I thought of her softly. God help me, I lusted, and there is a promise in such sweat. But it is a whore's vengeance, and you must see it; I set myself entirely in your hands. I know you must see it now. (MILLER, 2000, p. 97-98)⁶¹

Apenas nesse momento, quando é acusada de ser uma prostituta, Abigail pára com seus escândalos e, mais uma vez, seria possível à corte acabar com os julgamentos, já que a acusação de que Abigail pretendia matar Elizabeth para ficar com Proctor seria o bastante. Ironicamente, entretanto, os juízes pedem que Elizabeth seja trazida àquele recinto para uma nova acareação e, caso ela confirmasse a devassidão do marido, seria libertada – ela, que nunca havia mentido antes, mente para proteger John. Sem saber que ele já havia confessado. Ao fazê-lo, Elizabeth não apenas condena a John e a si mesma, mas acaba por dar àquela situação um vulto ainda maior.

Torna-se óbvio que, ao assumir publicamente ter cometido o adultério, John Proctor, de alguma forma, mostra certa redenção com relação ao seu casamento, como que um real pedido de desculpas a Elizabeth, na tentativa de, com essa revelação, salvar sua vida. Por outro lado, além de condenado, perdeu sua reputação e sujou para sempre o nome de sua família, algo que jamais conseguiria recuperar – e aí finda o terceiro ato.

O quarto ato é iniciado na prisão de Salem, com Sara Good e Tituba, presas, mesmo tendo confessado. Tituba diz ao oficial que em breve o Demônio a levaria de

61 ABIGAIL, *gritando, os braços para o céu*: Ó Pai do Céu, afasta de mim esta sombra terrível! Sem pré-aviso ou hesitação, Proctor, dum salto, atira-se a Abigail e, puxando-a pelos cabelos, obriga-a a pôr-se de pé. A rapariga grita de dor. Danforth, estupefacto, grita: “O que o senhor está a fazer? O que o senhor está a fazer?” Hathorne e Parris clamam também em coro: “Largue-a! Largue-a!” E a meio a todo este alarido ergue-se a voz poderosa de John Proctor.

PROCTOR: Como te atreves a invocar o Céu?

DANFORTH: Homem! Homem, o que está a ...

PROCTOR, *ofegante*: É uma prostituta, senhor!

DANFORTH, *de boca aberta*: O que diz o senhor?

ABIGAIL: Senhor Danforth, é mentira!

PROCTOR: Olhem para ela. Agora vai-se pôr aos berros e dizer que é atacada pelo meu espírito, mas...

DANFORTH: O senhor tem que provar o que disse! Isto não pode ficar assim!

PROCTOR, *a tremor todo, sentindo a sua vida toda a ruir à sua volta*: Eu conheci-a, senhor, eu conheci-a.

DANFORTH: O senhor... o senhor é um devasso?

FRANCIS, *horrorizado*: John, não é verdade o que dizes, não pode ser...

PROCTOR: É a verdade! Oh, Francis, Oxalá houvesse algum mal em ti para poderes compreender-me! (*Para Danforth*). Ela é capaz de negar. Mas o senhor sabe que um homem não faz por perder a sua boa reputação de ânimo leve.

DANFORTH, *que ainda não se recompôs da surpresa*: Em... em que momento, senhor? ... Em que lugar?

PROCTOR, *a voz quebra-se-lhe e sua vergonha é grande*: No lugar que convinha: onde o meu gado refocila. Na última noite da minha alegria, há oito meses já. Ela servia então em minha casa. (...) Ela tencionava dançar comigo em cima da campa da minha mulher! E quase o conseguiu, porque eu a desejava como um doido! Santo Deus, desejava-a tanto e há sempre uma promessa no desejo. Mas a vingança dela é uma vingança de prostituta, como os senhores podem ver. Estou inteiramente nas vossas mãos. Agora já podem compreender tudo. (MILLER, 1961, pp. 214-216)

volta a Barbados: “Oh, it be no Hell in Barbados. Devil, him be pleasure man in Barbados, him be singin’ and dancin’ in Barbados! It’s you folks – you riles him up. He freeze his soul in Massachusetts, but in Barbados he just as sweet (...)” (MILLER, 2000, p. 108)⁶²

Enquanto isso, Parris percebe que Abigail desapareceu, levando consigo todas as suas economias – em seguida, ele vai dar a notícia aos juizes, mas o faz somente três dias depois. Na ausência dela, Parris, temeroso de seu futuro na comunidade, já envolvido pelos comentários que ouvira a respeito da repercussão das últimas prisões, sugere:

PARRIS: Judge Harthorne – it were another sort that hanged till now. Rebecca Nurse is no Bridhet that lived three year with Bishop before she married him. John Proctor is not Isaac Ward that drank his family to ruin. (*To Danforth*) I would to God it were not so, Excellency, but these people have great weight yet in the town. Let Rebecca stand upon the gibbet and send up some righteous prayer, and I fear she'll wake a vengeance on you.

HATHORNE: Excellency, she is condemned a witch. The court have – DANFORTH, *in deep concern, raising a hand to Hathorne*: Pray you. (*To Parris*) How do you propose, then?

PARRIS: Excellency, I would postpone these hangin's for a time.

DANFORTH: There will be no postponement. (ibid., pp. 111-112)⁶³

Sugere-se, então, a idéia de que se tente convencer Rebecca Nurse e Proctor, principalmente, a confessar para que não fossem para a forca. A velha senhora nega e Elizabeth é chamada para falar com John. Eles conversam e ela diz a ele que tome a atitude que mais estivesse de acordo com sua consciência e John decide confessar, como o faz, mas recusa-se a indicar outros, assim como se recusa a entregar sua confissão assinada, o que invalida tudo o que havia dito e é enforcado com Martha e Rebecca.

62 Oh, em Barbados não há inferno! Lá o Diabo é um bom homem e dança e canta com a gente! A culpa é dos brancos se ele é mau: fazem-no zangar! A alma dele é gelada em Massachusetts, mas em Barbados, ele é bom (...). (MILLER, 1961, p. 239)

63PARRIS: Até aqui tem morrido na forca gente doutra laia, juiz Hathorne. Rebecca Nurse não é a Bridget que viveu três anos de casa e pucarinho com um bispo antes de casar com ele. E John Proctor está longe de ser o Isaac Ward que arruinou a família com a bebedeira. (*Para Danforth*). A Deus prouvesse que assim não fosse, Excelência, mas o certo é que esses dois indivíduos, apesar do julgamento desfavorável do Tribunal, ainda gozam de grande estima em Salém. Receio muito que quando Rebecca Nurse subir ao patíbulo, se começar a rezar, estale a indignação, e a vingança desta gente caia sobre vós.

HATHORNE: Excelência, ela foi condenada como bruxa. O Tribunal, muito justamente...

DANFORTH, *profundamente preocupado, erguendo a mão para impor silêncio a Hathorne*: Pelo amor de Deus, Hathorne. (*Para Parris*). O que é que o senhor propõe então?

PARRIS: Excelência, eu adiaría as execuções por algum tempo.

DANFORTH: Não haverá adiamento. (ibid., pp. 249-250)

O que torna *As Bruxas de Salém* um drama tão instigante é a forma como foi composto. De início, há suspeitas de que havia pessoas acusadas de bruxaria e, logo em seguida, os pequenos indícios são transformados em um pandemônio, deixando toda a comunidade em polvorosa e, com isso, revelando as ambiguidades moral e identitária das personagens envolvidas nos episódios, como que fazendo reviver o clima de histeria que se vê descrito nos registros históricos tanto datados da época do episódio ocorrido em Salém quando nos momentos de perseguições aos comunistas na década de 50.

Retomando Aristóteles, as personagens são reflexos humanos ante uma realidade, como que personificando características ora positivas ora negativas, estas últimas, sendo repelidas pela sociedade. Cada uma delas ocupa, a seu modo, uma representação dos indivíduos naquela sociedade recriada, como as *personae* do teatro grego, revelando através dessas máscaras, críticas à sociedade. Pode-se aplicar tal afirmação ao discurso crítico de Miller, principalmente no que diz respeito às personagens de Parris, Abigail, John e Elizabeth Proctor, todas representantes desses reflexos humanos que personificam qualidades e falhas.

De acordo com Décio de Almeida Prado em “A personagem no teatro”, artigo publicado em *A personagem de ficção* (2002), se a personagem constitui a totalidade da obra, por dispensar o narrador ao se dirigir ao público, estabelecendo não somente o diálogo, mas as representações sociais há em *As Bruxas de Salém* a perfeita composição dos elementos que o crítico desdobra como referentes aos manuais de escrita teatral, com a personagem revelando aspectos de si mesma. Na obra de Miller é possível verificar tais características, como no caso de Proctor, que assume ter cometido o adultério e prefere manchar a sua reputação a ter sua esposa morta injustamente e a própria Elizabeth, que assume ter sido distante demais do marido, talvez não sabendo demonstrar seu amor, nem lutar por ele; a personagem que revela aquilo que faz, como Abigail, que para a comunidade pode ser considerada, de início, como uma ‘santa’, mas para as garotas que com ela participam dos julgamentos, é tida como uma líder a quem temem, ou mesmo os juízes que, mesmo sabendo das proporções que suas decisões haviam atingido, ainda que sem provas concretas, prosseguem com os enforcamentos e, por fim, aquilo que outros dizem a respeito das personagens, como nas revelações de Proctor acerca do caráter de Abigail e das contradições do pastorado de Parris.

Segundo Scheidt (1971), Abigail é a personagem propulsora da peça, representando o extremo oposto de Elizabeth – seu instinto de autopreservação,

eventualmente considerado infantil, de início, acaba se transformando em sua maior forma de poder, enquanto que Elizabeth representa a repressão dos instintos (todos revelados por Abigail), como todo bom puritano deveria ser, oposto novamente revelado por Abigail: “According to the Puritanical mindset, Abigail’s attraction to Proctor constitutes a sin, but one that she could repent of and refuse to acknowledge. Abigail does the opposite. She pursues Proctor and eventually seduces him.” (p. 54)⁶⁴

Ainda de acordo com Scheidt, “Abigail gives new meaning to the phrase 'all is fair in love and war.'”⁶⁵ (SCHEIDT, 1971, p. 54), revelando não apenas sua imaturidade, mas também sua falta de caráter – claro é aqui, fazer um paralelo com a década de 50 e entender o comportamento de Abigail e o que induz às suas amigas como o mesmo do Senador McCarthy e seus aliados, não apenas na tentativa de perseguir os supostos comunistas infiltrados, mas na tentativa de ascender politicamente – as estratégias de Abigail e de McCarthy, assim, podem ser declaradas bastante semelhantes.

John Proctor, por sua vez, seria o indivíduo atormentado pela culpa e pela fraqueza, que não condizem com a sua posição social de homem respeitado naquela comunidade, muito menos refletem, o seu comportamento, nada do que se diz puritano. Ao optar por declarar sua culpa publicamente, a personagem dá um salto em seu estatuto de culpado e busca por redenção não somente para si, mas para Elizabeth que, segundo o próprio esposo, pagava por um crime que ele havia cometido. Seria uma forma de duplo arrependimento: pela traição a Elizabeth e por tê-la levado àquela situação, além de levar sua família à condição de escória da sociedade.

A tentativa corajosa de se despir de toda a moral que a comunidade acreditava ver em Proctor lhe confere um novo *status*, como o de um mártir, que será punido injustamente sob o ponto de vista do crime de bruxaria, que não cometeu, mas de forma justa, de acordo com sua própria concepção moral, por ter traído não somente à sua esposa, mas a si mesmo – pedindo que lhe deixem seu nome, ele carrega a culpa para a posteridade, como se seu sacrifício, de alguma forma, pudesse reaver-lhe o bom nome e o respeito a si mesmo.

64 De acordo com os preceitos puritanos, a atração de Abigail por Proctor constitui um pecado, mas um pecado do qual ela poderia se arrepender e recusar-se a aceitar. Abigail faz o contrário. Ele persegue Proctor e, por fim, acaba por seduzi-lo. (SCHEIDT, 1971, p. 54, tradução nossa)

65 Abigail dá novo sentido à frase “vale tudo no amor e na guerra”. (SCHEIDT, 1971, p. 54, tradução nossa)

Já o Reverendo Parris revela todas as características que não deveriam ser atribuídas a um puritano, muito menos a um pastor. Sabe-se de sua falsa modéstia e apreço aos valores materiais, como os castiçais de ouro mencionados por Proctor, contrários à ideia puritana de evitar tudo o que lembrasse a ostentação dos templos católicos, prática condenada pelos ideais puritanos, camuflada como que por uma fachada de santidade, além dos sermões que enfatizavam exaustivamente a ideia de um Deus castrador e do fogo do inferno. O que realmente preocupava Parris era a possibilidade de não conseguir manter seu poder em Salém, pois se via perseguido por parte da comunidade que não via nele um bom nome, nem boas atitudes – é justamente por conta de sua posição social que as atitudes de sua filha e sua sobrinha não podiam ser reveladas apropriadamente e, de maneira indireta, o poder atribuído a Abigail seria, talvez, o poder que Parris gostaria de ver conferido a si mesmo, mas do qual nunca desfrutou.

Por fim, ainda com relação às personagens, merece atenção a escrava Tituba, personagem secundária nesta narrativa, mas que, durante alguns momentos toma o lugar de protagonista, ao ser acusada de feiticeira e que, na tentativa de autodefesa, acusa membros da comunidade – a possibilidade da culpa oferece a esta personagem um novo patamar, uma espécie de ascensão social promovida pela culpa, quando pode ser ouvida e exerce seu poder da mesma forma que Abigail o fará. Como escrava, marginalizada, jamais seria dada a ela a condição de defesa, mas é a partir das acusações feitas por Tituba que o episódio de Salém começa a tomar vulto e tanto é relevante este fato, que contribuiu para a criação de *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém* (1986), por Maryse Condé.

Em termos de simbologia, chama-se aqui, atenção para dois dos diversos símbolos presentes na peça, sendo eles a boneca e os enforcamentos, de alguma forma, relacionados entre si. A boneca utilizada por Miller surge, na peça com duas finalidades: a primeira, e mais simplória das duas é como um presente de Mary para Elizabeth, como uma forma de desculpar-se pela ausência, uma vez que fora convocada para os julgamentos e, a mais interessante, como forma de revelar as más intenções de Abigail. A garota utiliza a boneca como um vodu: espeta uma agulha ali e, mais tarde, ao esfaquear-se, diz ter sido perseguida pelo espírito de Elizabeth, acusando-a, assim de magia negra. A prova seria a boneca, já agora em posse de Elizabeth, como representante de seu suposto desejo de matar Abigail e não o oposto e real desejo da

garota. Mais uma vez, o vodu surge como representante da magia negra e altamente condenado pela Igreja em toda sua existência, como já revelava *O martelo das feiticeiras (Malleus Maleficarum)*, escrito em 1486, por Johannes Nider .

Já os enforcamentos representam uma das mais antigas formas de punição ao que não era aceito pela igreja, assim como queimar hereges ainda vivos, fatos também relatados pelo *Malleus Maleficarum*, entre outras formas de revelar a real identidade dos feiticeiros e hereges. Simbolicamente, o ato de enforçar alguém revela a tentativa de manter o mal entre o céu e a terra, como forma de punição para quem o praticou e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de lembrar à sociedade que qualquer outra pessoa poderia ser igualmente punida caso cometesse o mesmo mal. A corda, entretanto, utilizada para enforçar os réus revela a ideia de unir, como em uma corrente, e neste caso, o bem e o mal, noções que se complementam, mas que nesse contexto apresentam-se contraditórias, assim como são contraditórios os julgamentos e punições estabelecidos em Salém.

Obviamente, a boneca e os enforcamentos, juntos, também apresentam uma simbologia no interior da trama, uma vez que o fato de Abigail ter utilizado a boneca como prova de que Elizabeth a havia esfaqueado levaria, possivelmente, do ponto de vista da garota, a esposa de Proctor à prisão e, posteriormente, ao enforcamento, o que abriria passagem para que ela, Abigail, finalmente pudesse ficar com aquele a quem acreditava amar. Os comportamentos de Abigail e das garotas acabam, assim, tendo uma importância mais do que relevante no decorrer da peça – funcionam, dialogicamente, como o coro do teatro grego e como a voz da consciência daquela comunidade, mesmo que passassem por cima dessa mesma comunidade para atingir desejos pessoais que poderiam prejudicar a uma ou várias pessoas.

Como conclusão para o presente capítulo, cabe citar Arthur Miller, na introdução de suas *Collected Plays* (s/d):

By whatever means it is accomplished, the prime business of a play is to arouse the passions of its audience so that by the route of passion may be opened up a new relationship between a man and men, and between men and Man. Drama is akin to the other inventions of man in that it ought to help us know more, and not merely to spend our feelings.⁶⁶

66 Por mais perfeita que seja, o principal objetivo de uma peça é estimular paixões em sua platéia, de modo que pela via da paixão possa ser aberta uma nova relação entre um homem e os homens, e entre homens e o Homem. O drama é semelhante a outras invenções do homem, no sentido de que nos ajuda a saber mais, e não meramente desperdiçar nossos sentimentos. (tradução nossa)

A presente citação só nos faz concluir que toda a temática abordada por Miller em *As bruxas de Salém*, sempre teve por objetivo, obviamente, a crítica social. Entretanto, ao efetuar tal crítica, o autor vai muito além, pois coloca em contato, épocas distintas em períodos sócio-políticos também distintos, mas provando que esse diálogo intertextual entre, como mencionado na citação, “homem e homens, homens e Homem” apresenta uma conotação de extrema importância para o entendimento do comportamento humano em qualquer momento que a leitura seja feita.

2.2 A LETRA ESCARLATE, NATHANIEL HAWTHORNE

An ambiguous blend of sin and virtue, pride and humility, severity and gentleness, justice and mercy, the novel's true message may lie in what Hawthorne describes as its true genre: 'The Scarlet Letter, says its author, "is not so much a novel as a romance", filled with details that disclose the "truth of the human heart"'. (Nathaniel Hawthorne)⁶⁷

No romance *A Letra Escarlata*, lançado em 1850, Nathaniel Hawthorne compôs o que viria a se tornar uma das mais consagradas obras de toda a Literatura Norte-Americana. Em um estudo sobre a obra, publicado em 1926, William Lyon Phelps chega a mencionar que “(...) possuímos em *A Letra Escarlata* uma obra de arte originalíssima na concepção e na 'maneira', profunda na revelação e na interpretação da alma humana, exata na moldura histórica e escrita num estilo quase impecável.” (apud HAWTHORNE, 2006, p. 11, marcas do autor, edição em Língua Portuguesa)

Ainda no referido estudo, Phelps revela que Hawthorne tornou-se conhecido logo após a publicação do romance, que além de ter obtido êxito imediato, teve traduções logo no ano seguinte à sua publicação, além de ter sido transformado em ópera e em filmes. Obviamente aqui, o crítico se refere à versão cinematográfica mais antiga que adaptou o romance, em 1926, dirigida por Victor Seastrom. De qualquer forma, fica claramente enfatizada pelo crítico a relevância do reconhecimento dado a Hawthorne, considerado original em sua composição narrativa, que traz um jogo de cores sombrias ao leitor, em pano de fundo para suas personagens brilhantes.

De fato, Hawthorne mescla, na narrativa, elementos mágicos e góticos, criando uma forma de ficção que intitulou como romance psicológico, fórmula que seria, a partir daí retomada por outros escritores. O exercício de leitura do romance leva o leitor a confrontar o real e o irreal, o provável e o improvável, tanto sob a perspectiva do período puritano, retomado historicamente, quanto sob a perspectiva contemporânea. Segundo Susan Van Kirk, em *The CliffsNotes on The Scarlet Letter* (2000),

⁶⁷Uma mistura ambígua de pecado, orgulho e humilhação, severidade e gentileza, justiça e piedade; a verdadeira mensagem do romance pode estar no que Hawthorne descreve como seja seu verdadeiro gênero: “*A Letra Escarlata*”, diz o autor, “não é uma novela tanto quanto um romance”, preenchido de detalhes que revelam a “verdade do coração humano”. (Nathaniel Hawthorne) (in: <http://www.awerty.com/scarlet2.html>, tradução nossa)

In *The Scarlet Letter*, the reader should be prepared to meet the real and the unreal, the actual and the imaginary, the probable and the improbable, all seen in the moonlight with the warmer light of a coal fire changing their hues. What is Truth and what is Imagination? This is the Boston of the Puritans: Bible-reading, rule making, judgement framing. Surrounding it is the forest of the Devil, dark, shadowy, momentarily filled with sunlight, but always the home of those who listen to their passions. Enter this setting with Hawthorne and ample imagination, and the reader will find a story difficult to forget. (p. 8)⁶⁸

A crítica sugere a possibilidade de o romance ter se tornado tão popular devido à forma como foi conduzida a narrativa, com a introdução de camadas de significado reveladas pelas incertezas e certas ambiguidades inseridas no comportamento das personagens no decorrer dos acontecimentos. De alguma maneira, o romance de Hawthorne, por conta dessa peculiaridade narrativa, poderia ser interpretado de formas diferentes, por diferentes leitores, em momentos históricos distintos e nenhum deles, nem leitores, muito menos épocas em que a leitura for efetuada, perderá o sentido de toda a narrativa construída pelo autor. Pelo contrário, poderiam interpretá-la e notar sua relevância, novamente mencionando Van Kirk, “(...) in its subtle meanings and appreciate the genius lying behind what many critics call ‘the perfect book’”(2000, p.7)⁶⁹

No romance é narrada a história de Hester Prynne, condenada por adultério pela sociedade puritana de Boston do século XVII. O crime se devia ao fato de a personagem, cujo marido estava desaparecido, ter engravidado antes do período considerado aceitável pela Igreja Protestante, uma vez que não havia indício nenhum de que seu marido realmente estivesse morto. Hester foi presa, deu à luz na prisão e, quando de sua condenação, foi humilhada em público, tanto pelo fato de ser adúltera, imoral, quanto por insistir em encobrir a identidade do pai de sua filha, Pearl. Sua pena foi viver reclusa, nos arredores da cidade e passar a usar uma letra ‘A’, escarlata, em sua vestimenta, sobre o peito, como símbolo do adultério que havia cometido, sinal de imoralidade e vergonha públicas.

68 Em *A Letra Escarlata*, o leitor deveria estar preparado para encontrar o real e o irreal, o verdadeiro e o imaginário, o provável e o improvável, todos vistos sob a luz da lua a breve chama de uma fogueira mudando suas tonalidades. O que é Verdade e o que é Imaginação? Esta é a Boston dos puritanos: leitura da Bíblia, regras, julgamentos. Ao seu redor está a floresta do Demônio, escura, sombria, momentaneamente preenchida com a luz do sol, mas sempre o abrigo daqueles que seguem suas paixões. Entre neste cenário com Hawthorne a uma grande imaginação, e o leitor encontrará uma história difícil de ser esquecida.”(p. 8, tradução nossa)

69 “(...) em seus significados sutis e apreciar a genialidade sob o que os críticos chamam de 'livro perfeito'. ” (id., p.7, tradução nossa)

Resignada, Hester aceita a punição sem nunca mencionar o nome do Reverendo Dimmesdale, pai de sua filha, muito menos depois de descobrir que seu marido, Roger, estava vivo e, agora a ameaçava pelo crime, exigindo saber o nome do pai da criança em busca de vingança. Não bastasse tal descoberta, Pearl se desenvolve, no decorrer da narrativa, como uma personagem problemática, fascinada pelo 'A' escarlate, o que causa estranhamento e problemas para sua mãe, que corre o risco de perder a guarda da garota. Hester, em toda a obra, é exposta a pressões, mostrando força e coragem ao proteger a identidade de Dimmesdale.

O reverendo, por sua vez, mostra-se fraco, por temer revelar a paternidade de Pearl e, conseqüentemente, o envolvimento com Hester, ameaçando não somente sua posição religiosa naquela comunidade, bem como a prova de que cometera atos contrários aos preceitos puritanos. Atormentado pela culpa e pela omissão, pelos próprios questionamentos morais, pede perdão a Hester e confessa a Pearl sua real identidade, mas ainda não encontra coragem para fazê-lo publicamente. Hester propõe que fujam para a Europa e lá iniciem vida nova, retirando o 'A' de seu peito, prova de aceitação de sua nova realidade, mas Pearl se recusa a aceitá-la sem a marca de sua culpa.

Por fim, na impossibilidade de viverem juntos e felizes, Dimmesdale, já adoentado e fraco, depois de pronunciar um dos seus melhores sermões, admite, em praça pública a paternidade de Pearl e morre nos braços de Hester, que por sua vez, revela o fato de Roger estar vivo, ludibriando toda a comunidade, como sendo o médico recém chegado ali. Indignado por não cumprir sua palavra de vingança, Roger morre pouco depois, deixando toda sua fortuna para Pearl, de forma que pudesse ir para a Europa com sua mãe e conseguir um bom casamento. Hester retorna, depois de algum tempo, a Boston, ainda usando sua letra escarlate.

Uma vez conhecido o teor da narrativa, cabe ressaltar alguns aspectos relevantes para o presente trabalho tanto com relação aos comportamentos assumidos por Hester, quanto por sua posição naquela sociedade puritana, uma vez que essa mesma personagem será retomada por Maryse Condé em *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salém* (1986), sob outra perspectiva. Antes, porém, de iniciar tais comentários acerca da personagem Hester, cabe ressaltar a importância do espaço e do tempo na obra de Hawthorne.

Já no prefácio, há a apresentação de um cenário espacial e temporal que une, de algum modo, passado e presente, quando o narrador relata, um período em que trabalhou na Alfândega, durante o qual, supostamente, surgiu a motivação para que o romance fosse escrito:

(...) I again seize the public by the Button, and talk of my three years' experience in a Custom House. The example of the famous "P.P., Clerk of this Parish," was never more faithfully followed. The truth seems to be, however, that, when he casts his leaves forth upon the wind, the author addresses, not the many who will fling aside his volume, or never take it up, but the few who will understand him, better than most of his schoolmates or lifemates. Some authors, indeed, do far more than this, and indulge themselves in such confidential depths of revelation as could fittingly be addressed, only and exclusively, to the one heart and mind of perfect sympathy; as if the printed book, thrown at large on the wide world, were certain to find out the divided segment of the writer's own nature, and complete his circle of existence by bringing him into communion with it. It is scarcely decorous, however, to speak all, even where we speak impersonally. But, as thoughts are frozen and utterance benumbed unless the speaker stand in some true relation with his audience, it may be pardonable to imagine that a friend, (...) is listening to our talk (...). (HAWTHORNE, 1999, pp.1-2)⁷⁰

De fato, o que se segue a este início do prefácio é um relato da vida do autor em Salém, sua cidade natal, e de seu trabalho na Alfândega, bem como a lembrança de um de seus antepassados ilustres, Juiz John Hathorne, "He was a soldier, legislator, judge; he was a ruler in the church; he had all the puritanic traits, both good and evil. He was likewise a better persecutor; as witness the quakers (...)" (ibid. p. 7)⁷¹ até que menciona essa relação tida como perene em todo o decorrer de sua obra, entre o presente e o passado e seus resultados no comportamento humano, quando diz que:

70 (...) torno a pegar o público pela lapela para contar-lhe a minha experiência de três anos numa Alfândega. O exemplo do famoso 'P.P., Sacristão desta Paróquia' nunca foi tão fielmente seguido. Entretanto, parece que a verdade é que, ao atirar as suas páginas ao vento, o escritor se dirige não à maioria que passará de esquelha pelo livro, mas aos raros que, mais do que os colegas e os íntimos, o compreenderão. Aliás, certos autores vão além e – como se lançado ao vasto mundo o volume impresso fosse encontrar, na certa, o complemento do seu caráter e da sua sensibilidade, completando-lhe pelo contato, o ciclo da existência – permitem-se confidências tão profundas que caberiam, de maneira única e exclusiva, a um coração e a um espírito absolutamente afins. E é muito pouco conveniente dizer-se tudo, mesmo quando se fala de um modo impessoal. Quando, porém, as idéias se acham frias e as expressões suavizadas, e uma vez que não se esteja em relação direta com o auditório, é perdoável que suponhamos que algum amigo (...) esteja a nos ouvir. (...)

Ver-se-á também que este esboço da Alfândega tem certa propriedade, de gênero sempre acatado em literatura, ao explicar como tantas das páginas que se seguem caíram em meu poder e ao oferecer provas da autenticidade da narração que nelas se contém. (HAWTHORNE, 2006, pp. 19-20)

71 Ele foi soldado, legislador, juiz. Foi um dos paredros da Igreja. Tinha todas as características do puritano, boas e más. Foi também um duro inquisidor, como testemunham os quacres (...). (ibid., p. 24)

But the past is not dead. Once in a great while, the thoughts that had seemed so vital and so active, yet I had been out to rest so quietly, revived again. One of the most remarkable occasions, when the habit of bygone days awoke in me, was that which brings it within the law of literary propriety to offer the public the sketch which I am now writing. (ibid., p. 23)⁷²

A partir dessa revelação, relata que encontrou, entre diversos documentos antigos encontrados na Alfândega, “(...) a small package, carefully done up in a piece of ancient yellow parchment.” (ibid., p. 25)⁷³ de onde tirou alguns registros e um objeto feito em tecido bordado que denotava uma letra 'A' maiúscula que muito lhe causara estranheza:

But the object that most drew my attention in the mysterious package was a certain affair of fine red cloth, much worn and faded. There were traces about it of gold embroidery, which, however, was greatly frayed and defaced; so that none, or very little, of the glitter was left. It had been wrought, as was easy to perceive, with wonderful skill of needlework: and the stitch (as I am assured by ladies conversant with such mysteries) gives evidence of a now forgotten art. (...) This rag of scarlet cloth – for time, and wear, and a sacrilegious moth, had reduced it to little other than a rag – on careful examination, assumed the shape of a letter. It was the capital letter “A”. (...) It had been intended, there could be no doubt, as an ornamental article of dress.” (HAWTHORNE, 1999, p.27)⁷⁴

Na verdade, não foi encontrado nenhum estudo crítico-literário acerca dessa suposta descoberta do autor e que ela teria sido a motivação para a composição do romance. Acredita-se que este capítulo represente, então, uma forma de técnica narrativa aplicada por Hawthorne, de modo que sua história ficasse envolta em uma atmosfera de verdade histórica e não apenas de ficção, o que, de algum modo, concerne à personagem Hester uma aura ainda mais misteriosa e interessante.

Hester é apresentada como uma mulher forte e culta, mesmo que não sejam dadas ao leitor muitas informações acerca de sua vida logo de início. Pelo contrário, o

72 Mas o passado não está morto. De tempos em tempos o pensamento, que dantes parecia tão vivo e atuante, e todavia fora posto num repouso tão completo, ressuscitava. Uma das ocasiões mais notáveis em que os hábitos dos dias idos acordou em mim foi esta que reconduziu o meu espírito às linhas da conveniência literária para oferecer ao público o esboço que estou escrevendo. (ibid., p. 38)

73 (...) um pequeno pacote, cuidadosamente feito de velho e encardido pergaminho. (ibid., p. 39)

74 Mas o que mais me chamou a atenção no misterioso pacote foi um objeto de leve tecido escarlate, muito puído e desbotado, tanto que nada ou quase nada lhe restava da cor. Fora trabalhado, como se constatava facilmente, com admirável habilidade de bordadeira, e o ponto (ao que me afirmaram senhoras que lidam com esses mistérios) era a prova de uma arte agora esquecida (...). O trapo escarlate – porque o tempo, o uso e uma traça sacrílega haviam reduzido aquilo a pouco menos de um trapo – assumia, depois de uma minuciosa observação, a forma de uma letra. Era um “A” maiúsculo (...). Não restava dúvida de que aquilo fora ornamento de vestuário. (HAWTHORNE, 2006, p. 41)

autor a apresenta através de seu forte caráter, mantido intacto mesmo ao sofrer a imensa humilhação pública e ter como penitência, além do isolamento, o fardo de carregar o 'A' de adúltera bordado em seu peito até o fim de seus dias, revelando a marca de seu pecado. Entretanto, a altivez de Hester é o que realmente impressiona o leitor, com no trecho abaixo descrito, e o torna curioso quando a esse caráter ainda a ser revelado no decorrer da narrativa:

(...) until, on the threshold of the prison door, she repelled him, by an action marked with natural dignity and force of character, and stepped into the open air, as if by her own free will. She bore in her arms a child, a baby of some three months old, who winked and turned aside its little face from the too vivid light of day; because its existence, heretofore, had brought it acquainted only with the gray twilight of a dungeon, or other darksome apartment of the prison.

It seemed to be her first impulse to clasp the infant closely to her bosom; not so much by an impulse of motherly affection, as that she might thereby conceal a certain token, which was wrought or fastened into her dress. In a moment, however, wisely judging that one token of her shame would but poorly serve to hide another, she took the baby on her arm, and a glance that would not be abashed, looked around at her townspeople and neighbors. On the breast of her gown, in fine red cloth surrounded with elaborate embroidery and fantastic flourishes of gold thread, appeared the letter "A". It was so artistically done, and with so much fertility and gorgeous luxuriance of fancy, that it had all the effect of a last and fitting decoration to the apparel which she wore; and which was of a splendor in accordance with the taste of the age, but greatly beyond what was allowed by the sumptuary regulations of the colony. (HAWTHORNE, 1999, p.46)⁷⁵

Essa altivez de Hester passa a ser admirada pelo leitor e, a partir desta característica, é possível notar que sua posição perante aqueles que a condenam é impassível – ela aceita carregar o fardo que lhe obrigam e se isola da comunidade para viver, com sua filha, a sina que lhe foi destinada por amar Dimmesdale. Entretanto, o leitor também observa, ao longo da narrativa, a gradual mudança que se opera na personagem, tanto em sua aparência quanto em suas atitudes, demonstrando que a

75 Ao chegar à soleira da porta ela o repeliu [o meirinho], num movimento cheio de altivez e de força moral, como se fora de sua própria vontade, caminhou para o ar livre. Tinha nos braços uma menina de uns três meses, que estremeceu e furtou o rostinho à crua radiância do dia, pois até então a vida só lhe dera a conhecer a penumbra cinzenta de um cubículo, ou de outro qualquer sombrio aposento da cadeia. Parece que, ao mostra-se em cheio à turba, o primeiro impulso da mulher – mãe da criança – foi estreitá-la ao peito. Não tanto por instinto maternal como para, por esse meio, esconder certo emblema que trazia bordado ou aplicado nas vestes. Todavia, concluindo rápida e sensatamente que uma prova da sua vergonha bem pouco serviria para esconder a outra, embalou a filha, e, com um rubor escaldante, mas com um sorriso ainda altaneiro e um olhar que ninguém poderia abater, encarou conterrâneas e cidadãos. No corpete, emoldurada em laborioso trabalho de arabescos e fio de ouro, aparecia, em nítido recorte escarlate, a letra 'A'. Fora tão artisticamente bordada, e tão exuberante e vistosamente ornada, que dava a impressão perfeita de ser o último e definitivo enfeite do vestido, vistoso, de acordo com o gosto da época, porém muito mais do que era permitido pelos regulamentos santuários da colônia. (HAWTHORNE, 2006, pp. 59-60)

punição realmente se revelara como a uma espécie de sacrifício para ela, mesmo que, pessoalmente, Hester jamais o admitisse.

Ocorre, porém, uma reviravolta nesse comportamento, como uma espécie de rebeldia, cerca de sete anos após a libertação de Hester, como menciona Van Kirk (1946):

Contrast this with her appearance after seven years of punishment for her sin. Her beautiful hair is hidden under a cap, her beauty and warmth are gone, buried under the burden of the elaborate scarlet letter on her bosom. When she removes the letter and takes off her cap in Chapter 13, she once again becomes the radiant beauty of seven years earlier. Symbolically, when Hester removes the letter and takes off the cap, she is, in effect, removing the harsh, stark, unbending Puritan social and moral structure. (p. 78)⁷⁶

O que é possível notar no referido capítulo são a representação e os resultados do que os símbolos de seu pecado refletiam em Hester e Arthur. Ao deparar, mais uma vez, com um Dimmesdale fraco, deprimido e impotente perante a culpa que carregava, deixara-se levar e sua saúde era, neste momento, delicada demais para que pudesse ter forças para lutar. Hester, por outro lado, apresenta-se, sob o ponto de vista do narrador e daquele grupo puritano, com uma nova perspectiva, sendo que o símbolo de seu pecado, o “A” era agora visto diferentemente pela mesma comunidade que a condenara. No original, o narrador diz que a parte carente e sofrida daquela comunidade enxergava o 'A' de Hester não mais como o símbolo do adultério, mas como '*able*' (apta), ou, como na tradução, como um 'A' de 'amiga', como uma espécie de redenção para seus pecados:

She was self-ordained a Sister of Mercy; or, we may rather say, the world's heavy hand had do ordained her, when neither the world nor she looked forward to this result. The letter was the symbol of her calling. Such helpfulness was found in her – so much power to do and power to sympathize – that many people refused to interpret the scarlet “A” by its original signification. They said that it meant “Able”: so strong was Hester Prynne, with a woman's strength. (HAWTHORNE, 1999, p.145)⁷⁷

76 Faça um contraste entre esta e a aparência de Hester depois de sete anos de punição por seu pecado. Seus belos cabelos estão escondidos por uma touca, sua beleza e calor desapareceram, enterrados sob o fardo da elaborada letra escarlate em seu peito. Quando ela arranca a letra e se livra da touca, no capítulo 13, ela mais uma vez se torna a beleza radiante de sete anos atrás. Simbolicamente, quando Hester se livra da letra e da touca, ela, de fato, remove a cruel e nitidamente inflexível estrutura moral e social puritana. (p. 78, tradução nossa)

77 Tinha-se ordenado a si mesma Irmã de Caridade. Ou, devemos antes dizer, a pesada mão do mundo a ordenara, quando nem ele [Dimmesdale] nem ela previam os resultados. A letra era o emblema da sua profissão. Encontrava-se nela tanto arrimo, tanta capacidade de servir e servir e se compadecer – que muitas pessoas se recusavam a dar ao 'A' a sua primitiva significação. Diziam que ela significava Amiga. Tão forte era. Hester Prynne com uma força de mulher. (HAWTHORNE, 2006, p. 145)

Hester, entretanto, é descrita como um tipo de mulher que nunca se envergonhara de seus atos, nunca ocultara a marca do pecado – até que Pearl, a marca mais real do que o 'A' que carregava no peito, resolve questionar-lhe o significado, o que deixa Hester mais do que apreensiva, mas temerosa de como poderia ser compreendida pela criança, ao mesmo tempo em que, solitária, Hester precisava de alguém com quem pudesse compartilhar seus segredos mais íntimos. Neste ponto do romance, o narrador apresenta uma Hester que declara odiar Roger Chillingworth, não somente por ele ser como o é, mas por assumir a postura de amigo de Arthur, enganando-o para dele retirar a verdade – ao fazê-lo, o narrador contrasta os dois relacionamentos de Hester, como cita Van Kirk (2000):

By now the reader should be examining the differences in the two relationships that are presented in the novel. First, in the Hester-Chillingworth relationship is a marriage accepted and legal in every way but without love and passion. In the Hester-Dimmesdale relationship is love and passion without marriage. The plot and themes of this novel are set in the Puritan society at the confluence of these two relationships. (p. 52)⁷⁸

Van Kirk menciona ainda que ocorre uma outra variação da letra escarlate com a pequena Pearl, que insistentemente a questiona acerca do real significado da letra que leva no peito, mas ela, mesmo tentada, decide manter a história para si mesma, como sempre o havia feito. Interessante é, contudo, a colocação que a menina faz com relação ao que entende ser aquela letra que a mãe carrega no peito, fazendo uma analogia com a forma com que o pastor, Dimmesdale, sempre aparece aos olhos da comunidade:

“What does the letter mean, mother? – and why dost thou wear it? – and why does the minister keep his hand over his heart?”
- “What shall I say?” thought Hester to herself. “No! If this be the price of the child’s sympathy, I cannot pay it”
Then she spoke aloud:

78 Por ora o leitor deveria examinar as diferenças entre os dois relacionamentos apresentados no romance. De início, na relação Hester-Chillingworth, um casamento aceitável e legal em todas as concepções, mas sem amor e paixão. Na relação Hester-Dimmesdale, por sua vez, há amor e paixão, mas não o casamento. O enredo e as temáticas deste romance são desenvolvidos na sociedade puritana na confluência dos dois relacionamentos. (p. 52, tradução nossa)

- "Silly Pearl," said she, "what questions are these? There are many things in the world that a child must not ask about. What know I of the minister's heart? And as for the scarlet letter, I wear it for the sake of this gold thread." In all seven bygone years, Hester Pynne had never before been false to the symbol on her bosom." (HAWTHORNE, 1999, p.163)⁷⁹

Em uma biografia sobre o autor, o crítico Mark Van Doren (1949) exalta a composição da personagem Hester, por Hawthorne, ressaltando que sua presença é a verdadeira vivacidade do texto do escritor norte-americano. Acrescenta que a concepção de Hester é de suma importância, por ela ser efetivamente humana e pelo fato de o autor tê-la descrito como tal:

Estamos perto de Hester o tempo todo, completamente convencidos de que é de carne e osso, que tem coração e cérebro. É uma mulher apaixonada, pois tem a prova: se estado de excitação, chegando às raiais do frenesi, na prisão, após o primeiro castigo público diante da multidão; sua 'agonia moral', refletida nas convulsões que se apossaram da criança; seu orgulho; sua ousadia, mais tarde, quando exibia, mais do que necessário a letra no peito, símbolo que ela insistia em enfeitar com 'louca e pitoresca peculiaridade'; as crises de desespero de desafio; o amor persistente (tão raramente confessado, que podemos apenas supor que ali esteja) pelo homem cuja fraqueza parece torná-lo bem pouco digno desse amor; o dom da palavra, lacônico e terno, quando ela finalmente se vê na companhia desse homem; a súbita revelação que ela faz, que através dos anos de solidão não consentiu que sua própria alma fosse aniquilada... (VAN DOREN, 1949, p. 130, marcas do autor)

Van Doren também trata das personagens Roger, Arthur e Pearl e, para cada uma delas, faz apontamentos precisos. Quanto a Chillingworth, refere-se ao ser amor exclusivo por Hester, mesmo sabendo nunca tê-lo tido em retorno, nem mesmo quando eram casados – isso realça o fato de que Hester, durante toda a narrativa é descrita como uma pessoa sincera, que fala o que pensa e não teme as consequências por isso.

Enquanto Hester pode ser considerada uma personagem redonda, segundo as concepções de Forster, Chillingworth é uma personagem plana, pois seu desempenho como um homem obsessivo faz com que pareça mais um símbolo do demônio do que uma pessoa real – até a descrição de sua aparência física corrobora com essa questão. Van Kirk (2000) chega a mencionar que o leitor pode até sentir-se compadecido pela

79 - Que é que a letra quer dizer, mamãe? E por que tu a usas? E por que o pastor anda com a mão no coração?

"Que direi?", pensou a mãe. "Não! Se esse é o preço da simpatia de minha filha, não posso pagá-lo!"

E falou alto:

- Pearl, tolinha, que perguntas são estas? Há muitas coisas neste mundo que uma criança não deve perguntar. Que é que eu sei sobre o coração do pastor? E, quanto à letra escarlate, uso-a por causa do bordado de ouro.

Em todos os sete anos passados, jamais Hester Prynne falseara a significação do símbolo que trazia ao peito.(...)" (HAWTHORNE, 2006, p. 160)

situação de Roger quando chega à cidade e vê a situação em que sua esposa se encontra (cf. p. 84), para depois mudar de compadecimento para, talvez, sentir-se mais próximo de Hester e seu asco pelo ex-marido que, ao invés de ajudá-la, resolve buscar vingança.

O leitor também tende a se compadecer pela figura de Dimmesdale, talvez não a princípio, uma vez que ele não assume a paternidade de Pearl, nem tenta fazer nada de realmente eficaz para livrar Hester das punições que lhe foram aplicadas. Contudo, passados os sete anos de distanciamento de Hester, o reverendo de quem se tem notícia é de homem fisicamente enfraquecido e mentalmente afetado, mesmo que não tenha deixado de lado sua vida como pastor daquela comunidade. Ele seria, conforme Van Kirk (1946), a personificação da fragilidade e do sofrimento humanos (cf., p. 81), o que se torna visível em seu sermão no Dia dos Eleitos e na revelação que faz de seu pecado, revelação para o mesmo público que o entendia um homem santificado:

“Hester Prynne,” cried he, with a piercing earnestness, “in the name of Him, so terrible and so merciful, who gives me grace, at this last moment, to do what – for my own heavy sin and miserable agony – I withheld myself from doing seven years ago, come hither now, and twine thy strength about me! Thy strength, Hester; but let it be guided by the will which God hath granted me! This wretched and wronged old man is opposing it with all his might! – with all his own might, and the fiend’s! Come, Hester, come! Support me up yonder scaffold. (HAWTHORNE, 1999, p.230)⁸⁰

Van Doren chama a atenção para o seguinte fato na relação entre Hester e Dimmesdale: “Hester e Arthur Dimmesdale têm a vida toda como um auditório. Eles não querem auditório, mas também precisam de um. Eles o têm, ironicamente, [na] multidão, cujo poder de repulsa é igual ao poder de atração.”(1949, p. 137)

Por fim, Pearl, a ligação mais concreta entre Hester e Arthur Dimmesdale, mais ainda que a letra escarlata é representada por Hawthorne como um símbolo de seu ato de amor, mas também um símbolo do adultério, concreto demais para ser simplesmente ignorado. A garota é sempre descrita pelo narrador como inteligente e dona de uma vivacidade única, a única pessoa através da qual Hester realmente podia se ver como uma mulher normal, enquanto mãe, mas ainda como uma mulher que cometera um erro

80- Hester Prynne – exclamou, com austeridade cruciada –, em nome d'Aquele que é tão terrível e misericordioso que me concedeu a graça de fazer neste derradeiro instante o que – para meu próprio e irremissível pecado e para minha desgraçada agonia – eu me impedi de fazer sete anos atrás, vem até aqui e esparze a tua energia sobre mim! Não relutes, Hester! Consente que a tua fortaleza seja útil ao desejo que Deus me inspirou! Esse velho infeliz e malvado está se opondo a ele com todas as forças! Com todas as suas forças e ao demônio! Vem, Hester! Ajuda-me a subir ao patíbulo!” (HAWTHORNE, 2006, p. 216)

grave e que, por sua própria vontade, carregava o símbolo de seu pecado, tanto estampado no peito, quanto na pele de sua filha.

Pearl é a personificação da paixão, do ato amoroso (e proibido) entre Hester e Dimmesdale e, de uma maneira estranha, é ligada à letra escarlate, talvez mais até do que a própria mãe pudesse explicar, mantendo-a sempre consciente dos frutos de seu pecado, como se vê neste trecho:

One peculiarity of the child's was – what? –not the mother's smile, responding to it, as other babies do, by that faint, embryo smile of the little mouth, remembered so doubtfully afterwards, and with such fond discussion whether it were indeed a smile. By no means! But that first object of which Pearl seemed to become aware was – shall we say it? – the scarlet letter on Hester's bosom! One day, as her mother stopped over the cradle, the infant's eyes had been caught by the glimmering of the gold embroidery about the letter; and putting up her little hand, she grasped at it, smiling, not doubtfully, but with a decided gleam, that gave her face the look of a much older child. Then, gasping for breath, did Hester Prynne clutch the fatal token, instinctively endeavoring to tear it away; so infinite was the torture inflicted by the intelligent touch of Pearl's baby hand,. Again, as if her mother's agonized gesture were meant only to make sport for her, did little Pearl look into her eyes, and smile! From that epoch, except when the child was asleep, Hester had never felt a moment's safety: not a moment's calm enjoyment of her. Weeks, it's true, would sometimes elapse, during which Pearl's gaze might never one be fixed upon the scarlet letter; but then, again, it would come at unawares, like the stroke of sudden death, and always with that peculiar smile and odd expression of the eyes. (HAWTHORNE, 1999, pp.85-86)⁸¹

Van Kirk (1946) menciona que Pearl também pode ser interpretada como a consciência de Dimmesdale, pois quando a menina ainda era um bebê, em público, no dia em que Hester saiu da prisão, abriu os braços para o pastor, que não somente não retribuiu ao chamado da criança, como também não revelou sua participação em sua concepção. Mais tarde, já maior, ela pede ao pastor que fique com ela e sua mãe no mesmo lugar, aos olhos da comunidade – ele nega e ela limpa o beijo que ele lhe havia

81Falta ainda contar uma peculiaridade do seu [de Pearl] comportamento. A primeira coisa que ela notou na vida foi – foi o quê? Não, como acontece com as demais crianças, o sorriso materno, respondido por outro débil, embrionário sorriso da boca pequenina, depois recordado e discutido entre dúvidas. Nada disso!O primeiro objeto em que Pearl reparou – devemos dizê-lo? – foi a letra escarlate no peito de Hester! Um dia, quando a mãe se debruçou para o berço, os seus olhos sentiram-se atraídos pelo bordado a ouro. E a pequena, estirando o bracinho, agarrou bem o lema – sorrindo, sim, mas com um olhar franco, que fez que a sua fisionomia parecesse a de uma criança muito mais velha. O toque inteligente da mão da filhinha causou em Hester Prynne uma dor tão intensa que ela, quase sem fôlego, segurou o símbolo fatídico – procurando, instintivamente, arrancá-lo. Desde então, a não ser quando a menina estava dormindo, nunca mais pôde se sentir tranqüila, nem gozou em sua companhia, de um minuto sereno de prazer. É verdade que algumas vezes se passavam semanas sem que o olhar de Pearl se fixasse, um só instante, na letra escarlate. Mas, de repente, lá estava ele, inesperado como o golpe da morte súbita, e sempre acompanhado daquele sorriso singular e da mesma bizarra expressão de olhos. (HAWTHORNE, 2006, pp. 92-93)

dado, como um sinal de repugnância e, do ponto de vista dele, o indício de que a resposta para o que deveria fazer para livrar-se de seus pecados seria justamente assumi-los (cf. p. 89).

Entretanto, se desde o início da narrativa, essa personagem é vista mais simbolicamente, ao final, ela se torna de carne e osso,

While Pearl functions mainly as a symbol, she is allowed to become a flesh and blood person at the end. She is a combination of her mother's passion and intuitive understanding and her father's keen mental acuity. Hawthorne has created a symbol of great wealth layers. (VAN KIRK, 2000, p. 89)⁸²

O que ocorre em *A Letra Escarlata* é o fato de que, de maneira geral, há pouca ação no decorrer da narrativa. O real volume da obra é habitado por um narrador que constrói as personagens de uma forma repleta de pensamentos, sentimentos e correlações, além de interromper o fluxo literário natural da narrativa, uma vez que constantemente suspende a narração dos fatos para fazer especulações acerca dos motivos pelos quais as personagens agem dessa ou daquela maneira, oferecendo seu ponto de vista e sugerindo outras alternativas possíveis.

Phelps (1926, apud HAWTHORNE, 2006) retoma a idéia de que substancialmente, os princípios sobre os quais a obra foi criada são os puritanos e, justamente por isso, a noção de culpa – em face dos preceitos pregados pela sociedade puritana – é que fornecem o tom trágico ao romance, ligando as personagens principais como que em um círculo vicioso, sendo que a atitude isolada de cada um deles atinge aos outros, de forma inevitável. Ironicamente, o crítico diz que se Jonathan Edwards, renomado pastor puritano, a quem se deve o movimento chamado ‘O Grande Despertar’, também notável pela sua habilidade com a linguagem, nem ele mesmo teria composto a obra com tamanha atmosfera. Em seu estudo, cita George Woodberry, poeta do século XIX,

É um romance cruel. Os personagens são singularmente isentos de piedade por si mesmos e aceitam os seus destinos como legítimos. Não se perdoam nem dão amostras de se perdoar mutuamente. O próprio perdão de Deus é

82 Enquanto Pearl funciona principalmente como um símbolo, lhe é permitido tornar-se uma pessoa de carne e osso no final. Ela é uma combinação da compreensão intuitiva e da paixão de sua mãe e da penetrante acuidade mental de seu pai. Hawthorne criou um símbolo rico em camadas de significação. (VAN KIRK, 2000, p. 89, tradução nossa)

deixado numa penumbra de futuro. Um livro de que a luz e o amor estão ausentes pode nos conduzir, pela sinceridade, ao que é negro na vida. Mas, num sentido mais elevado, é um livro falho. (in: HAWTHORNE, 2006, p. 14, edição em Língua Portuguesa)

O crítico, Phelps, discorda de Woodberry, dizendo que houve um erro em sua focalização na obra – para explicar, usa a caracterização de Chillingworth como exemplo de como Hawthorne usa toda sua habilidade para expressar a ideia de negatividade, como que transformando o pesquisador em um demônio. Acrescenta, além disso, que “A luz e o amor não estão ausentes deste livro: sobre o cadafalso paira uma aura celestial.” (ibid., p. 15, edição em Língua Portuguesa)

Ainda assim, o que fica mais claro é o fato de que em toda a sua obra, Hawthorne relata o contraste da perda do que se entende por respeito coletivo e pelo respeito próprio, representados não somente pelas personagens protagonistas, mas por toda a comunidade que apedreja Hester, mas glorifica Dimmesdale, que ignora as reais intenções de Chillingworth e vê em Pearl apenas a marca de um pecado não revelado.

2.3 EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALÉM, DE MARYSE CONDÉ

“Et, cependant l’entreprise coloniale cruelle et destructrice en son principe nous offre, bien malgré elle, un fruit merveilleux qui illustre le caractère indomptable de la créativité humaine. Cette langue d’emprunt, cette langue imposée fut repensée, réinterprétée, remodelée par les peuples colonisés en fonction de leur génie spécifique.” (Maryse Condé)⁸³

É evidente a retomada da temática abordada por Miller em *Eu, Tituba, Feiticeira... Negra de Salém*, romance publicado em 1986 pela antilhana Maryse Condé, que relê a trama de *As bruxas de Salém* em outra chave. Sua narrativa, escrita sob a forma de romance, traz a personagem Tituba, de Miller, e sua participação no episódio de Salém. Entretanto, Condé vai muito, além disso, uma vez que propõe sua narrativa subvertendo não somente a questão histórica quanto à ordem do texto de Miller, apresentando todos os eventos sob o ponto de vista da escrava, desde antes de sua chegada a Salém, até períodos posteriores ao episódio.

Ao tomar tal iniciativa, Condé torna possível explorar toda uma gama de questões filosóficas, culturais e sociais, dentre elas: as questões de gênero, a maternidade, o feminismo, as relações entre homem e mulher, marido e esposa, os contrastes entre as vidas de brancos e negros, senhores e escravos e, de alguma forma, indica as similaridades entre as agruras sofridas por negros e judeus, entre outros. Trata-se, na verdade, de uma obra de ficção e, em termos efetivamente históricos, pouco se conhece sobre a vida da escrava Tituba, assim como há pouquíssimas informações acerca de sua participação no episódio histórico de Salém – nada além do fato de ter vindo de Barbados e confessar ser ‘uma bruxa’.

O romance de Condé é iniciado de forma impactante, como que para cativar o leitor, buscando aproximá-lo da narradora e de seus sentimentos e, já de início, dando voz ao excluído, através da menção à sua mãe, Abena, e relatando a forma pela qual a protagonista do romance foi concebida: “Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King, un jour de 16***, alors que le navire voile vers la Barbade.

⁸³ E, todavia o empreendimento colonial, apesar de cruel e destruidor em seu princípio, nos oferece, involuntariamente, um fruto maravilhoso que ilustra o caráter incontrolável da criatividade humana. Esta língua emprestada, esta língua imposta foi repensada, remodelada pelos povos colonizados em função de seu próprio etos.” (tradução Profª. Ms. Raquel Botelho, UPM) (extraído do prefácio escrito por Maryse Condé ao leitor de *Diversité: la nouvelle francophone à travers le monde*. (In: ANDERSON, s/d)

C'est de cette agressionj que je suis née. De cet acte de hainer et de agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris.” (CONDÉ, 2007, p. 13)⁸⁴

Condé promove, então, um diálogo entre a Tituba de Miller e a uma nova Tituba, que relata sua história desde antes mesmo do próprio nascimento, como se pôde observar na citação anterior, até sua chegada à América, passando pelo episódio de Salem, sua condenação por ter confessado conjurar com o demônio e ‘ter escrito em seu livro’ e, posteriormente, cria uma nova realidade, obviamente ficcional, para a escrava após a sua prisão. Em cada um desses momentos, é possível perceber, através da narrativa, as diferenças entre a Tituba de Miller, escrava sem voz, calada pela sociedade, que se aproveita do momento da confissão para dar voz às suas vontades, pessoais e sociais, e a Tituba de Condé, ainda escrava, mesmo que por opção, mas com personalidade marcante, questionadora e conhecedora de seu papel social e da realidade em que habita.

Há que se observar que o romance de Maryse Condé apresenta, como já mencionado, diálogos com a peça de Arthur Miller e, como será apresentado posteriormente, também uma retomada do romance de Nathaniel Hawthorne. Entretanto, não se pode dizer que todo o teor seu romance é constituído de releituras, pois a autora apresenta, em sua narrativa, um plano de ação bastante interessante: o romance é dividido em duas partes e, por fim, recebe um epílogo. Na primeira parte, ficcional, a narradora protagonista apresenta as circunstâncias de seu nascimento e os fatos que a levaram a ir para a América; na segunda parte, quase toda dialógica, surgem os relatos acerca do episódio de Salém e sua condenação por feitiçaria, bem como sua prisão e nesse espaço, um novo diálogo, mas agora com a obra de Hawthorne, através de sua protagonista Hester Prynne. Os fatos que ocorrem posteriormente à libertação de Tituba voltam à parte ficcional da obra, como que se os diálogos estabelecidos pela autora representassem uma moldura dentro de outra, a da história da protagonista contada por ela mesma, como se ela tivesse que justificar os rumos que sua existência tomaram até o seu retorno, como espírito, ao final da obra.

O que, de fato, ocorre com o romance da escritora antilhana é uma espécie de retomada transgressora do cânone, uma vez que há a evidente releitura de *As bruxas de Salém* (1953), de Arthur Miller e a parcial releitura de Nathaniel Hawthorne e seu

84 Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês na ponte do *Christ the King*, num dia de 16**, quando o navio velejava rumo a Barbados. Foi dessa agressão que nasci. Desse ato de ódio e desprezo. (CONDÉ, 1997, p. 11)

romance *A Letra Escarlata* (1850), mas ainda mais importante que a retomada de obras já consideradas canônicas é a forma como tal trabalho é apresentado pela autora. A escritora narra, sob o ponto de vista do pós-colonizado, no âmbito da pós-modernidade, construindo um relato de metaficção historiográfica, conforme Hutcheon (1991), e apresenta, neste romance, uma forma de reescrita transgressora não somente das obras dos autores mencionados, mas também uma releitura marginal da História, mantendo, internamente, o diálogo com as obras consideradas hipotextos. O resultado dessa retomada é como o de uma reconstrução de alguns componentes da História e das obras com que dialoga, ao dotar a protagonista de características que nunca antes lhe haviam sido atribuídas, além de, primordialmente, escrever sob seu ponto de vista, o do colonizado, e não o do colonizador.

O enredo é simples, mas a simplicidade não denota aqui, um caráter de negatividade: do ponto de vista narrativo, o romance trata do papel de Tituba nos julgamentos ocorridos em Salem. Entretanto, sabe-se, ao proceder ao exercício de leitura, que a narrativa vai muito além disso. Ao ser apresentado, em primeira pessoa, o discurso da personagem (e narradora) Tituba, deixa entrever diversos problemas que são paulatinamente apresentados ao leitor, de forma que conforme a leitura do romance ganha espaço progride, são descortinadas informações acerca do comportamento da personagem protagonista. Nesse discurso é possível perceber que a personagem está inserida em uma problemática da colonização e como ela reflete tal condição.

Na apresentação do romance, sabe-se que Tituba nasceu como fruto de um ato de violência, além, obviamente, de ficar claramente estabelecido que a narração ocorre em primeira pessoa. A personagem faz, na verdade, uma espécie de retrospectiva de sua vida nos doze capítulos que constituem a primeira parte do romance, o que informa ao leitor sobre os acontecimentos na trajetória da personagem Tituba desde seu nascimento até o momento em que o episódio de Salém é retomado, ou seja, o romance apresenta, inicialmente, um relato fictício acerca das origens da personagem protagonista e, posteriormente, retoma outras duas obras, inserindo outras personagens à narrativa pré-existente, como se elas fizessem parte da história de Tituba e não o contrário, como ocorre em Miller, quando Tituba é personagem de segundo plano e *A Letra Escarlata*, que apesar de abordar as mesmas temáticas em linhas gerais, não apresenta a personagem Tituba em seu enredo.

Percebe-se, então, nesta primeira parte da narrativa, a construção de uma Tituba que, aos poucos, é apresentada ao leitor: das condições de sua concepção e seu nascimento, da espécie de adoção de sua mãe e dela própria, ainda bebê pelo escravo Yao, que as toma sob sua responsabilidade e revela uma forma de amor incondicional pelas duas e pelos temores de Abena com relação à criança que tinha nos braços:

(...) Ma mère pleura que je ne sois pas un garçon. Il lui semblait que le sort des femmes était encore plus douloureux que celui des hommes. Pour s'affranchir de leur condition, ne devaient-elle pas passer par les volontés de ceux-là mêmes qui les tenaient en servitude et coucher dans leurs lits? Yao au contraire fut content. (...) C'est lui qui me donna mon nom: Tituba. Ti-Tu-Ba.
Ce n'est pas un prénom ashanti. Sans doute, Yao en l'inventant, voulait-il prouver que j'étais fille de sa volonté et de son imagination. Fille de son amour. (CONDÉ, 2007, p. 17)⁸⁵

A descrição da infância de Tituba é marcada pela aparente ausência do amor de sua mãe e, por outro lado, pelo excesso de zelo de Yao pelas duas: a narradora diz que os primeiros anos de sua vida não foram marcados por nenhuma história, mas que foi neste período a descoberta de um universo triste e, ao mesmo tempo, esplêndido à sua volta. (cf. CONDÉ, 2007, p. 18)⁸⁶ Yao, o escravo que era a figura paterna, incutia em Tituba a ideia de liberdade: “Un jour, nous serons libres et nous volerons de toutes nos ailes vers notre pays d'origine.” (loc.cit.)⁸⁷, mas ao narrar sua história, a personagem sabia exatamente qual era a realidade daquele momento de sua vida:

En vérité, Yao avait deux enfants, ma mère et moi. Car, pour ma mère, il était bien plus qu'un amant, un père, un sauveur, un refuge! Quand découvris-je que ma mère en m'aimait pas?
Peut-être quand j'atteignis cinq ou six ans. J'avais beau être “mal sortie”, c'est-à-dire le teint à peine rougeâtre et les cheveux carrément crépus, je n'essais pas de lui remettre en l'esprit le Blanc qui l'avait possédée sur le pont du *Christ the King* au milieu d'un cercle de marins, voyeurs obscènes. Je lui rappelais à tout instant sa douleur et son humiliation. Aussi quand je me blottissais passionnément contre elle comme aiment à le faire les enfants, elle me repoussait inévitablement. Quand je nouais les bras autour de son cou, elle se hâtait de se dégager. Elle n'obéissait qu'aux commandements de Yao:

85 (...) Minha mãe chorou por eu não ser menino Achava que a sorte das mulheres era ainda mais dolorosa que a dos homens. Para se libertarem de sua condição, não tinham elas que passar pelas vontades daqueles mesmos, que as mantinham na servidão e dormir em suas camas? Yao, ao contrário, ficou contente. (...) Foi ele quem me deu meu nome: Tituba. Ti-Tu-Ba.

Não é um nome ashanti. Sem dúvida, ao inventá-lo, Yao quis provar que eu era filha de sua vontade e de sua imaginação. Filha de seu amor. (CONDÉ, 1997, pp. 14-15)

86 (cf. p. 15)

87 Um dia, seremos livres e voaremos com todas as asas para o nosso país de origem. (loc. cit.)

- Prends-la sur tes genoux. Embrasse-la. Caresse-la...
Pourtant je en souffrais pas de ce manque d'affection, car Yao m'aimait pour deux. (CONDÉ, loc. cit.)⁸⁸

Parece relevante ressaltar que essa busca pela felicidade, que pode ser lida como liberdade, é uma constante na trajetória de Tituba, como se toda sua vida fosse composta de pequenas jornadas em busca desse fim – tais jornadas têm em comum certo fatalismo, característica combatida pela personagem até o final de seus dias. Na verdade, a jornada da protagonista é iniciada a partir do momento em que ela inicia um questionamento acerca de sua existência – do conhecimento de si mesma e da consciência que é formada através desse conhecimento, tanto na personagem quanto, conseqüentemente, no leitor.

Tituba passa a enfrentar uma nova realidade a partir da morte de sua mãe e, na descrição desse evento, a noção de morte é apresentada de forma bastante contundente, o que revela, de algum modo, a fragilidade da personagem ante a ideia da perda não somente de sua mãe, mas da possibilidade de obter um amor que até aquele momento não havia realmente existido. Abena foi abordada pelo dono da fazenda na qual trabalhava, como já acontecera no passado, antes de ser tirada do trabalho dentro da casa daquela família e ser levada para trabalhar com os outros escravos. Darnell, o dono da fazenda, quis aproveitar-se de Abena e ela, em defesa, esfaqueou-o, sendo socorrida por Tituba, ainda criança, que presenciou a cena:

- Le coutelas! Donne-moi le coutelas!
J'obéis aussi vite que je pus, tenant la lame énorme dans mès mains frêles.
Ma mère frappa à deux reprises. Lentement, la chemise de lin blanc [du Darnell] vira à l'écarlate.
On pendit ma mère.
Je vis son corps tournoyer aux branches basses d'un fromager.

88 Yao, na verdade, tinha duas crianças: minha mãe e eu. Pois, para minha mãe, ele era muito mais que um amante – era pai, salvador, refúgio! Quando foi que descobri que minha mãe não me amava?

Talvez aos cinco ou seis anos. Por mais que tivesse saído 'mal', isto é, com a pele muito pouco avermelhada e o cabelo totalmente crespo, nunca deixei de lhe trazer à lembrança o branco que a tinha possuído na ponte do *Christ the King*, no meio de uma roda de marinheiros, obscenos observadores. Eu a fazia recordar a todo instante sua dor e sua humilhação. E quando me enroscava nela apaixonadamente, como as crianças gostam de fazer, me repelia, inevitavelmente. Quando punha os braços em torno de seu pescoço, logo se desvencilhava. Só obedecia às ordens de Yao:

- Ponha-a no colo. Beijie-a. Abrace-a.

Eu, então, não sofria de falta de afeição, pois Yao me amava por dois. (CONDÉ, loc. Cit.)

Elle avait commis le crime por lequel il n'est pas de pardon. Elle avait frappé un Blanc. Elle ne l'avait pas tué cependant. Dans sa fureur maladroite, elle n'était parvenue qu'à lui entailler l'épaule.
On pendit ma mère. (CONDÉ, 2007, p. 20)⁸⁹

Ainda menina, Tituba também presencia o enforcamento de sua mãe e, não bastasse essa perda, a presença de Yao também lhe é destituída, uma vez que, para puni-lo do crime de sua companheira, resolveram vendê-lo a outro fazendeiro, mas “Yao n'atteignit jamais cette destination. Em route, il parvint à se donner la mort em avalant sa langue.” (id., p. 21)⁹⁰ Darnell, então, expulsa Tituba de sua fazenda - a menina mal tinha sete anos – e ela é acolhida por uma velha senhora, considerada louca, “(...) car elle avait vu mourir suppliciés son compagnon et ses deuz fils, accusés d'avoir fomenté une révolte.” (id., p. 21)⁹¹

Essa senhora é descrita como uma pessoa que “(...) elle avait à peine les pieds sur notre terre” (loc. cit.)⁹², pois dizia viver em companhia de seus mortos, os seus invisíveis. Era ela, também, uma escrava, cujo nome era Man Yaya e a comunidade temia sua existência por conta do poder que exercia. Ela acolheu a pequena Tituba e, ao banhar-lhe, prevê seu futuro, dizendo-lhe que ela, Tituba, ainda sofreria muito na vida, mas que mesmo com todo esse sofrimento, sobreviveria e é em Man Yaya que Tituba encontra a figura da mãe da qual fora privada, inicialmente por sua própria mãe, traumatizada, e depois pelo assassinato de Abena e o suicídio de Yao. Man Yaya, a nova figura materna, ensina-lhe toda sua sabedoria:

Man Yaya m'apprit les plantes.
Celles qui donnent le sommeil. Celles qui guérissent palies et ulcères.
Celles qui font avouer les voleurs.
Celles qui calment les épileptiques et les plongent dans un bienheureux repos.
Celles qui mettent sur les lèvres des furieux, des désespérés et des suicidaires des paroles d'espoir.
Man Yaya m'apprit à écouter le vent quand il se lève et mesure ses forces au-dessus des cases qu'il se prépare à boyer.
Man Yaya m'apprit a la mer. Les montagnes et les mornes.

89 - O facão, me dá o facão!

Obedeci o mais depressa que pude, segurando a lâmina enorme nas minhas mãos frágeis. Minha mãe deu dois golpes. Lentamente, a camisa de linho branco [de Darnell] ficou escarlate.

Enforcaram minha mãe.

Vi seu corpo girar nos ramos de uma sumaúma.

Ela tinha cometido o crime para o qual não há perdão. Tinha atacado um branco. No entanto, não o tinha matado. Em seu furor desajeitado, só consegui feri-lo no ombro.

Enforcaram minha mãe. (CONDÉ, 1997, p. 17)

90 Yao nunca chegou ao destino. No caminho, conseguiu suicidar-se, engolindo a língua. (id., p. 17)

91 (...) pois havia visto morrer sob tortura o companheiro e os dois filhos, acusados de fomentar uma revolta. (id., p. 18)

92 (...) mal tinha os pés na nossa terra. (loc. cit.)

Elle m'apprit que tout viv, tout a une âme, un souffle. Que tout doit être respecté. Que l'homme n'est pas un maître parcourant à cheval son royaume. (CONDÉ, 2007, p. 22)⁹³

Ainda enquanto estava em seu aprendizado com Man Yaya, Tituba teve, pela primeira vez, a visão de sua mãe e de Yao - eram os seus mortos, os seus invisíveis que conversavam com ela – e, dali em diante, a cada 'reencontro' com seus invisíveis há a sensação, por parte do leitor, de que mais do que protetores de Tituba, esses seres ou essas visões constituem, de alguma forma, a sua subconsciência e a força de que precisa para seguir em frente em suas jornadas, como no coro do teatro grego, pois é a partir dessa visão que Man Yaya lhe inicia em um conhecimento considerado superior, que a ajudou a entender a presença dos mortos entre os vivos e, através deles, compreender melhor o que a realidade e o destino lhe reservam e ela descreve assim tal aprendizado:

Les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos coeurs. Ils vivent si nous les chérissons, si nous honorons leur mémoire, si nous posons sur leurs tombes les mets qui de leur vivant ont eu leurs préférences, si à intervalles réguliers nous nous recueillons pour communier dans leur souvenir. Ils sont là, partout autour de nous, avides d'attention, avides d'affection. Quelques mots suffisent à les rameuter, pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles. (ibid., p. 23)⁹⁴

Man Yaya ensinou a Tituba não somente a conviver com os seus mortos, como também lhe ensinou as rezas apropriadas para invocá-los, além de iniciá-la na sabedoria das ervas e líquidos corretos que, quando extraídos da natureza, lhe ajudariam a fazer da vida um momento melhor – foram momentos de pura troca entre a menina aprendiz e a senhora que via naquela menina uma mulher forte e guerreira, a quem queria como a uma filha. Entretanto, Man Yaya também deixa

93 Man Yaya me ensinou as plantas.

As que dão sono. As que curam feridas e úlceras.

As que espantam ladrão.

As que acalmam os epiléticos e os mergulham num repouso feliz. As que põem nos lábios dos furiosos, dos desesperados e dos suicidas, palavras de esperança.

Man Yaya me ensinou a escutar o vento, quando ele se levanta e mede forças por cima das cabanas que se prepara para esmagar.

Man Yaya me ensinou o mar. As montanhas e os montes.

Ensinou-me que tudo vive, tudo tem uma alma, um sopro. Que tudo deve ser respeitado. Que o homem não é um senhor que percorre a cavalo o seu domínio. (CONDÉ, 1997, p. 18)

94 Os mortos só morrem quando morrem nos nossos corações. Vivem se nós os amamos, se honramos a memória deles, se colocamos nos seus túmulos as coisas que foram as suas preferidas quando estavam vivos, se a intervalos regulares nos recolhemos para comungar com a lembrança deles. Eles estão aí, em toda parte à nossa volta, ávidos de atenção, ávidos de afeição. Algumas palavras bastam para os invocar, então pressionam seus corpos invisíveis contra os nossos, impacientes por tornarem-se úteis. (ibid., p. 18)

Tituba: “Peu de jours après l'anniversaire de mès quatorze ans, son corps subit la loi de l'espèce. Je ne pleurai pas em la mettant em terre. Je savais que je n'étais pas seule et que trois ombres se relayient autour de moi pour veiller.” (CONDÉ, 2007, pp. 23-24)⁹⁵

Mesmo só, Tituba continuou a viver na mesma cabana em que vivia com Man Yaya, mesmo depois de Darnell vender suas terras para outras pessoas – o lugar em que a protagonista morava nunca era visitado por ninguém, como se ali fosse uma espécie de refúgio, uma realidade dentro de outra, na qual Tituba estaria sempre a salvo. Ela reconhece essa situação quando menciona: “Je m'en aperçois aujourd'hui, ce furent les moments les plus heureux de ma vie.” (loc. cit.)⁹⁶, para, logo em seguida, já indicar o prenúncio de diversas mudanças em sua vida: “J'étais loin des hommes et surtout des hommes blancs. J'étais heureuse! Hélas! Tout cela devait changer!” (id., p. 25)⁹⁷

Quando a protagonista declara tais fatos em primeira pessoa e utiliza o tempo passado, essa modalidade de foco narrativo desperta no leitor a noção de que ela, além de contar a história de sua vida do patamar de certa maturidade, isto é, depois dos fatos terem acontecido, deixa suas palavras carregadas de uma mistura de nostalgia e pesar, mas nunca de arrependimento pelos atos por ela praticados, ou pelas situações que vivenciou, como se tudo isso efetivamente tivesse que acontecer, como um aprendizado que faz parte de uma jornada ainda maior: a da sobrevivência.

Quando encontrava com escravos que trabalhavam nas terras próximas ao lugar que vivia, Tituba sentia pesar pela situação em que aquelas pessoas viviam, “Triste spectacle!”(loc. cit)⁹⁸, como se ela mesma estivesse fora daquela realidade. E estava, pois quando os outros a viam, deixavam clara a sua repulsa com relação à sua presença e ela nem mesmo entendia por quê:

A ma vue, tout ce monde sauta prestement dans l'herbe et s'agenouilla tandis qu'une demi-douzaine de paires d'yeux respectueuses et terrifiées se levaient vers moi. Je restai abasourdie. Quelles légendes s'étaient tissées autour de moi?

95 Poucos dias depois do meu aniversário de quatorze anos, seu corpo obedeceu à lei da espécie. Não chorei quando a enterrei. Sabia que não estava sozinha e que três sombras se revezavam em minha volta, para cuidar de mim. (CONDÉ, 1997, p. 20)

96 Hoje percebo que foram esses os momentos mais felizes da minha vida. (loc. cit.)

97 Eu estava longe dos homens, sobretudo dos homens brancos. Estava feliz! Pobre de mim! Aquilo iria mudar! (id., p. 21)

98 Triste espetáculo (...) (loc. cit)

On semblait me caindre. Pourquoi? Fille d'une pendue, recluse au bord d'une mare, n'aurait-on pas dû plutôt me plaindre? Je compris qu'on pensait surtout à mn association avec Man Yaya et qu'on la redoutait. Pourquoi? Man Yaya n'avait-elle pas emplyé son don à faire le bien. Sans cesse et encore le bien? Cette terre me paraissait une injustice. Ah! C'est par des cris de joie et de bonne arrivée que l'on aurait dû m'accueillir! C'est par l'exposé de maux que j'aurais de mon mieux tenté de guérir. J'étais faite pour panser et non pour effrayer. (...)

Cette rencontre avec les miens fut lourde de conséquences. C'est à partir de ce jour-là que je me rapprochai des plantations afin de faire connaître mon vrai visage. Il fallait l'aimer, Tituba! (CONDÉ, 2007, pp. 26-27)⁹⁹

Este trecho deixa evidente a ausência de pessoas reais na vida de Tituba, além de uma família ou alguém com quem pudesse compartilhar sua existência. Tituba não era má, mas era temida pela sociedade. Não era escrava, mas sempre seria vista como uma. Não era uma mulher como qualquer outra, pois possuía dons que a destacavam do lugar-comum do ser humano e é exatamente por isso que ela creditava que todos precisavam conhecê-la antes de decidir ignorá-la. Assim, passou a frequentar mais a comunidade, até que as pessoas se acostumaram com a sua presença e permitiram que ela os ajudasse a confortar os doentes com seus dons.

É em uma dessas incursões à comunidade que Tituba encontra John Índio e desse encontro surge talvez uma de suas maiores e mais perigosas jornadas: a do desconhecido terreno do amor, da paixão e do desejo. É ele quem chama a atenção de Tituba para o seu corpo, mal cuidado, e para a possibilidade de que ela poderia ser bonita – ele se apresenta para ela e a deixa espantada por ser feliz, mesmo na condição de escravo: “Cette gaieté me sidéra. Ainsi, il y avait des êtres heureux sur cette terre de misère...” (ibid., p. 28)¹⁰⁰ Ele lhe conta que é escravo da Sra. Susanna Endicott e, antes que Tituba sequer tivesse tempo de entender tantos nomes de pessoas das quais nunca tinha ouvido falar, ou as sensações que nunca antes havia sentido, John Índio lhe faz um convite em resposta à sua pergunta:

99 Quando me viram, todos pularam rapidamente para o mato e se ajoelharam, enquanto meia dúzia de pares de olhos respeitosos e aterrorizados erguia-se em direção a mim. Fiquei aturdida. Que lendas teriam tecido em torno de mim?

Pareciam me temer. Por quê? Filha de uma enforcada, reclusa à beira de um pântano, não deveriam, ao contrário, ter pena de mim? Entendi que pensavam principalmente na minha associação com Man Yaya, e que a temiam. Por quê? Man Yaya não tinha usado o seu dom para fazer o bem sempre, sempre o bem? Aquele terror me parecia uma injustiça. Ah! Deviam era ter me acolhido com gritos de alegria e boas vindas! Expondo-me os males que, da melhor maneira possível, eu tentaria curar. Eu tinha sido feita para aliviar, não para assustar. (...)

Esse reencontro com os meus teve sérias conseqüências. Foi a partir desse dia que me aproximei das plantações para dar a conhecer meu verdadeiro rosto. Era preciso que amassem Tituba! (CONDÉ, 1997, pp. 21-22)

100 Aquela alegria me deixou estupefata. Então havia seres felizes nesta terra de miséria... (ibid., p. 24)

Tout cer verbiage! La tête me tournait. Comme il s'eloignait après m'avoir adressé un signe de la main, je ne sais ce qui me prit. Je fis avec une intonation qui m'était totalement inconnue:

- Est-ce que je te reverrai?

Il me fixa. Je me demande ce qu'il lut sur mon visage, mais il prit un air faraud:

- Dimanche après-midi, il y a la danse à Carlisle Bay. Veux-tu y venir? J'y serai.

J'inclinai convulsivement la tête. (CONDÉ, 2007, p. 29)¹⁰¹

A partir desse momento, uma nova consciência se apossa da personagem, que passa a preocupar-se com sua própria aparência e, mais do que apenas a forma estética, o desejo por aquele homem a perturbava e, ao mesmo tempo, a deixava em estado de êxtase. Toda a vida que tivera anteriormente parece deixar de ter sentido: “Je revins lentement vers ma case. Pour la première fois, je vis ce lieu qui m'avait servi d'abri et il me parut sinistre.” (loc. cit)¹⁰² Não bastasse esse negação relacionada à sua antiga realidade em vista do mundo novo que se descortina diante de si, Tituba compreende que precisa ser amada e deixa claro, em seu discurso, a aflição em que se encontra ao sentir o desejo e não poder compartilhar de uma vida com ele, caso permanecesse exatamente como sempre, só – ela chama por Man Yaya em busca de conforto e conselho:

- Man Yaya! Man Yaya!

Celle-ci m'apparut bien vite. Non pas sous sa forme mortelle de femme au grand âge, mais sous celle qu'elle avait revêtue pour l'éternité. Parfumée, une couronne de boutons d'oranger en guise de parure. Je dis en haletant:

- Man Yaya, je veux que cet homme m'aime.

Elle hocha la tête:

Les hommes n'aiment pas. Ils possèdent. Ils asservissent. (ibid., p. 29)¹⁰³

De fato, Tituba sabia dos riscos que correria ao se abrir para o desconhecido, mas o desejo a cegava, mesmo que pressentisse certa aura de fatalidade, pois “Sans doute observait-elle là le début de l'accomplissement de ma vie. Ma vie, fleuve qui

101 Quanta falação! Minha cabeça rodava. Enquanto ele se afastava, depois de me ter acenado, não sei o que me deu. Com uma entonação que me era totalmente desconhecida, perguntei:

- Vou ver você de novo?

Ele me olhou fixamente. Fico imaginando o que terá lido no meu rosto, mas fez um ar presunçoso:

- Domingo à tarde tem dança em Carlisle Bay. Quer vir? Estarei lá.

- Fiz que sim com a cabeça, convulsivamente. (CONDÉ, 1997, pp. 24-25)

102 Voltei lentamente para a minha choupana. Vi pela primeira vez aquele lugar, que tinha me servido de abrigo, me parecer sinistro. (ibid., p. 25)

103 - Man Yaya! Man Yaya!

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

- Man Yaya, quero que aquele homem me ame.

Ela balançou a cabeça.

- Os homens não amam. Eles possuem. Eles servem. (ibid., p.25)

ne peut être entièrement détourné.” (ibid., p. 30)¹⁰⁴ Ela se questiona, mas não encontra respostas e, mesmo sem invocar seus espíritos, Abena lhe dá um prenúncio, em forma de lamento, como que indicando que qualquer atitude tomada por Tituba naquele momento constituiria não somente imprudência, mas também um certo grau de fatalidade:

Le lendemain à mon réveil, je me rendis vers la rivière Ormonde et je coupai tant bien que mal ma tignasse. Comme les dernières mèches laineuses tombaient dans l'eau, j'entendis un soupir. C'était ma mère. Je ne l'avais pas appelée et je compris que l'imminence d'un danger la faisait sortir de l'invisible. Elle gémit:

- Pourquoi les femmes ne peuvent-elles se passer des hommes? Voilà que tu vas être entraînée de l'autre côté de l'eau...

Je fus surprise et l'interrompis:

- De l'autre côté de l'eau?

Mais elle ne s'expliqua pas davantage, répétant sur un ton de détresse:

- Pourquoi les femmes ne peuvent-elles se passer des hommes?

Tout cela, les réticences de Man yaya, les lamentations de ma mère, aurait pu m'inciter à la prudence. Il n'en fut rien. (CONDÉ, 2007, p.31)¹⁰⁵

Tituba ignorou todos os avisos de seus invisíveis e foi ao encontro do desconhecido. Ao deparar com John Índio em Carlisle, vê-se tomada de uma força desconhecida: “Un mystérieux serpent était entré moi. Était-ce le serpent primordial dont Man Yaya m'avait parlé tant de fois, figure du dieu créateur de toutes les choses à la surface de la terre? Était-ce lui qui me faisait vibrer?” (ibid., p. 33)¹⁰⁶ Seria essa serpente a mesma da Bíblia? O demônio, neste caso, rondaria as atitudes de Tituba ou seria apenas o desejo pelo homem, algo inusitado para uma mulher que até então vivera isolada do convívio social?

104 (...) sem dúvida, estava observando o início do desenrolar de minha vida. Minha vida, rio que não pode ser inteiramente desviado. (ibid., p. 26)

105 No dia seguinte, ao acordar, fui ao rio Ormonde e cortei como podia minha cabeleira. Quando as últimas mechas lanosas caíram na água, ouvi um suspiro. Era minha mãe. Eu não a tinha chamado e entendi que a iminência de um perigo a fazia sair do invisível. Ela gemia:

- Por que as mulheres não podem ficar sem homem? Olha que você vai ser levada para o outro lado da água...

Fiquei surpresa e a interrompi:

- Para o outro lado da água?

Mas ela não se explicou logo, repetindo em tom de aflição:

- Por que as mulheres não podem ficar sem homem?

Tudo isso – as reticências de Man Yaya, as lamentações de minha mãe – poderia ter me incitado à prudência. Que nada. (CONDÉ, 1997, pp. 26-27)

106 (...) Uma serpente misteriosa tinha entrado em mim. Seria a serpente primordial, de que Man Yaya tantas vezes tinha me falado, a figura do deus criador de todas as coisas na superfície da terra? Seria ela que me fazia vibrar? (ibid., p. 28)

Fato é que Tituba resolveu-se por seduzir John Índio e torná-lo seu... e, ao tentar fazê-lo, tomando seu lenço e arranhando-o para obter um pouco de seu sangue, recebe a seguinte pergunta:

- Aïe! Qu'est-ce que tu fais là, sorcière?
Il parlait ainsi par jeu. Néanmoins, cela m'assombrit.
Qu'est-ce qu'une sorcière?
Je m'apercevais que dans sa bouche, le mot était entaché d'opprobre.
Comment cela? Comment? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte?
(CONDÉ, 2007, pp. 33-34)¹⁰⁷

Todo esse questionamento por parte de Tituba revela ao leitor uma temática de imensa relevância em todo o decorrer do romance de Condé – a temática da feitiçaria, igualmente abordada nos romances hipotextos retomados pela escritora, de maneira mais explícita, no caso da peça de Miller e, no romance de Hawthorne, um pouco mais implicitamente. De qualquer forma, são revelados, a partir desse momento no romance de Condé, os questionamentos acerca do papel da feitiçaria e da figura da feiticeira, da mesma forma que a personagem Tituba coloca em dúvida o que ou quem realmente seria uma feiticeira, se essa figura deveria ser entendida como maléfica à sociedade ou como um ser dotado de graças que serviriam para ajudar as pessoas a viverem melhor. Por que tais figuras deveriam ser punidas ou mal vistas? Na verdade, trata-se aqui, não apenas de se apontar tais questionamentos, mas de chamar a atenção para a pluralidade de discursos implícitos na temática da obra de Condé, segundo as teorias de Bakhtin e de Hutcheon, pensando na figura da feiticeira como um ser híbrido, uma figura contestadora e contrastante em suas imagens real e simbólica.

Na tentativa de alertá-la, John Índio deixa claro para Tituba que todos ali a julgavam uma feiticeira, mas que gostaria de ficar com ela, desde que não fosse em

107 - Ai! O que está fazendo, feiticeira?

Falava assim de brincadeira. De todo modo, fiquei espantada.

O que é uma feiticeira?

Percebi que, em sua boca, a palavra estava manchada de desonra. Como isso? A faculdade de se comunicar com os invisíveis, manter uma ligação constante com os desaparecidos, de cuidar, de curar, não é uma graça superior da natureza, que inspira respeito, admiração e gratidão? Em consequência, a feiticeira, se se quer dar esse nome àquela que possui essa graça, não deveria ser tratada com desvelos e reverenciada em lugar de temida? (CONDÉ, 1997, pp. 28-29)

sua choupana, pois ele não era alguém que devia se esconder no meio do mato e, então lhe faz o convite:

- Je ne suis pas un nègre des bois, un nègre marron! Jamais je ne viendrai vivre dans cette caloge à lapins que tu as là-haut au milieu des bois. Si tu veux vivre avec moi, tu dois venir chez moi à Bridgetown!
- Chez toi?
- J'eus un rire de dérision, ajoutant:
- Un esclave n'a pas de "chez moi"! Est-ce que tu n'appartiens pas à Susanna Endicott?
- Il parut mécontent:
- Oui, j'appartiens à maîtresse Susanna Endicott, mais la maîtresse est bonne...
- Je l'interrompis:
- Comment une maîtresse peut-elle être bonne? L'esclave peut-il chérir son maître? (CONDÉ, 2007, p. 34)¹⁰⁸

Claras aqui estão, também, as menções às dicotomias senhor/escravo, colonizador/ colonizado, uma vez que Tituba não consegue entender como alguém pode ser escravo e permanecer satisfeito com sua situação, sem liberdade de fazer o que bem entendesse e onde quisesse – mas o que fala mais forte aqui, mesmo sabendo que sua vida tomaria um rumo totalmente diferente do que jamais tivera, o que realmente importa para a protagonista é aproveitar a chance que o destino lhe apresentou: ser amada e amar alguém: “C'était bien à le malheur. Je voulais cet homme comme je n'avais jamais rien voulu avant lui. Je désirais son amour comme je n'avais jamais désiré aucun amour. Même pas celui de ma mère. (...) Qu'avait-il donc, John Indien, pour que je sois malade de lui?” (ibid., pp. 35-36)¹⁰⁹

Tituba, a princípio, se nega a aceitar deixar a sua vida para assumir uma nova realidade, pois teme retornar ao 'mundo dos brancos' – clama pela ajuda de Man Yaya para tentar resolver qual atitude tomar:

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

- Sua casa?

Dei risada de escárnio, acrescentando:

- Escravo não tem 'casa'! Você não pertence a Susanna Endicott?

Ele pareceu não gostar.

- Sim, pertence à dona Susanna Endicott, mas é uma boa dona...

Interrompi:

- Como é que uma dona pode ser boa? O escravo pode gostar do senhor? (CONDÉ, 1997, p. 29)

109 Essa era a desgraça. Eu queria aquele homem como jamais desejei amor algum. Nem o da minha mãe. (...) O que é que ele tinha, John Índio, para eu ficar doente por ele? (ibid., p. 30)

A peine arrivée chez moi, j'appelai Man Yaya qui ne se hâta pas de m'écouter et apparut, le visage refrogné:

- Qu'est-ce que tu veux encore? Est-ce que tu n'es pas comblée? Voilà qu'il te propose de te mettre avec lui...

Je fis très bas:

-Tu sais bien que je ne veux pas retourner dans le monde des Blancs.

- Il faudra bien que tu em passes par là.

- Pourquoi?

Je hurlai presque:

- Pourquoi? Ne peux-tu me l'amener ici? Est-ce que cela veut dire que tes poicoirs sont limités?

Elle ne se fâcha pas et me regarda avec une commisération très tendre:

- Je te l'ai toujours dit. L'univers a ses règles que je ne peux bouleverser entièrement. Sinon, je détruirais ce monde et en rebâtirais un autre où les nôtres seraient libres. Libres d'assujettir à leur tour les Blancs. Hélas! Je ne le peux pas!

(...)

Ma mère avait été violée par un Blanc. Elle avait été pendue à cause d'un Blanc. J'avais vu sa langue pointer hors de sa bouche, pénis turgescent et violacé. Mon père adoptif s'était suicidé à cause d'un Blanc. Em dépit de tout cela, j'envisageais de recommencer à vivre parmi eux, dans leur sein, sous leur coupe. Tout cela par goût effréné d'un mortel. Est-ce que ce n'était pas folie? Folie et trahison? (CONDÉ, 2007, pp. 36-37)¹¹⁰

Neste trecho é possível perceber que a personagem está diante de um conflito entre a busca de sua felicidade e o abandono da vida segura que levava até ali para alcançar a mesma felicidade que almejava. Ela se questiona e, ao mesmo tempo, coloca o leitor em posição de questionamento, como se dialogasse com ele e pudesse ouvir sua opinião, mesmo que ambos, leitor e personagem, soubessem qual seria a sua escolha: a volta ao 'mundo dos brancos'.

110 Mal cheguei em casa, chamei Man Yaya, que demorou para me escutar, aparecendo de cara amarrada:

- O que é que você quer mais? Não está satisfeita? Ele propõe que você fique com ele...

Eu disse bem baixo:

- Você bem sabe que eu não quero voltar para o mundo dos brancos.

- Vai ser necessário passar por lá.

- Por quê?

Eu quase gritava:

- Por quê? Você não pode trazê-lo aqui para mim? Isso quer dizer que seus poderes são limitados?

Ela não se zangou. Olhou-me com terna comiseração:

- Sempre lhe disse que o universo tem suas regras, que não posso mudar inteiramente. Se pudesse, destruiria este mundo e construiria outro, onde os nossos seriam livres. Livres, para por sua vez, escravizar os brancos. Ai de mim, não posso!

(...)

Minha mãe tinha sido violentada por um branco. (...) Meu pai adotivo tinha se suicidado por causa de um branco. Apesar de tudo isso, eu vislumbrava retomar a vida entre eles. Tudo isso em função do gosto desenfreado por um mortal. Não era loucura aquilo? Loucura e traição? (CONDÉ, 1997, pp. 31-32)

Seu retorno ao convívio social trouxe a Tituba a certeza de que tudo o que sempre pensara na vida a respeito da escravidão estava correto: era uma prática abusiva e desumana. Quando John Índio a apresentou a Susanna Endicott, mesmo que não fosse, legalmente, escrava dessa senhora, Tituba recebe as seguintes ordens:

- Tu nettoieras la maison. Une fois la semaine, tu récureras le plancher. Tu laveras le linge et tu le repasseras. Mais tu ne t'occuperas pas de la nourriture. Je ferai ma cuisine moi-même, car je ne supporte pas que vous autres nègres touchiez à mès aliments avec vos mains dont l'intérieur est décoloré et cireux.
Je regardai mès paumes. Mès paumes, grises et roses comme un coquillage marin.
Tandis que John Indien saluait ces phrases d'un grand éclat de rire, je demeurais abasourdie. Perdonne, jamais, ne m'avait parlé, humiliée ainsi! (ibid., pp. 39-40)¹¹¹

A comunidade passou a questionar Susanna Endicott acerca da presença de Tituba em sua casa, como se a própria Tituba não estivesse ali, dizendo à senhora que ela dava muita liberdade aos seus negros e que devia providenciar o casamento dos dois. A protagonista sente a invasão não somente à sua privacidade, mas à sua existência entre aquelas pessoas: “J'étais un non-être. Un invisible. Plus invisible que les invisibles, car eux au moins détiennent un pouvoir que chacun redoute. (...) C'était atroce. (...) Tituba devenait laide, grossière, inférieure parce qu'elles en avaient décidé ainsi.” (CONDÉ, 2007, p. 44)¹¹² A única certeza de Tituba era o fato de que conviver com a Sra. Endicott não lhe fazia bem, certamente pelo fato de que ela sabia quem Tituba era: uma feiticeira, obviamente, do ponto de vista negativo do termo.

Na tentativa de extinguir esse mal, Tituba invoca Man Yaya para ajudá-la a se livrar de Susanna Endicott, pois teme por seu futuro com John Índio e por sua vida naquela comunidade que a via como feiticeira. Man Yaya lhe diz que tudo o que poderiam ensinar a Tituba já havia sido feito e que qualquer atitude contra a mulher igualaria Tituba aos brancos, além do fato de que a tentativa de prender John Índio a ela

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

Olhei as palmas da minha mão. Minhas palmas, cinzentas e rosadas, como uma concha marinha. Enquanto John Índio saudava essas frases com uma gargalhada, eu permanecia aturdida. Ninguém, jamais, tinha falado comigo daquela maneira, me humilhado, assim! (ibid., p. 34)

112 Eu era um não-ser. Um invisível. Mais invisível que os invisíveis, pois eles, pelo menos, detêm um poder em que todos acreditam. (...) Aquilo era atroz. (...) Tituba se tornava feia, rude, inferior porque elas tinham decidido assim. (CONDÉ, 1997, p. 38)

era em vão, pois ela o perderia de qualquer jeito (cf. p.51)¹¹³ e que seu destino já estava traçado, além da água que viria a cruzar: “Même si elle [Susanna Endicott] meurt, ton destin s'accomplira. Et tu auras vicié ton coeur. Tu seras devenue pareille à eux, qui ne savent que tuer, détruire. Frappe-la seulement d'une maladie incommode, humiliante!” (ibid. p. 53)¹¹⁴

Tituba começa até a questionar se John Índio realmente a amava, se valeria à pena continuar insistindo nesse sofrimento – nesse ínterim, Susanna Endicott cai enferma e Tituba começa a sentir que seu destino está prestes a tomar outros rumos: “Je le sentais, de terribles dangers me menaçaient, mais j'étais incapable de les nommer, et je le savais, ni Abena ma mère ni Man yaya ne pourraient intervenir pour m'éclairer.” (ibid., p. 59)¹¹⁵

O futuro realmente reservava surpresas para a protagonista e sua vida realmente mudaria a partir de agora: Susanna Endicott vendeu seus escravos, e Tituba entre eles, a um pastor chamado Samuel Parris que, junto a sua família, estava prestes a embarcar para a América. Assim, Tituba vai para a América para não ser separada do marido, abdicando de sua própria liberdade, uma vez que não tinha donos, para poder ficar ao lado do homem que amava. Pressentia os perigos que a cercavam, mas mesmo assim, insistiu:

Il y eut un cyclone cette nuit-là.
(...)

John Indien bégaya:

- Un nouveau maître, maîtresse!

- Oui, c'est un homme de Dieu qui aura souci de vos âmes. C'est un ministre du nom de Samuel Parris. Il avait tenté de faire du commerce ici, mais ses affaires n'ont pas marché. Aussi, il s'en va à Boston.

- A Boston, maîtresse?

- Oui, c'est dans les colonies d'Amérique. Préparez-vous à le suivre.

John Indien était effaré. Il appartenait à Susanna Endicott depuis son enfance. (...) Il était convaincu qu'un jour où l'autre, elle parlerait de son affranchissement. Mais voilà qu'au lieu de cela, tout de go, elle lui annonçait qu'elle le vendait. Et à qui, Seigneur? A un inconnu qui allait traverser la mer pour chercher fortune em Amérique... em Amérique? Qui était jamais allé em Amérique?

113 cf. p. 43

114 Mesmo que ela morra [Susanna Endicott], seu destino vai se cumprir. E você estará com o coração corrompido. Terá se tornado parecida com eles, que só sabem matar, destruir. Abata-a somente com uma doença incômoda, humilhante! (ibid., p. 45)

115 Eu sentia, perigos terríveis me ameaçavam, mas era incapaz de nomeá-los, e sabia que nem Abena, minha mãe, nem Man Yaya poderiam intervir para me esclarecer. (ibid., p. 50)

Je comprenais, quant à moi, l'horrible calcul de Susanna Endicott. C'était moi et moi seule qui étais visée. C'était moi qu'elle exilait aux Amériques! (CONDÉ, 2007, pp. 59-60)¹¹⁶

Desde sua chegada ao continente americano, Tituba soube que sua vida ali nunca seria fácil. Ela descreve a chegada ao porto com a família Parris, seu contato com a esposa do Reverendo, sua filha e sobrinha e do carinho que nutria pela pequena Betty, filha de Parris. Revela que a família é transferida para a aldeia de Salém, mostrando que nem tudo parecia bem: “Dès l'instant de mon entrée à Salem, je sentis que je n'y serais jamais hereuse. Je sentis que ma vie y connaîtrait des épreuves terribles et que des événements d'une douleur inouïe feraient blanchir tous les cheveux de ma tête!”(ibid., pp. 94-95)¹¹⁷, o que mais uma vez comprova o fato de que a narradora-protagonista insere o leitor em sua narrativa, comunicando-se com ele e, neste caso, antevendo possíveis fatos que serão descritos no restante da narrativa, como se o leitor estivesse sendo preparado pela personagem para o que está por vir.

Também a partir desse momento da narrativa é apresentado um contraste entre história e ficção, não somente com o desenrolar dos acontecimentos que envolvem Tituba, mas também com a menção ao episódio ocorrido em Salém, já retomado por Miller e relido, mais uma vez, por Condé. A Tituba do romance contraria as meninas ao negar ser feiticeira e revela, em seguida, o início dos comportamentos estranhos, tidos como sobrenaturais, por parte do grupo de garotas com quem mantinha contato – neste caso, o real e o sobrenatural passam a ser vistos no mesmo plano e a questão da dúvida passa a ter o mesmo valor da acusação, pelo menos quando se menciona que as garotas poderiam estar enfeitiçadas e, neste caso, alguém seria culpado por isso.

116 Aquela noite soprou um ciclone.
(...)

John Índio balbuciou:

- Um novo proprietário, senhora!

- É. Um homem de Deus que cuidará da alma de vocês. É um ministro chamado Samuel Parris. Tentou fazer comércio aqui, mas seus negócios não andaram bem. Então vai para Boston.

-Para Boston, senhora?

- É, fica nas colônias da América. Preparem-se para acompanhá-lo.

John Índio estava perplexo. Pertencia a Susanna Endicott desde a infância. (...) estava convencido de que mais dia menos dia iria falar em sua libertação. Mas eis que, em vez disso, sem mais nem menos, lhe anunciava que o vendia. E a quem, Senhor? A um desconhecido que ia atravessar o mar para tentar a fortuna na América... Na América? Quem é que já tinha ido à América?

Quanto a mim, entendi o terrível projeto calculado por Susanna Endicott. Eu, somente eu era visada. Era eu que ela estava exilando nas Américas! (...) (CONDÉ, 1997, pp. 50-51)

117 Desde o instante em que entrei em Salém senti que nunca seria feliz ali. Senti que minha vida aí conheceria provas terríveis, e que acontecimentos singularmente dolorosos embranqueceriam todos os cabelos da minha cabeça! (ibid., p. 81)

No caso de Tituba, com sua jornada marcada pela credulidade no ser humano, mas marcada pelo sofrimento possivelmente decorrente do erro de ter abandonado sua vida anterior por amor a John Índio e, agora, com a consciência desse erro, mas não exatamente com o arrependimento, a personagem, na verdade, se vê diante de uma situação na qual depende exclusivamente de sua própria força, como é possível perceber quando Tituba conclui que “Il y avait cependant une chose que j'ignorais: la méchanceté est un don reçu em naissant. Il ne s'acquiert pas. Ceux d'entre nous qui ne sont pas venus au monde, armés d'ergots et de crocs, partent perdants dans tous les combats.” (CONDÉ, 2007, p. 117)¹¹⁸

Ao chegar a tal conclusão, Tituba percebe que não havia nada a fazer a não ser agir exatamente como era esperado por todos que agisse – assumir o fato de que havia conjurado com o demônio e acusar outras pessoas de terem ligações com ele, como afirma: “Je le sentais, elles n'auraient de cesse qu'elles n'entrent, elles aussi, dans la danse!”(ibid., p. 121)¹¹⁹ e complementa:

Moi, je me rappelai les paroles de John Indien et je comprenais à présent leur profonde sagesse. Naïve, qui croyait qu'il suffisait de clamer son innocence pour la prouver! Naïve, qui ignorait que faire le bien à des méchants ou à des faibles revient à faire le mal! Oui, j'allais me venger. J'allais dénoncer et du haut de cette puissance qu'ils me conféraient, j'allais déchaîner la tempête, creuser la mer de vagues aussi hautes que des murailles, déraciner les arbres, lancer em l'air comme des fétus de paille, les poutres maîtresses des maisons et des hangars.

Qui voulaient-ils que je nomme?

Attention! Je ne me contenterais pas de nommer les gadoue. Je frapperais fort. Je frapperais à la tête. Et voilà que dans l'extrême dénuement où je me trouvais, le sentiment de mon pouvoir m'enivrait! Ah oui, mon John Indien avait raison. Cette vengeance à laquelle j'avais souvent têvé, m'appartenait et de par leur propre volonté!(ibid., pp. 147-148)¹²⁰

118 Havia, no entanto, uma coisa que eu ignorava: a maldade é um dom que se recebe ao nascer. Não se adquire. Aqueles de nós que não vieram armados de esporões e de presas saem perdendo em todos os combates. (CONDÉ, 1997, p. 99)

119 Eu sentia: não parariam enquanto não entrassem também na dança. (ibid., p.103)

120 Eu... eu recordava as palavras de John Índio e compreendia agora sua profunda sabedoria. Ingênuo quem acreditasse que bastava clamar sua inocência para prová-la! Ingênuo quem ignorasse que fazer o bem aos maus ou aos fracos era o mesmo que fazer o mal! Sim, eu ia me vingar. Iria denunciar e, do alto desse poder que me conferiam, desencadear a tempestade, escavar no mar ondas tão altas quanto muralhas, desenraizar as árvores, lançar no ar como insignificâncias de palha as vigas mestras das casas e galpões.

Quem eles queriam que eu denunciasse?

Atenção! Eu não ia me contentar com denunciar as infelizes que caminhavam comigo na lama. Eu ia bater forte. Ia bater na cabeça. E eis que na extrema miséria em que me encontrava, o sentimento do meu poder me embriagava! Ah, sim, o meu John Índio tinha razão. Aquela vingança, com a qual eu tinha freqüentemente sonhado, me pertencia, e pela vontade deles próprios! (ibid., pp. 124-125)

E é com esta situação que se inicia a segunda parte do romance, com Tituba prestes a ser presa, acusada de bruxaria e decidida a acusar quem quer que fosse, na tentativa de salvar sua própria vida. Já na prisão, o leitor é levado, pela personagem a deparar com a nova releitura efetuada por Condé, quando uma mulher, presa na cela próxima ao lugar onde Tituba havia sido deixada, pede ao guarda que permite que Tituba seja colocada ali com ela – essa mulher é Hester Prynne, descrita pela protagonista como uma mulher jovem e bela, com uma longa cabeleira negra, assim como seus olhos: “De mème, ses yeux étaient noirs, pas gris couleur d'eau sale, pas verts couleur de méchanceté, noirs comme l'ombre bienfaisante de la nuit.”(CONDÉ, 2007, p. 150)¹²¹

Hester e Tituba se tornam amigas e a primeira impede que Tituba a chame de 'senhora', pois acreditava serem as duas iguais e, naquelas circunstâncias, passando por situação semelhante: presas por atos que, na verdade, não cometeram – pelo menos não da forma como a sociedade os entendia. Hester, na verdade, mostra a Tituba um mundo de possibilidades quando a faz entender que ela não era culpada por ser feiticeira, mas sim por representar o diferente, o perigoso e desconhecido, o negro e sua cultura. A companheira de Tituba lhe mostra uma consciência social que a escrava jamais pensaria ouvir de uma mulher, branca e pertencente àquela mesma sociedade puritana que lhe julgara e condenara.

A grande diferença entre as duas, diz Hester a Tituba, é que a escrava jamais poderia ser feminista, como ela: “Tu aimes trop l'amour, Tituba! Je ne ferai jamais de toi une féministe!” (ibid., p. 160)¹²², mas concordavam no seguinte ponto: “Blancs ou Noirs, la vie sert trop bien les hommes.” (ibid., p. 159)¹²³

Entretanto, a aproximação entre Tituba e Hester é abruptamente interrompida quando Hester comete o suicídio em sua própria cela, deixando Tituba só no tocante ao ato de lutar por sua liberdade e ela assim o faz, sobrevivendo ao julgamento e permanecendo presa até que Benjamin Cohen D'Azevedo, português, judeu, comerciante rico, a comprasse para que servisse em sua casa e eis aqui uma nova realidade para Tituba: o início de uma nova oportunidade de vida e a repetição de mais um estigma, pois continuaria a servir e, desta vez, estava acompanhada no fato de ser

121 Do mesmo modo, seus olhos eram negros; não cinzentos, cor de água suja, nem verdes, cor da maldade. Negros, como a escuridão benéfica da noite (...). (CONDÉ, 1997, p. 127)

122 Você gosta demais do amor, Tituba! Eu jamais faria de você uma feminista! (ibid., p. 135)

123 Brancos ou negros, a vida é muito generosa para com os homens! (ibid., p. 134)

diferente, uma vez que Cohen D'Azevedo era igualmente excluído daquela sociedade puritana por sua condição, sua história de vida e isso, de alguma forma, os aproximou, uma vez que Tituba e Benjamin se compadecem um do outro e se ajudam.

O desenrolar desse relacionamento coloca Tituba em uma perspectiva nunca dantes experimentada pela personagem: “Je vécu désormais cette étrange situation d'être à la fois maîtresse et servante.” (CONDÉ, 2007, p. 197)¹²⁴ Cohen D'Azevedo sente-se grato a Tituba por fazer parte de sua vida, mas enxerga nela, em seus olhos, um fundo de tristeza, como que representado por uma sombra e, quando lhe pergunta a respeito, obtém a seguinte resposta:

- Il a toujours une ombre au fond de tes yeux, Tituba. Qu'est-ce que je peux te donner pour que tu sois heureuse ou presque?
- La liberté!
Les mots étaient partis sans que je puisse les retenir. Il me fixa de ses yeux bouleversés:
- La liberté! Mais qu'en ferais-tu?
- Je prendais place sur un de vos navires et partirais aussitôt pour ma Barbade.” (ibid., p. 199)¹²⁵

Tituba se sentia feliz na casa de Cohen D'Azevedo, mas era como se algo estivesse por acontecer: “par moments pourtant, l'angoisse renaissait. Je savais que le malheur n'abandonne jamais. Je savais qu'il privilégie ceux d'une sorte et j'attendais. J'attendais.” (ibid., p. 204)¹²⁶ Em seguida, depois de uma represália da comunidade contra a presença de judeus ali, com a casa de Cohen D'Azevedo sendo posta em chamas e com a conseqüente morte de seus filhos, restaram apenas Tituba e o judeu – ele resolve se mudar e concede a Tituba o seu maior desejo: voltar a Barbados: “Je t'ai retenue une place à bord du Bless the Lord qui fait voile dans quelques jours pour Bridgetown. Tiens, voilà une lettre à l'intention d'un coreligionnaire (...). Je lui demande de te venir en aide si besoin est.” (ibid., p. 208)¹²⁷

124 Vivi daí para diante a estranha situação de ser ao mesmo tempo senhora e escrava. (CONDÉ, 1997, p. 168)

125 - Há sempre uma sombra no fundo dos seus olhos, Tutuba. O que posso lhe dar para ser feliz, ou quase?

- Liberdade!

As palavras saíram de mim sem eu poder contê-las. Ele me encarou com os olhos agitados:

- Liberdade! Mas o que faria com ela?

- Pegaria um dos seus navios e partiria imediatamente para o meu Barbados. (ibid., p. 169)

126 Havia momentos (...) em que a angústia renascia. Eu sabia que a infelicidade nunca abandona. Eu sabia que ela privilegia as pessoas de um certo tipo, e esperava. (ibid., p. 173)

127 Reservei um lugar para você no *Bless the Lord*, que sai daqui a alguns dias para Bridgetown. Tome, eis aqui uma carta para um correligionário (...). Peço a ele que a ajude se houver necessidade. (ibid., p. 177)

A viagem de volta não foi tão fácil quanto parecia e, ainda humilhada, Tituba só pensava nos ensinamentos de Man Yaya, que sempre repetiam que o mais importante era sobreviver, mas ela chegou, por si mesma a uma conclusão: “(...) la vie n'est que pierre au cou des hommes et des femmes. Potion amère et brûlante!”(ibid., p. 211)¹²⁸ Ainda no navio, ao ajudar a tratar de um negro doente, é reconhecida por ele como Tituba, a filha de Abena e descobre que todos a acreditavam morta em sua terra.

Ao pisar novamente em Barbados, é acompanhada por seus espíritos que lhe dizem que não deveria desviar mais de seu caminho, que o destino era voltar para seu lugar de origem, mas mais numa vez, Tituba se desvia – vai para Belleplaine, do outro lado de seu país, em busca de ajudar a lutar pela liberdade dos seus e envolve-se com Christopher, que queria que Tituba, com seus poderes, o tornasse invencível, em troca de ele ser para ela o homem que ela precisava, mas ela, mesmo com ele, não se esquece de John Índio:

Christopher avait pris l'habitude de passer la nuit dans ma case. Je ne sais trop comment avait commencé cette nouvelle aventure. Un regard un peu plus appuyé. L'embrasement du désir. L'envie de me prouver que je n'étais pas encore défaite, déjetée comme une monture qui a porté de trop lourds fardeaux? Pourtant est-il besoin de le dire? Ce commerce n'engageait que mès sens. Tout le reste de mon être continuait d'appartenir à John Indien auquel par un surprenant paradoxe, je pensais chaque jour davantage. (CONDÉ, 2007, pp. 234-235)¹²⁹

Tituba agora questiona Christopher sobre o porquê de sua vontade de ser invencível e chega à conclusão de que ele busca, na verdade, virar um herói, uma lenda, o que, de fato, ela era, sem o menos esforço – Tituba se sente abusada por Christopher e decide:

Dans le devat-jour, j'appelai Man Yaya, Abena ma mère, qui depuis quelques jours n'étaient pas apparues comme si elles se refusaient à assister à ma déconfiture. Elles se firent prier pour obéir et quand delle furent auprès de moi, remplissant la case de leur parfum de goyave et de pomme rose, elles me fixèrent de leurs yeux pleins de reproche:
- Tes cheveux grisonnent déjà et tu nr peux te passer des hommes?
Je ne répondis rien. Après un moment, je me décidai à les regarder em face:

128 (...) a vida não passa de pedra nas costas de homens e mulheres. Poção amarga e ardida! (ibid., p. 179)

129 Christopher tinha se habituado a passar a noite em minha choupana. Não sei muito bem como começou essa nova aventura. Um olhar um pouco mais demorado. O ardor do desejo. A vontade de provar para mim mesma que ainda não estava acabada, arriada feito besta que carregou fardos pesados demais. E é preciso dizer? Esse comércio só engajava meus sentidos. Todo o resto do meu ser continuava pertencendo a John Índio, no qual, num surpreendente paradoxo, eu pensava mais e mais a cada dia.”(CONDÉ,1997, pp. 199-200)

- Je vais rentrer chez nous! (ibid., p. 239)¹³⁰

Logo em seguida, a protagonista descreve o seu retorno ao antigo lar, mencionando que a choupana estava exatamente como a havia deixado e, ali, Tituba percebe o quanto envelheceu ao passar por todas as provações que o destino lhe trouxe, preferindo ficar ali, pois se sentia segura e descobre que carregava um filho de Christopher, sendo advertida por sua mãe que desta vez seria impossível se ver livre da criança. Tituba ainda tem de ajudar Iphigene, um jovem, escravo que, açoitado até quase a morte, recobrou os sentidos depois de ficar sob os cuidados da protagonista. Obviamente, ele lhe pede, posteriormente, que ajude, de alguma forma, na luta pela libertação dos negros, o que implicaria reencontrar Christopher – é aconselhada por Man Yaya e Abena, que lhe dizem que “Le malheur du nègre n'a pas de fin.”(CONDÉ, 2007, p. 253)¹³¹ e, em seguida, há o prenúncio: “Peu avant minuit, une lune sans force se lova sur un coussin de nuage.” (loc. cit.)¹³² – como se fosse o início do fim para Tituba e sua jornada.

No capítulo anterior ao epílogo, a narradora-personagem se comunica, novamente com o leitor, questionando-o: “Est-il nécessaire que je termine mon histoire? Ceux qui l'ont suivie jusqu'ici, n'en auront-ils pas deviné la fin?” (ibid., p. 254)¹³³ Iphigene retornou para a batalha, armado, mas não antes de dizer a Tituba que gostaria que ela não o tratasse como filho, mas que o enxergasse como homem, até que se vêem rodeados por soldados que carregavam fuzis – Iphigene é morto e a Tituba, sobrou o seguinte recado: “Eh bien, sorcière! Ce que tu aurais dû connaître à Salem, c'est ici que tu vas le connaître! Et tu retrouveras tes coeurs qui sont parties avant toi. Bom sabbat là-bas!” (ibid., p.262)¹³⁴ e, mais adiante, Tituba declara: “Assis à califourchon sur le bois de ma potence, Man Yaya, Abena ma mère et Yao m'attendaient por me prendre par la

130 Na madrugada chamei Man Yaya e Abena, minha mãe, que já há alguns dias não apareciam como se se recusassem a assistir à minha decadência. Fizeram com que eu rezasse, para obedecer, e quando chegaram perto de mim, enchendo a choupana de um perfume de goiaba e maçã, me olharam com os olhos cheios de reprovação:

- Já está com cabelo grisalho e não pode ficar sem homem?

Não respondi. Um instante depois, decidi encará-las:

- Vou voltar para casa! (ibid., p. 203)

131 A desgraça do negro não tem fim. (CONDÉ, 1997, p. 215)

132 Pouco antes da meia-noite, uma lua sem força se enrolou numa almofada de nuvem. (loc. cit.)

133 Será necessário que eu termine minha história? Os que a acompanharam até aqui não terão adivinhado o seu fim? (ibid., p. 217)

134Muito bem, feiticeira! O que devia ter acontecido com você em Salém, vai acontecer aqui! E você vai rever as suas irmãs, que partiram antes de você. Bom Sabá! (ibid., p. 224)

main. Je fus la dernière à être conduite à la potence. Autour de moi, d'étranges arbres se hérissaient d'étranges fruits.” (ibid., p. 263)¹³⁵

O epílogo traz um sumário da vida de Tituba narrado pela própria protagonista, que afirma que sua verdadeira história nunca terá fim, pois lhe foi permitido escolher uma descendente, uma vez que havia morrido sem dar à luz e assim ela o fez e, somente agora, sendo um de seus próprios invisíveis, Tituba enfim assume: “Oui, à présent je suis heureuse. Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l'avenir.”(ibid., p. 271)¹³⁶ Sendo dessa forma representada, a personagem Tituba é apresentada ao leitor conforme os temas estabelecidos por Forster com relação à constituição da personagem, sendo classificada como uma personagem redonda e carregando, em si, toda a riqueza possível, considerando-se o fato de que ela, em si, engloba três personagens e a possibilidade de mais uma: a Tituba histórica, a Tituba de Miller e a retomada da personagem Hester Prynne – todas separadamente compreendidas, complementarmente unidas e, sob o ponto de vista Bakhtiniano, dialogicamente lidas e relidas.

Concluindo, ao retomar o fato histórico e a narrativa de Arthur Miller, Condé estabelece uma interação entre as personagens apresentadas, revelando, em seus diálogos, uma série de críticas severas ao comportamento social da época no tocante à condição feminina e, ainda mais importante e abrangente, questiona os ‘silêncios’ e a ‘submissão’, o ‘poder’ e o ‘fazer’ inexoravelmente presentes na condição a mulher sob diferentes pontos de vista, além de questionar o que realmente representaria ser uma ‘feiticeira’ em uma sociedade que de tão conservadora, revelava-se, em verdade, hipócrita em demasia.

Desta forma, a releitura da peça de Miller apresentada no romance de Condé apresenta a possibilidade de discussão entre as dicotomias estória / história, verdade / exclusão, colonizador / colonizado, civilização / selvageria, racismo / sexismo, dominação / submissão, centro / periferia, exílio / alienação, tempo / espaço, realidade / ficção ou, como Linda Hutcheon assim denota, uma ‘*metaficção historiográfica*’. Quando expõe as formas pelas quais tal ficção é produzida, Hutcheon chama a atenção do leitor para o *status* do romance como uma espécie de artefato e não como uma reprodução relativamente fiel da realidade. Assim, essa consciência pessoal da narrativa

135 Sentados a cavalo sobre a madeira da minha forca, Man Yaya, Abena, minha mãe e Yao me esperavam, para me segurar a mão. Fui a última a ser conduzida ao patíbulo. Ao meu redor, as árvores exibiam frutos estranhos. (ibid., pp. 224-225)

136 Sim, agora sou feliz. Compreendo o passado. Leio o presente. Conheço o futuro. (ibid., p. 230)

revela o fato de que a literatura não reflete nenhuma realidade de maneira inocente, pelo contrário, cria ou denota uma realidade, e, ao fazê-lo, a torna significativa.

2.4 DIFERENTES DISCURSOS EM DESTAQUE

“Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente (...)” (Hutcheon, 1991, p. 96)

Quando levamos em conta a postura de diversas obras construídas na pós-modernidade que têm como característica retomar obras de períodos anteriores, podemos entender que, de alguma forma, a proposta pode ser vista como uma tentativa de ver o passado reformulado ou de preencher “lacunas” deixadas em aberto por esse mesmo passado, na tentativa de *re-ver*, *re-avaliar*, *re-escrever* as ideias presentes em tais obras, principalmente sendo tais tentativas provenientes de autores cujas raízes estão em países colonizados, como ocorre com tantas obras da ficção contemporânea, trazendo novas perspectivas para o leitor, de maneira mais abrangente, e, de forma mais estrita, para o estudo da literatura.

O romance *Eu, Tituba, feitiçeira... negra de Salém* (1986), escrito por Maryse Condé pode ser visto como uma das obras inseridas nessa proposta, em um viés um tanto inusitado, uma vez que retoma não somente uma, mas duas obras anteriores à sua composição, *As bruxas de Salém* (1953), de Artur Miller e *A letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne. O presente capítulo visa analisar de que maneira a escritora antilhana tomou posse das personagens criadas por Miller e Hawthorne, fazendo reviver não somente a temática vigente nas obras dos dois autores, mas também reaproveitando suas personagens, transformando, por exemplo, personagens meramente secundárias de uma obra em protagonista em outra, ou seja, alterando seu status e promovendo uma nova perspectiva de leitura desse novo universo que passa a ser descortinado no romance da escritora.

Ao fazê-lo, Condé promove novas possibilidades não somente de entendimento, mas uma nova visão, agora do ponto de vista feminino e marginalizado, dos eventos e dos comportamentos de tais figuras em um momento distinto daquele em que os hipotextos foram escritos. Quando coloca em seu romance, como figura central, uma personagem que era anteriormente secundária, Condé ressalta a questão das desigualdades sociais, dá atenção à visão marginal que é dada à figura feminina da escrava, dando visibilidade e voz ao excluído, ao ex-cêntrico, como diria Hutcheon (1991).

Cabe lembrar que se a proposta de estudo nesta altura do trabalho é colocar em confronto as personagens dos três autores, ou melhor, como Maryse Condé se reaproveitou das personagens presentes nas obras de Miller e Hawthorne, tal retomada se dará aqui em duas partes: inicialmente, colocando em confronto as “Titubas” compostas por Condé e Miller e, em seguida, as “Hesters” compostas por Condé e Hawthorne, sempre tendo em mente que a interação das personagens apresentadas se complementa também através de outras personagens, reaproveitadas ou não dos hipotextos.

Ao proceder à leitura do romance de Condé, o leitor percebe que há uma determinada temática clara durante todo o percurso da personagem protagonista, a escrava Tituba – a busca por reconhecimento, ou melhor, uma jornada em busca da verdade, quer seja da própria personagem, quer seja daquilo que ela acredita ser real. Ocorre que, ao fazê-lo, a autora promove também um retorno aos já mencionados hipotextos, o que, para um leitor menos desavisado, conhecedor das obras de Miller e Hawthorne, passa a ser uma busca incessante pela verdade daquela personagem em uma realidade diferente daquela veiculada pelos autores norte-americanos.

Ambas as jornadas sugerem um retorno não somente às temáticas criadas por Miller e Hawthorne e retomadas por Condé, mas também uma problematização dos eventos históricos que se fazem presentes nas três obras, quer seja de forma explícita, quer seja por mera sugestão, possivelmente com o intuito de questionar o passado, revendo-o à luz do presente, não com fundo de nostalgia, mas trazendo à tona uma nova perspectiva de leitura e posicionamento não apenas sob o ponto de vista da literatura, mas também sob o cunho do social.

Nesse contexto e, segundo Linda Hutcheon (1991), o termo pós-modernismo deve ser entendido como uma característica cultural presente em quase todas as variantes artísticas da atualidade, sendo fundamentalmente contraditória, deliberadamente histórica e inevitavelmente política, sugerindo uma espécie de reavaliação, além de uma separação entre o literário e o histórico:

(...) Entretanto, é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como

construtos linguísticos, altamente convencionadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura, e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (...). (p. 141)

Dessa forma, vemos em *Eu, Tituba...* uma personagem protagonista, a escrava Tituba, que toma as rédeas de seu destino e se aventura em um mundo totalmente distinto daquele em que vivia para acompanhar o homem a quem amava – essa seria a forma de leitura mais inocente desse abandono da realidade pela personagem, não como um retorno nostálgico ao passado, mas como uma busca pelo seu entendimento.

Mesmo que inconscientemente, o que Tituba realmente buscava era viver uma realidade à qual tinha sido brevemente apresentada, ainda enquanto criança, quando vivia sob a proteção de seu pai postiço, Yao, e sua mãe, mesmo que distante em comportamento, Abena, e posteriormente, quando isolada daquela realidade pelo destino traçado a Abena e Yao, quando esteve sob os cuidados de Man Yaya, mesmo enquanto viva, descrita como uma entidade espiritual superior que ensinou a Tituba tudo o que era possível a uma pessoa naquelas condições aprender.

Faltava a Tituba, entretanto, a busca por ela mesma, por seu próprio eu interior e exterior, além de sua interação com o mundo, pois enquanto vivia isolada da comunidade era vista como uma selvagem, uma feiticeira e, para si mesma, embora lutasse contra essa imagem, seria sempre uma estranha, ainda que até aquele momento não soubesse exatamente entender por quê.

É possível verificar tais fatos em diversas passagens do romance, o que parece ter sido a trajetória escolhida por Condé para que o leitor pudesse acompanhar o desenvolvimento da personagem e conseguir penetrar em seu mundo. Logo de início, o conhecimento de sua própria existência causava na pequena Tituba o sentimento de culpa, de uma vida impura e a representação da dor pelos maltratos sofridos por sua mãe que deram origem ao seu nascimento:

Peut-être quand j'atteignis cinq ou six ans. J'avais beau être “mal sortie”, c'est-à-dire le teint à peine rougeâtre et les cheveux carrément crépus, je en cessais pas de lui remettre en l'esprit le Blanc qui l'avait possédée sur le pont du *Christ the King* au milieu d'un cercle de marins, voyeurs obscènes. Je lui rappelais à tout instant sa douleur et son humiliation. Aussi quand je me blottissais passionnément contre elle comme aiment à le faire les enfants, elle

me repoussait inévitablement. Quand je nouais les bras autour de sonj cou, elle se hâtait de se dégager. (CONDÉ, 2007, p.18)¹³⁷

A trajetória de Tituba passa a ser uma de igual sofrimento, uma vez que nunca soube, efetivamente, quem era naquele mundo em que vivia – daí a busca pelo seu autoconhecimento. Condé deixa sempre clara, no decorrer da narrativa, essa dor presente no íntimo da protagonista e a certeza de que tudo para ela acontece depois de alguma forma de punição ou sofrimento, com a morte sempre rondando sua existência, como em: “On pendit ma mère.” (id., p. 20)¹³⁸, frase mencionada três vezes na mesma página da obra, causando certo desconforto no leitor e a confirmação da tristeza e do desamparo aos quais a personagem se via recolhida, assim como a prévia de seu destino mencionada por Man Yaya: “Tu souffriras dans ta vie. Beaucoup. Beaucoup. (...) Mais tu survivras!”(CONDÉ, 2007, p. 21)¹³⁹ Da mesma forma, o leitor vê indicado o prenúncio da busca que se delineia para a personagem, quando se refere ao período vivido sob aprendizado com Man Yaya: “Je m'en aperçois aujourd'hui, ce furent les moments les plus heureux de ma vie.” (ibid., p. 24)¹⁴⁰ e o que se descortinava como futuro: “J'étais loin des hommes et surtout des hommes blancs. J'étais heureuse! Hélas! Tout cela devait changer!” (ibid., p. 25)¹⁴¹ Ora, apoiados nas teorias de estudo do foco narrativo, temos aqui a certeza de que a autora indica a seu leitor o fato de que a personagem Tituba narra sua trajetória já com a consciência dos eventos acontecidos, sob a perspectiva de quem já passou por eles e pondera a respeito de seu comportamento em tais ocasiões: “J'étais faite pour panser et non por effrayer.”(ibid., p 26)¹⁴², menciona a personagem com relação ao início de seu convívio com a comunidade da qual se via distanciada.

Todo esse preparo oferecido por Condé ao leitor serve como uma forma de guiá-lo para um melhor entendimento de sua personagem Tituba, retirada da obra de Artur

137 Talvez aos cinco ou seis anos. Por mais que tivesse saído “mal”, isto é, com a pele muito pouco avermelhada e o cabelo totalmente crespo, nunca deixei de lhe trazer à lembrança o branco que a tinha possuído na ponte do *Christ the King*, no meio de uma roda de marinheiros, obscenos observadores. Eu a fazia recordar a todo instante sua dor e sua humilhação. E quando me enroscava nela apaixonadamente, como as crianças gostam de fazer, me repelia, inevitavelmente. Quando punha os braços em torno de seu pescoço, logo se desvencilhava. (CONDÉ, 1997, p. 15)

138 Enforcaram minha mãe. (ibid., p. 17)

139 Você vai sofrer na vida. Muito. Muito. (...) Mas vai sobreviver. (CONDÉ, 1997, p. 18)

140 Hoje percebo que foram esses os momentos mais felizes da minha vida. (ibid., p. 20)

141 Eu estava longe dos homens, sobretudo dos homens brancos. Estava feliz! Pobre de mim! Aquilo tudo iria mudar!” (ibid. p. 21)

142 Eu tinha sido feita para aliviar, não para assustar. (ibid., p. 22)

Miller e também do evento histórico da caça às bruxas, mas totalmente diferente de suas origens. É a partir daqui que se inicia o confronto entre a Tituba do romance escrito por Condé e a Tituba da peça de Miller, a primeira, uma personagem protagonista, narradora em primeira pessoa e a outra, personagem secundária, com um breve momento de protagonista, assim como também é breve a sua participação na obra do americano, mesmo que esse breve momento seja crucial para todo o desenrolar da trama.

Ambas as “Titubas” são, na realidade, releituras da escrava originária de Barbados, enviada à América, acompanhando a família do Reverendo Samuel Parris, no século 17, e que foi acusada de estar envolvida com “feitiçaria” e de ter ligações com o Demônio. Como anteriormente mencionado do capítulo de apresentação das obras em questão, não há, historicamente, muito o que se dizer sobre tal escrava – sabe-se que ela foi acusada, que assumiu a culpa por estar envolvida com a prática ilícita da magia e que iniciou uma série de acusações contra outras pessoas que estariam envolvidas com essas mesmas práticas. Foi condenada por seu crime e, surpreendentemente, nada mais se encontra sobre sua existência... Não se sabe se foi enforcada, se permaneceu presa... é como se tivesse desaparecido, pura e simplesmente, uma vez que não há nenhum documento histórico que comprove seu paradeiro – é nessa “falha”, nessa “ausência” encontrada na documentação histórica sobre a escrava que surgem suas releituras, inicialmente por Miller em 1953 e, posteriormente, por Condé, em 1986.

Em *As bruxas de Salém*, a personagem Tituba é vista como secundária não somente por sua presença na narrativa, mas também pela posição social que ocupava: mulher, negra, escrava e estrangeira, em uma comunidade severamente voltada para os preceitos religiosos e que não aceitava, sob hipótese alguma, outra forma de entendimento religioso que não fosse aquele voltado ao puritanismo. A escrava surge, logo no início da peça, descrita como alguém descontente naquele meio e certa de que sua sorte sempre pendia para o lado negro da moeda, como pode ser observado na apresentação, ainda no primeiro ato:

REVEREND PARRIS is praying now, and, though we cannot hear his words, a sense of his confusion hangs about him. He mumbles, then seems about to weep; then he weeps, then prays again; but his daughter does not stir on the bed. The door opens, and his Negro slave enters. Tituba is in her forties. Parris brought her with from Barbados, where He spent some years as a Merchant before entering the ministry. She enters as one does who can

no longer bear to be barred from the sight of her beloved, but she is also very frightened because her slave sense was warned her that, as always, trouble in this house eventually lands on her back.

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

PARRIS: Out of here! (MILLER, 2000, p.17, marcas do autor)¹⁴³

Neste trecho é possível notar que a escrava, além de sua posição socialmente inferior, era maltratada pela família Parris, mas mantinha certa devoção pela menina Betty, a quem queria como filha. Na obra de Condé, sua realidade não é muito distinta – a diferença é que além de Betty, também gostava muito da Sra. Parris, personagem apenas brevemente mencionado na obra de Miller, uma vez que o Reverendo, na peça, era viúvo.

Vale lembrar que no romance de Condé, a família Parris só é apresentada ao leitor no final do capítulo quatro, quando Susanna Endicott, então proprietária de John Índio e, indiretamente, de Tituba resolve vender o casal ao Reverendo – a partir daqui é que se toma contato com o comportamento desse homem que, por muitas vezes, é apresentado pela escrava, narradora, como um carrasco para com ela e John Índio e para com sua própria família. Também é a partir do surgimento da família Parris que a narrativa do romance começa a se aproximar da narrativa da peça, mesmo que em diversos trechos haja criações inseridas por Condé ao contexto criado por Miller, lembrando, evidentemente, que o romance é narrado sob o ponto de vista da própria Tituba, o que garante ao leitor uma outra perspectiva dos fatos, um novo olhar.

Para a Tituba de Condé, sua inserção no seio da família Parris é marcada por ser considerada inferior: era vista como impura e culpada por sua condição. Coube ao Reverendo, na tentativa de torná-la menos impura aos olhos da sociedade puritana, batizá-la e casá-la com John Índio, com quem, sob o seu ponto de vista religioso, Tituba vivia em pecado. Seguem os comentários da personagem:

143 *O Reverendo Parris, neste momento, reza, e, embora não possamos ouvir-lhe s palavras, um sentimento de confusão e angústia paira à sua volta. Murmura, à beira das lágrimas; chora, reza de novo. A filha, sobre a cama, continua imóvel.*

A porta abre-se e entra Tituba, a escrava negra do Reverendo. Mulher dos seus quarenta anos. Parris trouxe-a consigo de Barbados, onde ele foi mercador antes de se dedicar ao sacerdócio. Ela entra como quem já não suporta estar mais tempo afastada da vista de quem ama, mas, ao mesmo tempo, com medo porque o seu sexto sentido de escrava adverte-a de que, como sempre nesta casa, a tormenta vem sempre desaguar nas suas costas.

TITUBA, *já a esboçar o movimento de recuo*: A minha Betinha vai ficar boa depressa, não vai?

PARRIS: Fora daqui!

TITUBA, *recuando para o pé da porta*: A minha Betinha não vai morrer, não?...

PARRIS, *fúlo, pondo-se em pé num salto*: Fora da minha vista! (MILLER, 1961, p. 18, marcas do autor)

Le nouveau maître me fit agenouiller sur le pont du brigatin parmi les cordes, les tonneaux et les marins narquois et fit couler un filet d'eau glacée sur mon front. Puis il m'ordonna de me lever et je le suivis à l'arrière du navire où se tenait John Indien. Il nous commanda de nous agenouiller l'un à côté de l'autre. Il s'avança et son ombre nous couvrit, obscurcissant la lumière du soleil.

- John et Tituba Indien, je vous déclare unis par les sacrés liens du mariage pour vivre et rester en paix jusqu'à ce que la mort vous sépare.

John Indien bégaya:

- Amen!

Quant à moi, je ne prononçai une parole. Mes lèvres étaient soudées l'une à l'autre. Malgré la chaleur étouffante, j'avais froid. Une sueur glacée ruisselait entre mes omoplates comme si j'allais être prise par la malaria, le choléra ou la typhoïde. Je n'osais regarder dans la direction de Samuel Parris tant l'horreur qu'il me causait était immense. Autour de nous, la mer était bleu vif et la ligne ininterrompue de la côte, vert sombre. (CONDÉ, 2007, p. 63)¹⁴⁴

Não há, em Miller, nenhuma menção a um suposto casamento da escrava, nem sequer algum membro de sua família é citado. Em Condé, a história de Tituba é apresentada ao leitor, pela própria personagem, como alguém que tem uma história e, portanto, não pode ser relegado à mera posição de ser inferior e marginalizado – no romance, o leitor é levado a considerar todos os aspectos da narrativa para que possa compreender os passos e atitudes da personagem no decorrer de sua jornada, enquanto na peça isso seria inviável pelo simples fato de não ser possível construir um vínculo com a personagem que surge em meio a uma cena tumultuada e, depois, desaparece.

Vê-se, então, a possibilidade de se estabelecer a personagem Tituba como um ponto de passagem entre a questão da doutrina puritana e da possível presença da feitiçaria na comunidade de Salém: entre a posição de submissão da figura feminina em um primeiro momento e, em outro ângulo, da figura feminina inferiorizada não somente pelo sexo, mas por sua posição social, a da escravidão, figura, portanto, marginalizada e, em uma terceira instância, reduzida triplamente, pois além de pertencer a todos os grupos anteriores, a personagem Tituba é negra e, portanto, sofre todas as formas

144 O novo senhor me fez ajoelhar na ponte do brigue entre as cordas, os tonéis e os marinheiros trocistas e derramou um filete de água gelada em minha testa. Depois, ordenou que me levantasse e o seguisse até a parte de trás do navio, onde se encontrava John Índio. Ordenou que nos ajoelhássemos um ao lado do outro. Avançou, e sua sombra nos cobriu, obscurecendo a luz do sol.

- John Índio e Tituba, eu os declaro unidos pelos laços sagrados do matrimônio, para viver e permanecer em paz até que a morte os separe.

John Índio balbuciou:

- Amém!

Quanto a mim, não consegui pronunciar uma palavra. Meus lábios estavam colados um no outro. Apesar do calor sufocante, eu sentia frio. Um suor gelado me escorria entre as omoplatas, como se eu fosse adoecer de malária, cólera ou tifóide. Eu não ousava olhar na direção de Samuel Parris, tão imenso era o horror que ele me causava. Ao nosso redor o mar estava azul vivo e a linha ininterrupta da costa, verde-escuro. (CONDÉ, 1997, pp. 53-54)

possíveis de preconceito, historicamente comprovado, por sua condição. Tituba é, na verdade, a personificação do sujeito ex-cêntrico mencionado por Hutcheon (1991), comprovando que a não-homogeneidade social ainda provoca conflitos que sempre estiveram presentes na literatura, quer seja como forma de retratar a realidade, quer seja como uma maneira de, através da arte, revelar a insatisfação do autor para com os acontecimentos de seu tempo, assim como demonstrou Miller com *As bruxas de Salém*, criticando o macartismo e suas consequências.

Ainda em Condé, vemos a caracterização da personagem Elizabeth Parris, como já mencionado anteriormente, que mesmo chega a ser citada na obra de Miller. É através da esposa do Reverendo que o leitor tem a oportunidade de tomar contato, novamente, com a posição de submissão da figura feminina – desta vez não através da escrava, subserviente, mas através da esposa que se anula diante da posição do marido. A Sra. Parris é descrita pela personagem Tituba como carente, fisicamente fraca, doente e psicologicamente abalada: ninguém dava atenção a ela, a não ser a própria escrava, com quem compartilhava o terror causado pelo Reverendo:

Quelqu'un partageait l'effroi et la répugnance que m'inspirait Samuel Parris, je ne tardai pas à m'en apercevoir: sa femme Elizabeth.
C'était une jeune femme d'une étrange joliesse, dont les beaux cheveux blonds dissimulés sous un sévère béguin n'en moussaient pas moins comme un halo lumineux autour de sa tête. Elle était enveloppée de châles et de couvertures comme si elle grelottait malgré l'atmosphère tiède et confinée de la cabine.
(...)
- Bienheureuse si tu crois qu'un mari peut être un compagnon plaisant et si le contact de sa main ne te fait pas courir un frisson de long du dos! (CONDÉ, 2007, p. 64)¹⁴⁵

Enquanto no romance é dada certa importância a essa personagem, como alguém que, durante um determinado período cria um elo com Tituba, é a outra Elizabeth que Miller dá importância: Elizabeth Proctor, esposa de John Proctor, um dos protagonistas da peça – no romance ela é mencionada, mas sua participação parece ser abafada pelos

145 Alguém compartilhava o terror e a repugnância que me inspirava Samuel Parris, não tardei a perceber: sua mulher Elizabeth.

Era uma moça de uma beleza estranha, cujo belo cabelo louro, dissimulado por uma touca austera, mesmo assim ondeava como uma aura luminosa em torno de sua cabeça. Estava envolta em xales e cobertores, como se tiritasse de frio, apesar do ar morno e abafado da cabine.

(...)

- Feliz de quem acredita que um marido pode ser um companheiro agradável, e que o contato com sua mão não faz correr um arrepio ao longo da espinha! (CONDÉ, 1997, p. 55)

relatos da escrava. Embora, de certa forma, excluída da narrativa de Tituba no romance, Elizabeth Proctor ainda é o estopim para que Abigail quisesse por um fim ao relacionamento daquele casal, para que tivesse John Proctor apenas para si – na peça, o leitor é apresentado a uma Abigail enlouquecida pela ideia de continuar envolvida com John Proctor e Elizabeth. Inicialmente, surge descrita como uma mulher fria, mesmo depois de ter conseguido seu marido de volta, após a expulsão de Abigail de sua propriedade e, supostamente, da vida de seu marido, como neste trecho:

PROCTOR: It's winter in here yet. On Sunday let you come with me, and we'll walk the farm together; I never seen such a load of flowers on the earth (*With good feeling he goes and looks up t the sky through the open doorway*). Lilacs have a purple smell. Lilac is the smell of nightfall, I think. Massachusetts is a beauty in the spring!

ELIZABETH: Aye, it is.

(There is a pause. She is watching him from the table as he stands there absorbing the night. I is a as though she would speak but cannot. Instead, now, she takes up his plate and glass and fork and goes with them to the basin. Her back is turned to him. He turns to her and watches her. A sense of their separation rises.)

PROCTOR: I think you're sad again. Are you?

ELIZABETH (*she doesn't want friction, and yet she must*): You come so late I thought you'd gone to Salem this afternoon. (MILLER, 2000, p. 52, grifos do autor)¹⁴⁶

De qualquer modo, mesmo que quase ausente na narrativa de Condé, há um trecho em que Elizabeth Proctor trava um breve diálogo com a escrava Tituba, mostrando que também ela, mesmo na condição de traída, considerava a posição da escrava como a de um ser inferior:

A ma surprise, maîtresse Élizabéth Proctor qui observait tout cela avec la plus grande affliction, osa élever la voix:

- Gardez-vous de condamner avant même que ce soit l'heure de juger! Nous ne savons pas s'il a'agit d'ensorcellement...

Dix voix couvrirent la sienne:

146 PROCTOR: Aqui em casa parece que ainda estamos no inverno! No domingo hás de vir comigo dar um passeio pela quinta: nunca na minha vida vi tantas flores sobre a terra. (*Cheio de si, vai olhar o céu através da porta aberta*). Os lilases têm um cheiro rubro, já reparaste? Os lilases são o cheiro do crepúsculo, não achas? Massachusetts é lindo na primavera!

ELIZABETH: É lindo, é.

Há uma pausa. Ela, junto à mesa, observa-o: ele, parado à porta, parece querer absorver a própria noite. Dir-se-ia que ela quer falar mas não pode. Em vez disso, levanta da mesa o prato, o copo e o garfo e dirige-se com eles para o lavadouro. Fica de costas voltadas para o marido. Ele volta-se a fica-se a olhar para a mulher. É sensível o isolamento daquelas duas almas.

PROCTOR: Tenho a impressão de que andas triste outra vez. Não andas?

ELIZABETH, *que deseja sobretudo não provocar atritos, mas não resiste*: Vieste tão tarde que cheguei a pensar que tinhas ido a Salém esta tarde. (MILLER, 1961, pp. 99-100, marcas do autor)

- Que si! Que si! Le Dr Griggs l'a reconnu!
Maîtresse Proctor haussa couraueusement les épaules:
- Eh bien! N'a-t-on jamais vu un médecin se tromper? N'est-ce pas ce même Griggs qui a couché au cimetière la femme de Nathaniel Bayley en soignant sa gorge quand son sang était empoisonée?
Je lui dis:
- Ne prenez pas tant de peine pour moi, maîtresse Proctor! Bave de crapaud n'a jamais diminué parfum de rose!
C'est sûr, j'aurais pu choisir meilleure comparaison et mes ennemies ne manquèrent pas de s'en apercevoir, s'esclaffant:
- C'est qui la rose? C'est toi? C'est toi? Ma pauvre Tituba, tu te trompes, oui, tu te trompes sur ta couleur. (CONDÉ, 2007, pp. 132-133)¹⁴⁷

É possível notar que a personagem Tituba é a única a partir da qual é possível estabelecer qualquer tipo de confronto entre romance e peça, pois as outras personagens são apenas mencionadas de forma breve ou simplesmente não são relevantes à narrativa; ainda assim, vale destacar o papel que a Sra. Elizabeth Parris exerce na vida de Tituba no romance, uma vez que a escrava se identifica com a patroa no que diz respeito ao seu sentimento quando ao Reverendo Parris, mas rapidamente percebe que no momento em que se estabelece a relação branco e negro, o relacionamento segue o padrão considerado normal para aquela época: superior-colonizador, inferior-colonizado, mesmo que haja, por parte da Sra. Parris uma certa dependência quanto à forma pela qual era tratada por Tituba. De início, entretanto, há uma relação de simpatia mútua, como se a escrava tivesse vindo preencher um vazio na vida daquela mulher e esta, por sua vez, fazia com que Tituba tivesse um novo olhar sobre si mesma, como se pode observar nesse diálogo entre as duas personagens:

- Maîtresse, vous semblez mal portance! De quoi souffrez-vous?
Elle eut un rire sans joie:
- Plus de vongt médecins se sont succédé à mon chevet et n'ont pu trouver la cause de mon mal. Tout ce que je sais, c'est que mon existence est un martyre! (...)

147 Para minha surpresa, a senhora Elizabeth Proctor, que observava aquilo tudo na maior aflição, ousou levantar a voz:

- Poupem-se de condenar antes mesmo da hora do julgamento! Nós não sabemos se se trata de enfeitiçamento...

Dez vozes cobriram a dela:

- É sim! É sim! O Doutor Griggs reconheceu que é!

A senhora Proctor sacudiu os ombros, corajosamente:

- E daí? Nunca se viu um médico se enganar? Não foi esse mesmo Griggs que levou ao cemitério a mulher de Nathaniel Bayley, tratando da garganta dela, quando o sangue é que estava envenenado?

Eu disse a ela:

- Não se sacrifique tanto assim por mim, senhora Proctor! Baba de sapo nunca diminuiu o perfume da rosa!

É claro, eu poderia ter escolhido uma comparação melhor e minhas inimigas não deixaram passar, rindo às gargalhadas:

- Quem é a rosa? É você? É você? Minha pobre Tituba, você está enganada. Sim, está enganada quanto à sua cor. (CONDÉ, 1997, pp. 112-113)

Je m'approchai et elle me fit signe de m'asseoir près d'elle, em murmurant:
- Que tu es belle, Tituba!
- Belle?
Je prononçai ce mot avec incrédulité, car le miroir que m'avaient tendu Susanna Endicott et Samuel Parris, m'avait persuadée du contraire. Quelque chose se dénoua en moi et j'offris, mue par une irrésistible impulsion:
- Maîtresse, laisse-moi te soigner!
Elle sourit et me prit les mains:
- Tant d'autres on essayé avant toi et n'y sont pas parvenus! Mais c'est vrai que tes mains sont douces. Douces comme des fleurs coupées.
Je raillai:
- Vous avez déjà vu des fleurs noires, vous?
Elle réfléchit un instant puis répondit:
- Non, mais s'il en existait, elles seraient perilleuses à tes mains. (CONDÉ, 2007, p. 65)¹⁴⁸

É possível entender, então, porque Tituba se sentia envolvida com a suposta amizade que havia estabelecido com a Sra. Parris, extensiva à sua filha Betty e, inicialmente à sobrinha do pastor, que vivia com a família desde a morte de seus pais. Era como se naquelas três pessoas Tituba encontrasse a família que nunca teve. Mesmo que incorporasse a condição de preconceito à qual era relegada, o fato de elas terem que conviver com o Reverendo deixava todas no mesmo patamar, como se pode observar neste trecho em que a escrava estava cuidando da Sra Parris, deitada a seu lado para ajudá-la a se aquecer:

A ce moment, la porte s'ouvrit sous une poussée brutale et Samuel Parris entra. Je ne saurai dire qui, de maîtresse Parris ou de moi, fut la plus confuse, la plus terrifiée. La voix de Samuel Parris ne s'éleva pas d'un pouce. Le sang ne monta pas à son visage crayeux: Il dit simplement:
- Élizabeth, êtes-vous folle? Vous laissez cette négresse s'asseoir à côté de vous? Dehors Tituba, et vite!
J'obéis.
L'air froid du pont agit sur moi comme une réprimande. Quoi? Je laissais cet homme me traiter comme une bête sans mot dire? J'allais pour me raviser et

148 - A senhora, ao que parece, está se sentindo mal! O que tem?

Ela riu sem alegria:

- Mais de vinte médicos se sucederam à minha cabeceira sem conseguir atinar a causa do meu mal. Só sei que a minha existência é um martírio! (...)

Aproximei-me e ela fez sinal para eu me sentar junto dela, murmurando:

- Como você é bonita, Tituba!

- Bonita?

Eu pronunciava essa palavra com incredulidade, pois o espelho a mim estendido por Susanna Endicott e Samuel Parris tinha me convencido do contrário. Alguma coisa se desatou em mim e me ofereci, movida por um impulso irresistível:

- Senhora, deixe-me cuidar de você!

Ela sorriu e me segurou as mãos:

- Tantos outros tentaram antes de você e não conseguiram! Mas é verdade que as suas mãos são doces. Doces como folhas cortadas.

Escarneci:

- A senhora já viu flores negras?

Ela pensou um instante, depois respondeu:

Não, mas se existissem, seriam parecidas com as suas mãos. (CONDÉ, 1997, p. 56)

retourner dans la cabine quand je croisai les regards de deux fillettes, affublées de longues robes noires sur lesquelles tranchaient d'étroits tabliers blancs et coiffées de béguins qui ne laissaient pas dépasser un brin de leurs chevelures. Je n'avais jamais vu d'enfants pareillement attifées. L'une était le portrait craché de la pauvre recluse que je venais de quitter. Elle interrogea:

- C'est toi, Tituba?

- Je reconnus les gracieuses intonations de sa mère. L'autre fillette de deux ou trois ans plus âgée, me fixait d'un air d'insupportable arrogance.

Je fis doucement:

- Êtes-vous les enfants Parris?

Ce fut la plus âgée des fillettes qui répondit:

- Elle est Betsey Parris. Je suis Abigail Williams, la nièce du pasteur.

Je n'ai pas eu d'enfance. L'ombre de la potence de ma mère a assombri toutes les annés qui auraient dû être consacrées à l'insouciance et aux jeux. Pour des raisons sans nul doute différentes des miennes, je devinais que Betsey Parris et Abigail Williams étaient, elles aussi, privées de leur enfance, dépossédées à jamais de ce capital de légèreté et de douceur. Je devinai qu'on ne leur avait jamais chanté de berceuses, raconté de contes, empli l'imagination d'aventures magiques et bienfaitantes. J'éprouvai une profonde pitié pour elles, pour la petite Betsey surtout, si charmante et désarmée. (CONDÉ, 2007, pp.66-67)¹⁴⁹

Aos poucos, entretanto, Tituba percebeu que a recíproca não era verdadeira, pelo menos não com relação a Abigail. Algo naquela menina incomodava a escrava, como se, de alguma forma, Tituba pudesse prever que seu destino estava atrelado ao comportamento daquela garota, como esteve, antes, ao comportamento de Susanna Endicott, a antiga dona de John Índio. A diferença reside no fato de que, desta vez, ela

149 Nesse momento, a porta se abriu com um empurrão brutal, e Samuel Parris entrou. Eu não saberia dizer quem, dona Parris ou eu, estava mais confusa, mais aterrorizada. A voz de Samuel Parris não se elevou minimamente. O sangue não subiu ao seu rosto de giz. Ele simplesmente disse:

- Elizabeth, a senhora está louca? A senhora permite que esta negra se sente ao seu lado? Fora, Tituba, e depressa!

Obedeci.

O ar frio da coberta teve sobre mim o efeito de uma reprimenda. O quê? Eu deixava aquele homem me tratar como animal sem dizer palavra? Ia mudar de idéia e voltar à cabine quando cruzei com os olhares de duas meninotas, ridiculamente cobertas por longos vestidos pretos, sobre os quais se atravessavam estreitos aventais brancos, usando toucas que não deixavam passar nem um fio de suas cabeleiras. Eu nunca tinha visto crianças tão exageradamente ornadas. Uma era o retrato cuspidado da pobre recluse que eu acabava de deixar. Ela perguntou:

- Você é Tituba?

Reconheci as graciosas entonações da mãe. A outra menina, dois ou três anos mais velha, me olhava fixamente com um ar insuportável de arrogância.

Eu disse docemente: - Vocês são as filhas de Parris?

Foi a mais velha das meninas quem respondeu:

- Ela é Betty Parris. Eu sou Abigail Williams, sobrinha do pastor.

Eu não tive infância. A sombra do poder de minha mãe escureceu todos os anos que deveriam ter sido consagrados à despreocupação e às brincadeiras. Por razões em dúvida nenhuma diferentes das minhas, eu adivinhava que Betty Parris e Abigail Williams também tinham sido privadas de sua infância, destituídas para sempre desse capital de ligeireza e de doçura. Eu intuía que jamais tinham cantado para elas canções de embalo, jamais tinham contado histórias, enchido a imaginação de aventuras mágicas e benéficas. Sentí uma pena profunda delas, principalmente da pequena Betty, tão charmosa e desarmada. (CONDÉ, 1997, pp. 57-58)

se via sozinha, pois seu companheiro não compartilhava da rotina da família Parris como Tituba o fazia:

Sa manière de m'écouter, de me regarder comme si j'étais un objet épouvantable et cependant attirant! D'une manière autoritaire, elle demandait des précisions sur tout. (...)

Je lui fournissais des réponses évasives. Em vérité, je craignais qu'elle ne raconte ces entretiens à son oncle, Samurl Parris et que la leur de plaisir qu'ils mettaient dans notre vie ne s'éteigne. Elle n'en fit rien. Il y avait en elle une faculté de dissimulation extraordinaire. (CONDÉ, 2007, p. 71)¹⁵⁰

O cerco foi se fechando para Tituba e a situação se agravou quando a família Parris se mudou de Boston para Salém e as meninas passaram a trazer suas amigas para a casa paroquial e todas pediam a Tituba que lhes contassem suas histórias de Barbados, que sempre evocavam o sobrenatural. É num desses dias que a primeira menção a uma possível idéia de alguém ter ligações com o além surgiu:

Leurs histoires favorites étaient celles des gens gagés. Elles s'asseyaient en rond autour de moi et je respirais l'odeur aigre de leurs corps lavés avec parcimonie. Elles m'assourdissaient de questions:

- Tituba, penses-tu qu'il y ait des gens gagés à Salem?

J'acquiesçais avec un rire:

- Oui, je crois bien que Sarah Good en est une!

(...)

- Tu crois cela, Tituba! Et Sarah Osburne, en est-elle une aussi?

(...)

- Les as-tu vues l'une et l'autre avec leur chair toute é corchée, voler dans l'air? Et Elizabeth Proctor, l'as-tu vue? L'as-tu vue?

Je me faisais sévère, car maîtresse Proctor était une des meilleures femmes du village, la seule qui ait eu à coeur de m'entretenir de l'esclavage, du pays d'où je venais et de ses habitants.

- Vous savez bien que je plaisante, Abigail! (ibid., pp. 97-98)¹⁵¹

150 Sua maneira de me ouvir, de me olhar como seu eu fosse um objeto assustador e ao mesmo tempo atraente! De uma maneira autoritária, ela pedia informações precisas sobre tudo(...) Minhas respostas eram evasivas. Na verdade, eu temia que ela contasse essas conversas para o tio, Samuel Parris, e que o luar de prazer que elas traziam à nossa vida se extinguísse. Mas ela não disse nada. Havia nela uma extraordinária capacidade de dissimulação. (CONDÉ, 1997, p. 61)

151 As histórias favoritas delas eram as das almas sequestradas. Elas se sentavam em roda, em volta de mim, e eu sentia o cheiro azedo de seus corpos lavados com parcimônia. Deixavam-me surda com as perguntas:

- Tituba, você acha que existem almas sequestradas em Salém?

Eu assentia, rindo: - Acho que sim, acho que Sarah Good é uma!

(...)

- Você acredita, Tituba? E Sarah Osbourne, também é?

(...)

- Você viu as duas voarem pelo ar, com a carne toda esfolada? E Elizabeth Proctor, você viu, viu?

Eu fazia cara séria, pois a senhora Proctor era uma das melhores mulheres da aldeia, a única que se deu ao trabalho de me informar sobre a escravidão, sobre o país de onde eu vinha e seus habitantes.

- Vocês sabem muito bem que eu estou brincando, Abigail! (ibid., pp. 83-84)

Entretanto, o que não passava de brincadeira inocente, passou a ser visto como realidade, uma vez que as meninas atribuíam a Tituba qualidades sobrenaturais, o que naquela época não era considerado saudável, muito menos permissível:

- Tituba, est-ce vrai que tu sais tout, que tu vois tout, que tu peux tout? Tu es donc une sorcière?
Je me fâchai tout net:
- N'employez pas des mots dont vous ignorez le sens. Savez-vous seulement ce qu'est une sorcière?
Anne Putnam intervint:
- Pour sûr que nous savons! C'est quelqu'un qui a fait un pacte avec Satan. Mary a raison; êtres-vous sorcière, Tituba? Je crois bien que oui. (CONDÉ, 2007, pp. 99-100)¹⁵²

Em Miller, o suposto envolvimento de Tituba com a feitiçaria foi indicado pela própria Abigail quando é colocada à prova pelos Reverendos Parris e Hale, principalmente pelo último, que pesquisava quais as possíveis causas para aquele temor ter se apossado de Salém através das meninas. O tio, Parris, confessa a Hale, quando de sua chegada, o episódio da dança na floresta e o reverendo menciona este fato ao questionar Abigail:

HALE (...): Abigail, what sort of dancing were you doing with her in the forest? ABIGAIL: Why – common dancing is all.
PARRIS: I think I ought to say I – I saw a kettle in the grass where they were dancing.
ABIGAIL: That were only soup.
(...)
HALE , grasping Abigail: Abigail, it may be your cousin is dying. Did you call the Devil last night?
ABIGAIL: I never called him! Tituba, Tituba...

152 - Tituba, é verdade que você sabe tudo, que você vê tudo, que pode tudo? Então você é uma feiticeira?

Fiquei logo zangada:

- Não empregue palavras cujo significado ignora. A senhora lá sabe o que é uma feiticeira?

Anne Putnam interveio:

- É claro que sabemos! É uma pessoa que fez um pacto com Satanás. Mary tem razão; você é feiticeira, Tituba? Eu acho que é. (CONDÉ, 1997, p. 85)

HALE: How did she call him?

ABIGAIL: I know not – she spoke Barbados. (MILLER, 2000, pp.45-46, marcas do autor, passim)¹⁵³

Tituba, inicialmente, nega qualquer forma de ligação com o Demônio, confessando-se crente em Deus e reforçando o fato de nunca ter tido nenhuma intenção de deixar as garotas perturbadas, pelo contrário, esteve na floresta a pedido delas. Seu discurso permanece o mesmo até que ouve que seria condenada ao enforcamento – a partir daí, é como se reconhecesse sua culpa, como se em um passa de mágica toda a solução de seus problemas estivesse claramente exposta aos seus olhos. A escrava não somente assume uma suposta ligação com o demônio como menciona que este lhe havia pedido que matasse o Reverendo Parris, além do fato de o demônio já ter arrebanhado diversas outras “almas” a seu serviço – ela foi convencida de que se denunciasse tais pecadores seria absolvida de sua culpa e assim o fez, mesmo sabendo que acusaria inocentes assim como ela. Eis o discurso utilizado pelo Reverendo Hale para justificar a Tituba a necessidade de sua confissão:

HALE, *with rising exaltation*: You are God’s instrument put in our hands to discover the Devil’s agents among us. You are selected, Tituba, you are chosen to help us cleanse our village. So speak utterly, Tituba, turn your back on him and face God – face God, Tituba, and God will protect you. (ibid., p. 48, marcas do autor)¹⁵⁴

No romance de Condé, Tituba é acusada por Samuel e Elizabeth Parris por ter enfeitado sua Betty e é, na verdade, surpreendida pelo comportamento de sua patroa, a

153 HALE: (...) Abigail, que espécie de dança dançavam vocês com esta criança na floresta?

ABIGAIL: Que dança havia de ser? Uma dança vulgar.

PARRIS: Julgo que eu ainda não lhe disse que eu... eu vi uma caldeira sobre o relvado em que elas dançavam

ABIGAIL: Era a caldeira da sopa.

(...)

PARRIS: Abigail, vê bem, a tua prima talvez esteja a morrer. Vocês invocaram o demônio na noite passada?

ABIGAIL: Eu não invoquei o Demônio! Tituba, foi Tituba...

PARRIS, *empalidecendo*: Tituba invocou o Demônio?

(...)

HALE: De que maneira ela o invocou?

ABIGAIL: Não sei dizer-lhe. Ela falava a língua dela. (MILLER, 1961, pp. 79-81, marcas do autor, passim)

154 HALE, *com crescente exaltação*: Tu és o instrumento que Deus pôs em nossas mãos para descobrirmos os agentes do Demônio entre nós. Tu foste a escolhida, Tituba, tu foste eleita para nos ajudar a limpar a nossa comunidade de todo o mal. Por isso fala abertamente, Tituba, vira as costas a Satanás e põe os olhos em Deus! Põe os olhos em Deus, Tituba, que Deus te protegerá. (MILLER, 1961, p.90, marcas do autor)

quem tinha como alguém a quem prezava. A escrava imediatamente se assusta e mostra seu estranhamento: “Maîtresse Parris, quand vous étiez malade, qui vous a soignée? Dans le taudis de Boston où vous avec failli passer, qui a fait briller sur votre tête le soleil de la guérison? N'est-ce pas mpi, et alors parliez- vous de sortilèges?” (CONDÉ, 2007, p. 115)¹⁵⁵ Assim como no texto dramático, a Tutuba do romance nega qualquer envolvimento com o Demônio, mas acaba sendo convencida por John Índio a dar àquela comunidade aquilo que eles queriam: uma confissão e, ao mesmo tempo, teria a oportunidade de acusar a quem bem entendesse, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, tiveram a oportunidade de prejudicá-la: “Bientôt la meute des loups se jettera sur toi, te déchirera (...). Tu dois te défendre et prouver que ces enfants ne sont pas ensorcelées.” (id., p. 124)¹⁵⁶

Em ambas as obras, Tituba acaba sendo presa: a partir daqui é que as narrativas tomam rumos distintos. Em Miller, a escrava nem mais é mencionada, assim como a personagem histórica, de quem não se tem mais notícias após seu encarceramento, e o texto se volta cada vez mais para o comportamento das garotas e as consequências relacionadas a tal posicionamento para a sociedade como um todo e para a família Proctor em especial. Em Condé, é a própria Tituba quem continua a comandar a narrativa e, presa, encontra-se com a protagonista do segundo hipotexto analisado neste trabalho: Hester Prynne, de *A letra escarlata* (1890). Todos os acusados foram presos à espera de julgamento e Tituba narra, então, seu encontro com Hester:

Nous demerâumes une semaine em prison em attendant que s'achèvent les préparatifs de notre comparution devant le Tribunal à salem. Et là, une fois de plus, malgré mès récents déboires et le souvenir des recommandations de John Indien, je me laissai prendre *au piège de l'apparente amitié*. Comme je grelottais et perdais mon sang dans le corridor où j'étais enchaînée, une femme passala main à travers les barreaux de sa ceulle et arrêta un des hommes de police:

- Ici, il y a place pour deux. Fais entrer cette pauvre créature!

La femme qui avait parlé ainsi était jeune, pas plus de vingt-trois ans, belle. Elle avait, sans modestie rejeté le béguin et montrait une luxurante chevelure, noire comme l'aile d'un corbeau, qui aux yeux de certains devait à elle seule symboliser le péché et appeler le châtement. De même, ses yeux étaient noirs, pas gris couleur d'eau sale, pas verts couleurs de méchanceté,

155 Senhora Parris, quando a senhora esteve doente, quem cuidou da senhora? (...) quem fez brilhar sobre sua cabeça o sol da cura? Não fui eu? E agora a senhora vem falar em sortilégios? (CONDÉ, 1997, p. 98)

156 Escute, Tituba! Daqui a pouco a matilha de lobos vai cair em cima de você, rasgar você (...). Você tem que se defender e provar que essas crianças não estão enfeitadas. (ibid., p. 105)

noirs comme l'ombre bienfaisante de la nuit. (CONDÉ, 2007, p. 150, marcas nossas)¹⁵⁷

De início, e como pode ser observado no último fragmento citado, o encontro com Hester foi, para Tituba, assim como ela o mostra por meio de sua narrativa, uma espécie de armadilha – com essa menção, a narrativa suscita no leitor a dúvida: em que situação a escrava seria envolvida agora? Seria, novamente, punida por se envolver com alguém que a princípio lhe pareceria amigável e depois se voltaria contra ela?

Na verdade, a Hester de Condé é retratada como uma mulher bela, culta e, ao mesmo tempo, revoltada com sua condição naquela sociedade, como se não fosse compatível com o lugar que habitava e o período em que vivia. De certa forma, tanto a Hester revista por Condé quanto a Hester de Hawthorne parecem similares sob esse prisma, mas vale ressaltar que o confronto que passará a ser traçado a partir de agora é feito sob a perspectiva do pesquisador, uma vez que não há como inserir Tituba na obra de Hawthorne, pois ela não existe nessa narrativa e a Hester que é delineada por Maryse Condé tem um quê de distinção da mesma personagem na obra do escritor americano, não somente pelo que acontece com a personagem no decorrer das narrativas, mas também pelo fato de que na narrativa de Condé sua passagem é breve, mesmo que marcante.

No romance da antilhana, Hester mostra-se encantada com a nova companhia de cela e logo nos primeiros momentos juntas tenta amenizar as dores de Tituba, além de ser uma forma de se aproximar dela:

Elle alla chercher l'eau d'une cruche et s'agenouillant, s'efforça de laver les tumeurs de mon visage. Tout en s'activant ainsi, elle parlait comme pour elle-même, sans peut-être attendre de réponse:

- Quelle couleur magnifique a sa peau et comme elle peut sous ce couvert, dissimuler ses sentiments! Peur, angoisse, fureur, dégoût! Moi, je n'y suis

157 Ficamos na prisão uma semana, esperando que terminassem os preparativos para o nosso comparecimento perante o tribunal de Salém. E aí, mais uma vez, apesar dos mais recentes dissabores e da lembrança das recomendações de John Índio, eu me deixava cair na *armadilha da amizade aparente*. Como eu tiritava e perdia sangue no corredor onde estava acorrentada, uma mulher passou a mão através das barras da cela e parou um dos policiais:

- Aqui tem lugar para duas. Ponha essa pobre criatura aqui dentro!

A mulher que tinha falado isso era jovem, não mais de vinte e três anos, bonita. Tinha, sem modéstia, rejeitado a touca, e exibia uma cabeleira luxuriante, negra como a asa de um corvo, que aos olhos de alguns deveria, por si só, simbolizar o pecado e chamar o castigo. Do mesmo modo, seus olhos eram negros; não cinzentos, cor de água suja, nem verdes, cor de maldade. Negros como a escuridão benéfica da noite. (ibid., p.127, marcas nossas)

jamais parvenue et les mouvements de mon sang m'ont toujours trahie!
(CONDÉ, 2007, pp. 150-151)¹⁵⁸

A partir da acolhida, mesmo que, como mencionado na citação anterior, pudesse parecer que Hester não estivesse preocupada em receber qualquer tipo de resposta, segue-se em Condé um diálogo entre as companheiras de cela, como uma espécie de apresentação, sempre, obviamente, passando pelo crivo da personagem protagonista, Tituba, mas desde o início deixando claro o comportamento, diríamos, moderno de Hester, pelo menos para aquela época:

- Maîtresse...
- Ne m'appelle pas "maîtresse".
- Comment vous nommerai-je alors?
- Mais par mon nom: Hester! Et toi quel est le tien?
- Tituba
- Tituba?
Elle répéta cela avec ravissement:
- D'où te vient-il?
- Mon père me l'a donné à ma naissance!
- Ton père?
Sa lèvre eut un rictus d'irritation:
- Tu portes le nom qu'un homme t'a donné?
Dans mon étonnement, je fus un instant sans répondre, puis je répliquai:
- N'en est-il pas de même pour toute femme? D'abord le nom de son père, ensuite, celui de son mari?
Elle fit songeuse:
- J'espérais qu'au moins certaines sociétés échappaient à cette loi. La tienne, par exemple! (CONDÉ, 2007, p. 151)¹⁵⁹

158 Ela foi buscar água numa moringa e, se ajoelhando, esforçou-se para lavar os tumores do meu rosto. Nessa atividade, falava, como se para si mesma, sem esperar resposta, talvez:

- Que cor magnífica tem sua pele e como pode, sob esta cobertura, dissimular seus sentimentos! Medo, angústia, furor, desgosto! Eu jamais consegui isso; os movimentos do meu sangue sempre me traíram! (CONDÉ, 1997, pp. 127-128)

159 - Senhora...

- Não me chame de "senhora".
- Como vou chamá-la, então?
- Pelo meu nome, ora: Hester! E o seu, qual é?
- Tituba.
- Tituba?

Ela repetiu enlevada:

- De onde vem esse nome?
- Meu pai me deu quando nasci!
- Seu pai?

Por meio de uma contração, seus lábios demonstraram irritação:

- Você usa um nome dado por um homem?

No meu espanto, fiquei um instante sem responder. Depois repliquei:

- Não é o que acontece com toda mulher? Em primeiro lugar, o nome do pai; depois o nome do marido?

Ela disse sonhadora:

- Eu esperava que ao menos certas sociedades escapassem dessa lei. A sua, por exemplo! (CONDÉ, 1997, p. 128)

No hipotexto, o leitor é apresentado à protagonista já conhecendo seu destino: a condenação a usar em seu peito uma letra “A”, escarlate, em virtude de ter cometido adultério e não obedecer às ordens da lei, no sentido de revelar quem fora seu parceiro para que, também ele, recebesse a punição cabível. Sua primeira descrição é feita pelo narrador apenas depois de ter sido apresentada sua vestimenta, ostentando o “A”, marca de seu pecado:

The young woman was tall, with a figure of perfect elegance on a large scale. She had dark and abundant hair, so glossy that it threw off the sunshine with a gleam and a face which, besides being beautiful from regularity of feature and richness of complexion, had the impressiveness belonging to a marked brow and deep black eyes. She was ladylike, too, after the manner of the feminine gentility of those days; characterized by a certain state and dignity, rather than by the delicate, evanescent and indescribable grace, which is now recognize as its indication. And never had Hester Prynne appeared more ladylike, in the antique interpretation of the term, than as she issued from the prison. Those who had before known her and had expected to behold her dimmed and obscured by a disastrous cloud, were astonished, and even startled, to perceive how her beauty shone out and made a halo of the misfortune and ignominy in which she was enveloped. It may be true that, to a sensitive observer, there was something exquisitely painful in it. Her attire, which, indeed, she had wrought for the occasion, in prison, and had modeled much after her own fancy, seemed to express the attitude of her spirit, the desperate recklessness of her mood, by its wild and picturesque peculiarity. But the point which drew all eyes and, as it were, transfigured the wearer – so that both men and women, who had been familiarly acquainted with Hester Prynne, were now impressed as if they beheld her for the first time – was that Scarlet Letter, so fantastically embroidered and illuminated upon her bosom. It had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity and enclosing her in a sphere by herself.”(HAWTHORNE, 1999, p. 47)¹⁶⁰

160 A jovem era alta, elegantíssima. Tinha os cabelos pretos e copiosos, tão espelhantes que refrangiam em chispas os raios do sol. O seu rosto, além de belo pela regularidade e pela riqueza dos traços, irradiava a unção que vem de uma das pestanas arqueadas e de uns olhos negros e pensativos. Tinha também um ar de grande dama, no padrão da nobreza feminina daquele tempo, caracterizado mais por uma espécie de aparato e majestade do que pela graça gentil, vaporosa e inexprimível de agora, e jamais parecera mais distinta, na antiga compreensão do termo, do que ao emergir da cadeia. Os que já a conheciam e esperavam vê-la empanada e esbatida numa nuvem de catástrofe ficaram atônitos, pasmados de testemunhar como a sua beleza fulgurava, transformando o infortúnio e o labéu num lado que a envolvia toda. É verdade que, para um observador sensível, havia naquele esplendor qualquer coisa de estranhamente doloroso. A insolente e pitoresca originalidade do traje por ela confeccionado no cárcere para aquela ocasião parecia revelar a atitude do seu espírito, a desesperada temeridade do seu ânimo. Mas o detalhe que atraía todos os olhares e os esgazeava – a ponto de os homens e mulheres que a conheciam intimamente se sentirem impressionados como se a estivessem vendo pela primeira vez – era aquela letra escarlate, tão imaginosamente trabalhada no sepe. Dir-se-ia ungida de um feitiço que a arrebatava das relações ordinárias com a humanidade, enclausurando-a num mundo todo seu. (HAWTHORNE, 2006, p. 60)

Essa jovem, no romance de Condé, é igualmente vista por Tituba como alguém, na mesma condição de submissão às leis dos homens, mesmo que por motivos diversos aos dela, mas igualmente infeliz por ali estar. Ambas padecem das mesmas dores: são mulheres que, mesmo pertencentes a estatutos sociais diferentes, encontram-se em condição de submissão àquela sociedade, culpadas por crimes questionáveis: Tituba, acusada de ser feiticeira e Hester, por ter engravidado de um homem que não era o seu marido – mesmo que este estivesse há muito desaparecido – nenhuma das duas precisaria, efetivamente estar ali. Hester mostra-se, inclusive, revoltada por ter sido acusada de adultério, mesmo que se recuse a entregar o co-responsável pelo crime: “Et pendant que je croupis ici, celui qui m'a planté cet enfant dans le ventre va et vient librement.”(CONDÉ, 2007, p. 153)¹⁶¹

Cabe, aqui, um aparte para que se trace um paralelo que diga respeito à gravidez de Hester e à gravidez de Tituba, anterior à sua prisão, que acabou por ser interrompida pela escrava. A descrição dos sentimentos em relação às crianças que abrigavam em seus ventres parece, de algum modo, similar entre as duas personagens – Tituba descobre estar grávida logo após um episódio em que assistiu ao enforcamento de uma mulher acusada de feitiçaria. Inicialmente, a escrava diz que era como se tivesse seis anos novamente e revivesse o enforcamento de sua própria mãe, tamanha foi a sensação de impotência e de sofrimento que sentiu ao assistir àquela cena:

Ce fut peu après cela que je m'aperçus que je portais un enfant et que je décidai de le tuer.

Dans ma triste existence, à part les baisers volés à betsey et les secrets échangés avec Élisabeth Parris, les seuls moments de bonheur étaient ceux que je passais avec John Indien.

(...)

Pour une esclave, la maternité n'est pas un bonheur. Elle revient à expulser dans un monde de servitude et d'abjection, un petit innocent dont il lui sera impossible de changer la destinée. (CONDÉ, 2007, pp. 82-83)¹⁶²

161 E enquanto eu apodreço aqui, aquele que me plantou esta criança no ventre vai e vem em liberdade. (CONDÉ, 1997, p. 129)

162 Foi um pouco depois disso que me dei conta de que estava grávida e decidi matar a criança.

Na minha triste existência, à parte os beijos roubados de Betsey e os segredos trocados com Elizabeth Parris, os únicos momentos de felicidade eram os que eu passava com John Índio.

(...)

Para uma escrava, a maternidade não é uma felicidade. Ela joga num mundo de servidão e de abjeção um pequeno inocente, a quem será impossível mudar o destino. (CONDÉ, 1997, pp.70-71)

No romance de Hawthorne, o narrador descreve a cena em que Hester se encontra na plataforma do pelourinho, o que lembra, de alguma forma, essa preocupação com a condição da vida humana:

Had there been a Papist among the crowd of Puritans, He might have seen in this beautiful woman, so picturesque in her attire and mien, and with the infant at her bosom, an object to remind him of the image of Divine Maternity, which so many illustrious painters have vied with one another to represent; something which should remind him, indeed, but only by contrast, of that sacred image of sinless motherhood, whose infant was to redeem the world. Here, there was the taint of deepest sin in the most sacred quality of human life, working such effect that the world was only the darker for this woman's beauty, and the more lost for the infant that she had borne. (HAWTHORNE, 1999, p. 49)¹⁶³

Mesmo que sob diferentes perspectivas é possível confrontar tais posicionamentos, com a escrava Tituba não se esquivando da responsabilidade trazida pela maternidade, mas em uma tentativa de proteger sua cria de viver em um mundo do qual nada poderia tirar de seu, no qual teria apenas um futuro igual a todos os outros de sua classe: um destino de servidão e submissão, sofrimento e nenhuma forma de liberdade. Já Hester preserva-se o direito de não tornar público o nome daquele com quem cometera o adultério, não somente na intenção de protegê-lo, em sua posição como pastor, mas também na tentativa de proteger sua filha de ser vista como fruto de uma relação sem nenhuma forma de amor, mas simplesmente como um ato meramente carnal. Na verdade, o próprio nome que deu à menina pode ajudar a entender tal posicionamento: *Pearl*, em língua portuguesa, Pérola, símbolo do feminino, que representa a perfeição e a incorruptibilidade, além de também simbolizar vida longa e fertilidade. Do significado literal, a pérola vem encerrada em uma ostra, o que pode representar o desejo feminino, escondido e, em muitas filosofias orientais, como o Budismo, o Taoísmo e o Hinduísmo, a pérola pode significar sabedoria e conhecimento espiritual.¹⁶⁴ A pérola é, ainda, um símbolo lunar ligado à água e à mulher e representa a feminilidade criativa, a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a

163 Houvesse um papista ali, na turba de puritanos, e teria visto naquela mulher, tão singular nos trajés e na atitude, e com a criança ao colo, qualquer coisa que lhe recordaria a figura da Divina Maternidade, que tantos pintores ilustres têm porfiado em representar. Qualquer coisa que lhe teria evocado, mas só pelo contraste, a sagrada imagem da Mãe cujo filho veio redimir o Mundo. No caso, entretanto, a mancha do mais negro pecado contra a mais santa condição da vida humana atuava de tal maneira que, para aquela beldade feminina, o Mundo era todo trevas. E estava perdido para a filha que ela concebera. (HAWTHORNE, 2006, p. 62)

164 <http://www.salves.com.br/dicsimb/dicsimbolon/perola.htm> acesso em 18/05/09 às 18:26

transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p.711)

Todas as características atribuídas ao nome da filha de Hester Prynne podem, também, estar relacionadas a ela mesma, tanto na obra de Hawthorne quanto na de Condé. Hester é forte, decidida, firme em seus posicionamentos e decisões. No hipotexto, por exemplo, há o trecho em que o Reverendo Dimmesdale é obrigado por seus pares, devido à sua posição naquela comunidade, a tentar fazer com que Hester confessasse o nome do pai de sua filha, mas suas tentativas mostram-se frustradas, como se segue, ante o posicionamento firme de Hester, apesar do sofrimento que toda aquela situação lhe causava, principalmente por ser ele o homem a quem amava e, por esse motivo, precisava esconder de todos ali esse amor:

– Speak, woman! Said another voice, coldly and sternly, proceeding from the crowd about the scaffold. “Speak, and give your child a father!” “I will not speak!” answered Hester, turning pale as death, but responding to this voice, which she too surely recognized. “And my child must seek a heavenly Father; she shall never know an earthly one!” “She will not speak! Murmured Mr. Dimmesdale, Who, leaning over the balcony, with his hand upon his heart, had awaited the result of his appeal. He now drew back, with a long respiration. “Wondrous strength and generosity of a woman’s heart! She will not speak.”

(...)

Hester Prynne, meanwhile, kept her place upon the pedestal of shame, with glazed eyes, and an air of weary indifference. She had borne, that morning, all that nature could endure; and as her temperament was not of the order that escapes from too intense suffering by a swoon, her spirit could only shelter itself beneath a stony crust of insensibility, while the faculties of animal life remained entire. (HAWTHORNE, 1999, pp. 60-61)¹⁶⁵

O que fica mais evidente na leitura de Condé é o comportamento que seria visto, nos dias atuais, como partidário do feminismo. Obviamente, não é possível dizer, sob o ponto de vista puritano, que a personagem Hester era feminista, uma vez que essa

165 - Fala, mulher! - disse fria e severamente, outra voz que vinha da turba em redor do cadafalso. - Fala e dá um pai à tua filha!

- Não falarei – Respondeu Hester, tornando-se pálida como morta, mas replicando à voz que reconhecera com absoluta certeza. - E minha filha terá que procurar um Pai no Céu. Jamais o conhecerá na Terra!

- Não falará! - murmurou o Sr. Dimmesdale, que, debruçado na tribuna, com a mão no coração, aguardava o resultado do seu apelo. - prodigiosa energia, generosidade admirável de um coração de mulher! Não falará!

(...)

Hester Prynne permanecia no pelourinho, os olhos vagos e um ar de fatigada indiferença. Sofrera naquela manhã tudo quanto a dignidade pode sofrer. E, como não possuía o tipo de temperamento que foge pelo desmaio às dores lancinantes, o seu espírito só se pudera valer de uma pétrea crosta de insensibilidade, ao passo que as funções da vida animal continuavam íntegras. (HAWTHORNE, 2006, pp. 71-72)

postura não existia naquele período, mas é possível afirmar que a personagem assume um papel que reforça a idéia da luta por um direito feminino e esse posicionamento pode ser observado em muitos dos diálogos que trava com Tituba, também em uma forma de ajudar a escrava a entender que não deve aceitar uma posição de inferioridade somente porque aquela sociedade a julga como marginal por ser negra, escrava, mulher e, ainda, acusada de feitiçaria. Tal posicionamento de Hester na obra de Condé revela sua cultura, seu status social e, acima de tudo, suas idéias, por meio de um discurso que está além de seu tempo, como é possível notar em:

- Il faut peut-être que je commence par le commencement si je veux que tu comprennes quelque chose à mon histoire. (...) Moi, já avais le malheur d'appartenir à une famille qui croyant à l'égalité des sexes et, à l'âge où l'on joue sainement à la poupée, mon père me faisant réciter mes classiques! Où en étais-je? Ah, oui! A seize ans, on m'a mariée à un Révérend, ami de ma famille qui avait enterré trois épouses et cinq enfants. L'odeur de sa bouche était telle que, pour mon bonheur, je m'évanouissais dès qu'il se penchait sur moi. Tout mon être se refusait à lui, pourtant, il m'a fait quatre enfants qu'il a plu au seigneur d'enlever à la terre – au Seigneur et à moi aussi! Car il m'était impossible d'aimer les rejetons d'un homme que je haïssais. Je ne te cacherai pas, Tituba, que le nombre de potions, décoctions, purgatifs et laxatifs que j'ai pris pendant mes grossesses a aidé à cet heureux aboutissement. (CONDÉ, 2007, pp. 153-154)¹⁶⁶

A personagem Tituba começa a se identificar com Hester, quando murmura para si mesma: “Moi aussi, j'ai dû tuer mon enfant!”(ibid., p. 154)¹⁶⁷ e é apresentada, mais uma vez, pela narradora, como uma vítima que era considerada culpada, assim como a própria Tituba e, por se compadecerem uma da outra, a escrava tenta confortar Hester, enquanto esta se mostra solidária à situação da escrava e se oferece para ajudá-la a preparar seu depoimento, uma vez que ninguém melhor que ela, que além de todo seu conhecimento, vivera com membros da igreja, para saber o que poderia ser dito e como isso seria interpretado pela comunidade:

166 - Talvez seja preciso eu começar pelo começo, se quiser que você entenda alguma coisa da minha história. (...) Eu tive a infelicidade de pertencer a uma família que acreditava na igualdade dos sexos e, na idade em que se brinca saudavelmente de boneca, meu pai me fazia recitar os clássicos! Onde eu estava? Ah, sim! Aos dezesseis anos, me casaram com um reverendo, amigo da família, que tinha enterrado três esposas e cinco filhos. O cheiro de sua boca era tal que, para minha felicidade, eu desmaiava quando ele se inclinava sobre mim. Todo o meu ser o rejeitava e no entanto, ele me fez quatro filhos, que quis o Senhor levar para a terra. Quis o Senhor e quis eu também! Pois era impossível para mim amar os rebentos de um homem que eu odiava. Não vou esconder de você, Tituba, que a quantidade de poções, cocções, purgativos e laxativos que tomei durante gravidez ajudou chegar a esse final feliz. (CONDÉ, 1997, pp. 130-131)

167 Eu também tive de matar meu filho! (ibid., p. 131)

Hester m'apprit à préparer ma déposition.

Parlez d'une fille de Révérend pour en savoir un bout sur Satan! N'avait-elle pas rompu le pain avec lui depuis l'enfance? Ne s'était-il pas vautré sur son édredon dans sa chambre sans feu en la fixant de ses prunelles jaunâtres? N'avait-il pas miaulé dans tous les chats noirs? Coassé dans les grenouilles? Et même fait la ronde dans les souris grises?

- Fais-leur peur, Tituba! Donne-leur-en pour leur argent! Décris-le sous la forme d'un bouc avec un nez en forme de bec d'aigle, un corps tout couvert de longs poils noirs et, attachée à la taille, une ceinture de têtes de scorpions. Qu'ils tremblent, qu'ils frémissent, qu'ils se pâment! Qu'ils dansent au son de sa flûte, perçue dans le lointain! Décris-leur les réunions de sorcières, chacune arrivant sur son balai, les mâchoires dégoulinantes de désir à la pensée du banquet de foetus et d'enfants nouveau-nés qui serait servi avec force chopes de sang frais...

J'éclatais de rire:

- Vouyons, Hester, tout cela est ridicule!

- Mais puisqu'ils y croient! Que t'importe, décris! (CONDÉ, 2007, pp. 157-158)¹⁶⁸

Tituba segue os conselhos de Hester em seu depoimento e faz as denúncias cabíveis, assim como a própria Hester e, antes dela, John Índio, tinham lhe aconselhado, mas tudo isso apenas serviu para que a escrava se sentisse exatamente como aqueles que a acusavam. De volta à prisão, pede para ficar na mesma cela em que Hester estaria, mas percebe que isso seria impossível, pois ela não estava mais lá:

- Maître, ayez la bonté de me dire ce qu'il est advenu d'elle, car il n'y a pas d'âme plus bienfaisante sur cette terre!

L'homme de police eut une sorte d'exclamation:

- Bienfaisante? Eh bien! Toute bienfaisante qu'elle te semble, elle est à cette heure damnée, car elle s'est pendue dans sa cellule.

- Pendue?

- Oui, pendue!

168 Hester me ensinou a preparar meu depoimento.

Nada como uma filha de reverendo para conhecer Satanás! Não repartia o pão com ele desde a infância? Ele não tinha se espojado sobre o edredon dela, em seu quarto sem lareira, fixando-a com as pupilas amareladas? Não tinha miado na voz de todos os gatos pretos? Coaxado nos sapos? E até mesmo feito rondas dentro dos ratos cinzentos?

- Amedronte-os, Tituba! Dê a eles o que merecem! Descreva-o sob a forma de um bode, com nariz em forma de bico de águia, o corpo todo coberto de pelos negros compridos e, preso à cintura, um cinto de cabeças de escorpiões. Que estremeçam, que se agitem, que desfaleçam! Que dançam ao som de sua flauta, ouvida na distância. Descreva a eles as reuniões das feiticeiras, cada uma chegando com sua vassoura, as mandíbulas pingando de desejo só de pensar no banquete de fetos e recém-nascidos a ser servido com canecos de sangue fresco...

Caí na risada:

- Ora, Hester, isso é ridículo!

- Mas se acreditem! Que importa? Descreva! (CONDÉ, 1997, p. 133)

(...)

Pendue? Hester, Hester, pourquoi ne m'as-tu pas attendue? (CONDÉ, 2007, p.174)¹⁶⁹

Tituba adoece e chega a pensar na morte, como se quisesse por um fim a seu sofrimento: “Il me semblait qu'Hester m'avait montré un exemple que je devais suivre.

Hélas! Je n'en avais point le courage.”(ibid., p. 176)¹⁷⁰ Entretanto, o comportamento da Hester composta por Maryse Condé distancia-se da trajetória da Hester de Hawthorne, pois esta última mostra-se, mesmo fragilizada por sua posição de pária da sociedade em que vivia, firme no propósito de criar sua filha nos preceitos que acreditava corretos e, ainda, preservar a identidade daquele que amava, além de proteger tanto Pearl quanto Dimmesdale das garras de Chillington, caso ele descobrisse que o reverendo era o homem com quem Hester o havia traído.

De qualquer forma, o que fica claro para o leitor de ambas as obras é a forma como a releitura da Hester de Hawthorne é feita por Condé: em Hawthorne, mesmo sendo uma mulher com uma forma de comportamento que chocava a sociedade, Hester ainda se enquadrava dentro dos preceitos puritanos e respeitava-os, assim como acabou por respeitar até o final de sua existência, a punição que lhe for a atribuída. Mesmo quando retirou a letra de seu peito, ao conversar com Dimmesdale às margens do riacho, sua filha representou a sociedade, como se não a reconhecesse, quando Hester a chama sem a letra em seu peito e sem a touca cobrindo seus cabelos:

Hester turned again towards Pearl with a crimson blush upon her cheek, a conscious glance aside at the clergyman, and then a heavy sigh; while, even before she had time to speak, the blush yielded to a deadly pallor. “Pearl”, said she, sadly, “look down at thy feet! There!- before thee!- on the hither side of the brook!” The child turned her eyes to the point indicated; and there lay the scarlet letter, so close upon the margin of the stream that the gold embroidery was reflected in it. “Bring it hither!” said Hester. “Come thou and take it up!” answered Pearl. “Was ever such a child!” observed Hester, aside to the minister.

169 - Senhor, tenha a bondade de me dizer o que aconteceu com ela, pois não existe alma mais bondosa nesta terra!

O policial como que exclamou:

- Bondosa? Muito bem. Por mais bondosa que lhe pareça, a esta hora está danada, pois enforcou-se na cela.

- Enforcou-se?

- Sim, enforcou-se!

(...)

Enforcada? Hester, Hester, por que não esperou por mim? (ibid., pp.147-148)

170 “Parecia-me que Hester me tinha mostrado um exemplo que eu devia seguir. Ai de mim! Eu não tinha, absolutamente, coragem.” (ibid., p. 149)

“ Oh, I have much to tell thee about her! But, in very truth, she is right as regards this hateful token. I must bear its torture yet a little longer – only a few days longer – until we shall have left this region and look back ither as to land which we have dreamed of. The forest cannot hide it! The mid-ocean shall take it from my hand and swallow it up forever. (HAWTHORNE, 1999, p. 192)¹⁷¹

De fato, tanto Hester quanto Tituba têm seus pecados revelados e jamais esquecidos em uma floresta – a primeira sem poder se sentir livre de sua sina mesmo longe dos olhos da sociedade, pois sua filha representa os olhos que não a estão vendo e a segunda, tem na floresta o início, o meio e o final de sua jornada: é na floresta que habitava antes de conhecer John Índio e resolver voltar ao convívio com a comunidade; é na floresta que supostamente dançava com as meninas e é na floresta que volta a viver quando retorna a Barbados.

As Titubas de Miller e Condé e as Hesters de Hawthorne e Condé encerram, todas, a mesma temática: não importa em que tempo ou em que circunstâncias, elas seriam consideradas culpadas, por sua força ou posicionamento, pelo fascínio que exerciam ao representar o pecado e pela coragem de enfrentar o mundo que as cercava, mesmo que a intolerância, em todos os seus aspectos, continuasse a puni-las. Essas personagens, além de significativas do ponto de vista temático, também o são do aspecto discursivo: é possível, por meio da leitura de seus discursos, perceber que a Tituba e a Hester apresentadas por Maryse Condé estão à frente de seu tempo, tanto em comportamento quanto em representação na sociedade que ocupavam, enquanto que as mesmas personagens, em seus hipotextos, ocupam papéis convencionais, de acordo com as convenções de seu tempo e do momento em que as obras foram escritas.

171 Hester voltou-se de novo para Pearl, com um rubor nas faces, em olhar de compreensão dado de lado ao pastor e, depois, um profundo suspiro. E, antes que pudesse falar, o rubor desfaleceu numa palidez mortal.

- Pearl! - disse ela tristemente -, olha para teus pés! Ali! Diante de ti! Do lado de cá do regato!

A menina voltou a vista para o ponto indicado e lá estava a letra escarlate tão perto da água que o bordado a ouro se refletia nela.

- Traze-me isto! - ordenou a mãe.

- Vem tu apanha-a - respondeu a criança.

- É sempre assim esta menina! - observou Hester, para o sacerdote. Oh, tenho muito o que te contar a respeito dela! Mas, quanto a este símbolo odioso, tem razão. Devo suportar um pouco mais a tortura que ele me inflige. Somente por uns dias, até que deixemos esta terra e a possamos recordar como um lugar que vimos apenas em um sonho. A floresta não pode esconder aquela letra! O oceano a receberá de mim e a trará para sempre!

(...)

- Agora reconhecês a tua mãe, minha filha? - perguntou, repreensiva, mas num tom discreto. - Queres atravessar o regato e voltar a pertencer à tua mãe, agora que ela tem sobre si a vergonha, agora que ela está triste?

- Sim, agora irei! - respondeu a menina saltando o córrego e abraçando-a. - Agora és minha mãe. E eu sou a tua pequena Pearl. (HAWTHORNE, 2006, pp. 185-186)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta do presente estudo foi discutir a forma pela qual a autora antilhana, Maryse Condé, por meio de sua obra, *Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salém* (1986), retomou duas das grandes obras do cânone literário americano: *As bruxas de Salém* (1953), do dramaturgo Arthur Miller e *A letra escarlata* (1850), de Nathaniel Hawthorne. Tal retomada se deu de maneira bastante inusitada, uma vez que a autora tomou os hipotextos dos americanos e subverteu-os, de certa forma, ao dar voz a uma personagem que, em uma obra era considerada secundária e, em outra, sequer existia, fazendo uso, então da personagem principal desse romance, agora como secundária em sua própria versão dessas novas realidades.

Entretanto, antes de retomar os aspectos que se fizeram mais relevantes em todo o levantamento e discussões apresentados no decorrer do estudo, faz-se relevante mencionar que acima de tudo, a temática apresentada por Condé é por demais marcante sob a ótica do pós-modernismo e todas as suas características: como releitura do passado, na tentativa de suprir possíveis “lacunas”, com a possibilidade de rever esse mesmo passado com um novo olhar, muitas vezes a partir de um sujeito ex-cêntrico, marginalizado, que sofre preconceito – mais especificamente aqui, tratando de Tituba, mulher, escrava, negra, supostamente feiticeira, inicialmente considerada estranha a seus pares quando ainda habitava sua terra natal, estrangeira em uma terra de brancos e, novamente, uma estranha, quando retorna a Barbados e passa a ser vista como ícone e não como ser humano.

Parece relevante destacar que o romance de Maryse Condé apresenta diversas possibilidades de entendimento do que seria discutir as temáticas de diferentes representações sociais, políticas e culturais, como a questão da intolerância em todas as suas formas de expressão, os diferentes gêneros discursivos em que cada uma das obras estudadas é classificada, a saber, romance e teatro, o estudo das personagens, no qual se tenta traçar as diferenças entre os conceitos acerca da concepção tradicional da personagem e sua concepção sob o ponto de vista da pós-modernidade, vista neste estudo sob a ótica da metaficção historiográfica.

Para que os objetivos traçados fossem alcançados, este trabalho foi iniciado com um levantamento acerca das convergências entre os conceitos de História e Literatura, de forma a tentar estabelecer um paralelo entre estas duas maneiras de se tratar de um

fato, seja do ponto de vista objetivamente prático e científico, sob a ótica do historiador, que seleciona determinado acontecimento e faz dele a sua narrativa, sob o seu ponto de vista, isolando esse fato para poder dar a ele maior destaque e, muitas vezes, aplicar maior didatismo à sua descrição; seja do ponto de vista literário, que pode fazer uso de um fato amplamente ficcional ou tornar um fato histórico ficcional, aproveitando-se da realidade científica de tal acontecimento e aplicando a tal realidade uma nova e, muitas vezes, inusitada, perspectiva, criando novas e infinitas possibilidades de leituras.

Em seguida, julgou-se conveniente apresentar um breve levantamento acerca da história norte-americana em diferentes momentos, obviamente relevantes para o entendimento das obras a serem posteriormente apresentadas, a saber: foram tratados momentos referentes ao período de colonização norte-americana, retratado tanto na peça de Arthur Miller quanto no romance de Nathaniel Hawthorne, bem como um momento da década de 50, no século XX, conhecido como Guerra Fria, momento no qual se viu estabelecida uma nova proposta de 'caça às bruxas', lançada pelo então Senador Joseph McCarthy – foi esse o momento em que Artur Miller resolveu escrever sua peça, para criticar a situação política e de extrema hipocrisia pela qual passava a sociedade americana em que vivia, enfatizando a questão da hipocrisia associada à intolerância em um âmbito generalizado.

Antes que fosse feita a efetiva apresentação dos fundamentos teóricos e das obras em contraste, falamos, ainda de Miller e Hawthorne, com suas obras sob a perspectiva de serem elas releituras da história tanto do passado quanto do momento em que ambos escreveram, momentos esses que não apresentavam, a princípio, conexão com o passado colonial, mas que, ao mesmo tempo, deixavam margem a uma possibilidade de aproximação com esse mesmo passado.

Em Miller, fica clara a noção de que seu retorno ao passado histórico do período colonial representa uma crítica à sociedade de seu tempo, carente de modelos sadios de atitude política, em um período em que mais valia acusar do que tentar se defender, além, obviamente, do medo claro causado pela bomba atômica e pelo comunismo infiltrado no seio daquela sociedade tão intrinsecamente puritana, como o havia sido ainda no passado colonial.

Em Hawthorne, o retorno ao passado, agora não tão distante, revela uma fuga relativa aos padrões do romantismo, em busca de uma nova realidade, embora tal realidade encontrada em *A letra escarlata* não apresente nenhum paraíso perdido, mas a dura façanha de se sobreviver perante a hipocrisia social e religiosa de um período

igualmente puritano, mas mais intrinsecamente vivido por aqueles que vieram da Europa em busca de uma nova Canaã na América do Norte.

É entre essas duas vertentes que se apresenta a obra de Condé, como releitura da peça de Miller, agora sob o ponto de vista da escrava, Tituba, e, por conta dessa subversão, sob uma perspectiva totalmente diversa daquela apresentada pelo dramaturgo, assim como também é diferente a sua apropriação da personagem criada por Hawthorne, Hester Prynne, que de protagonista no hipotexto, passa a ter papel secundário, mas bastante relevante na trajetória da heroína desta nova narrativa, que coloca para o leitor todas as angústias e dilemas de alguém que vive sempre à margem da sociedade, quer seja como mulher, negra, quer seja como escrava, feiticeira.

Falamos, ainda em dialogismo e intertextualidade, na tentativa de melhor compreender o processo pelo qual se dá esse diálogo entre as três diferentes obras estudadas e como se pode analisar a narrativa de Condé sob a ótica da leitura intertextual, do diálogo com o(s) outro(s). Coube também, neste trecho do trabalho, apresentar um novo levantamento, agora sobre a teoria da personagem, iniciando com uma apresentação dessa teoria sob o ponto de vista tradicional para que, posteriormente, fosse possível entender o comportamento da personagem na obra de Condé, com uma nova roupagem, com a ajuda dos fundamentos baseados em Bakhtin.

Por fim, quando tratamos de textos ficcionais, foram apresentadas e brevemente analisadas, uma a uma, as três obras constituintes do corpus para que, em seguida, fosse feito um confronto entre as personagens que mais se destacam nesta proposta de estudo: as Titubas, de Miller e Condé e as Hesters, de Hawthorne e Condé.

Ao acompanhar o desenvolvimento dessas personagens em cada uma dessas obras e, depois, ao confrontá-las ficou clara, mais uma vez, a ideia de que Maryse Condé fez muito mais do que simplesmente se reaproveitar de personagens já consagradas pelo cânone e criar para elas uma nova realidade literária: a escritora oferece, com seu romance, a possibilidade de diferentes leituras, todas ricas sob aspectos igualmente diversos.

Inicialmente, por retornar a um passado que propõe, por si mesmo, uma reflexão crítica – o que efetivamente teria sido o episódio da 'caça às bruxas', mas agora sob o ponto de vista de um acusado de feitiçaria... mais do que tentar provar sua inocência, a personagem Tituba tinha muito mais a fazer: como mulher, negra, escrava e, de acordo com aquela comunidade, feiticeira, sua posição é colocada em xeque e é neste momento que o leitor é apresentado a uma crítica social que não se refere somente àquele

momento, mas a qualquer momento histórico que apresente intolerância, não somente no comportamento das personagens, mas também em sua organização política e social.

Tomar as personagens femininas como peças fundamentais para o desenvolvimento deste estudo foi a alternativa encontrada para que essa reflexão crítica viesse à tona, apontando a personagem Tituba como ponto de passagem entre a questão da doutrina religiosa e a possível presença da feitiçaria naquela comunidade e, nesse caso, o que efetivamente se deveria entender por feiticeira: aquela que traz o mal ou a que faz o bem? Quem seria Tituba nessa dicotomia?

Antes de mais nada, Tituba é a personificação da figura feminina inferiorizada, que historicamente sofreu e sofre todas as formas possíveis (às vezes também as inusitadas) de preconceito e que revela em si o sujeito ex-cêntrico ao qual se refere Linda Hutcheon, principalmente quando este sujeito encontra-se em meio a uma não-homogeneidade social, o que provoca ainda mais conflitos e mais desigualdades, levando, inevitavelmente, à temática da intolerância.

Não há, no romance de Condé, um retorno nostálgico ao passado, mas um retorno que propicia ao leitor uma visão crítica de diversas sociedades em uma, ao revelar um passado não positivamente cultivado, mas um período marcado por adversidades sem explicação e por posicionamentos mais do que inadequados sob todos os pontos de vista. O que se apresenta de maneira positiva nesta releitura oferecida pela escritora antilhana é a possibilidade de rever a história sob a ótica distinta do colonizado e não do colonizador.

REFERÊNCIAS

Referências para o corpus:

CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière...Noire de Salem*. Barcelona: Mercure de France, 2007.

_____. *I, Tituba... Black Witch of Salem*. Trad.: Richard Philcox. London: Faber and Faber, 2000.

_____. *Eu, Tituba... Feiticeira, negra de Salém*. Trad.: Ângela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. New York: Signet Classic, 1999.

_____. *A Letra Escarlata*. Trad.: de Sodrê Viana. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MILLER, Arthur. *The Crucible*. Harmondsworth: Penguin, 1998.

_____. *As bruxas de Salém*. Trad.: Rui Guedes da Silva. Lisboa: Presença, 1961.

_____. *As bruxas de Salém*. Trad.: Valéria Chamon. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Referências sobre o corpus:

ANDERSON, Debra. *Teaching Francophone Literature in Translation: Maryse Condé's I, Tituba, Black Witch of Salem* in: *The South Carolina Modern Language Review*, volume 1, number 1, s/d.

SCHEIDT, Jennifer L. *Cliffsnotes on Miller's 'The Crucible'*. New York: IDG Books, 1971.

VAN DOREN, Mark. *Nathaniel Hawthorne*. Trad.: Lígia Junqueira. São Paulo: Martins, 1949.

VAN KIRK, Susan. *Cliffsnotes on Hawthorne's 'The Scarlet Letter'*. New York: IDG Books, 1946.

Referências de ordem geral:

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad.: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ASHCROFT, Bill et al. *The empire writes back*. London: Routledge, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e estética. (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 1988.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em Torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BELLEI, Sérgio & BESNER, Neil. *Postcolonial Cultures in contact: Bras(z)il / Canada(á)*. in: *Ilha do desterro: A Journal of English Language*. Florianópolis: UFSC, 2001.
- BERND, Zilá. *Escrituras Híbridas: Estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1998.
- _____. *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRG, 1995.
- _____. *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto / ABECON, 1995.
- _____. *Questões de hibridação literária nas Américas*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1997.
- _____. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Americanidade e Transfências Culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. New York: Oxford University Press, 1995.
- BOOTH, Wayne C. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- BOYER, Paul & NISSENBAUM, Stephen. *Salem Possessed*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin. Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (org.). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- _____. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- BOOTH, Wayne C. *The rethoric of fiction*. Harmondsworth: Penguin, 1991.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2003.
- _____. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- _____. *Testemunha ocular*. Trad.: Vera Maria X. dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CÂNDIDO, Antonio [et all]. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARDOSO-SILVA, Emanuel. *Prática de leitura: sentido e intertextualidade*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Trad.: Lúcia M. de Alvarenga. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRG, 1999.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- COWLEY, Malcolm. *The portable Hawthorne*. Harmondsworth: Penguin, 2000.

- DRABBLE, Margaret. *The Oxford Companion to English Literature*. New York: Oxford University Press, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad.: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ECO, Umberto (org.). *História da feitura*. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FILHO, Domicio Proença. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo*. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- _____. *Aspects of the novel. Harmondsworth: Penguin, 1990*.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUNCK, Susana Bornéo. *The Impact of Gender on Genre: Feminist Literary Utopias the 1970s*. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês / UFSC, 1998.
- GONÇALVES, Lesly. *História e Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HANCIAU, Núbia. *A Feiticeira no Imaginário Ficcional das Américas*. Rio Grande: Ed. da Furg, 2004.
- HIGH, Peter B. *An outline of American Literature*. New York: Longman, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. Trad.: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- HOUAISS, Antonio & CARDIM, Ismael. *Novo Webster's: dicionário universitário*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História. Teoria. Ficção*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Intertextualidades*, in: Poétique – Revista de teoria e análise literárias nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 2004.
- JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. *Estados Unidos: a formação da nação*. São Paulo: Contexto, 2007.
- KOCH, Ingedore G. V. (et al). *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUBBOCK, Percy. *Técnica da Ficção*. Trad.: Octavio M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo: Imago / FAPESP, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática, 1985.
- McFARLAIN, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária. Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MORETTO, Fulvia M. L. & BARBOSA, Sidney (orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2006.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Bruxaria e História. As Práticas Mágicas no Ocidente Cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PILAGALLO, Oscar. *Nathaniel Hawthorne, o criador de um passado in: Cadernos Entrelivros 3: Panorama da Literatura Americana*. São Paulo: Duetto Editorial, 2007.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- REUTER, Yves. *Introdução à Análise do Romance*. Trad.: Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. (tomo III). Campinas, SP: Papirus, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SAMOYAL, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad.: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.
- SHATTUCK, Roger. *Conhecimento Proibido: de Prometeu à pornografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Trad.: Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: A Literatura de Mercado*. São Paulo: Ática, 1985.
- TINDALL, George B. & SHI, David E. *America: a narrative story*. New York: WW Norton & Company, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *As Estruturas Narrativas*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad.: José Palia e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.
- WHYTE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ZINANI, Cecil Jeanine A. *Literatura e Gênero. A Construção da Identidade Feminina*. Caxias do Sul, RS: EducS, 2006.

Referências eletrônicas:

- http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem/SAL_PHO.HTM (acesso em 7/01/08 às 22:01)
- <http://www.historyplace.com/unitedstates/revolution/mayflower.htm> (acesso em 21/01/08 às 11:11)
- <http://history.hanover.edu/texts/winthmod.html> (acesso em 21/01/08 às 11:13)

<http://www.ibiblio.org/miller/crucibleteachnotes.html> (acesso em 21/01/08 às 21:00)
<http://www.hawthorneinsalem.org/Introduction.html> (acesso em 26/01/08 às 15:40)
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Puritanismo> (acesso em 24/02/08 às 12:08)
<http://awerty.com/scarlet2.html> (acesso em 25/02/08 às 16:00)
<http://www.womenshistory.about.com> (acesso em 25/05/08 às 17:30)
<http://www.salves.com.br/dicsimbolon/perola.htm> (acesso em 18/05/09 às 18:26)
<http://www.jstor.org/pss/3299147> (acesso em 13/06/09 às 16:00)
http://www.columbia.edu/cu/french/department/fac_bios/conde.htm (acesso em 13/06/09 às 17:20)