A ORIGEM DO ESTRANHAMENTO: PROVOCAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM*

Artur Katrein Mora

Submetido em 23 de maio de 2019.

Aceito para publicação em 25 de junho de 2019.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 58, outubro. p. 29-45.

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 07 de outubro de 2019.

A ORIGEM DO ESTRANHAMENTO: PROVOCAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM*

THE SOURCE OF ESTRANGEMENT: INTERTEXTUAL TAUNTING IN *EU, TITUBA, FEITICEIRA... NEGRA DE SALEM*

Artur Katrein Mora*

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo investigar a origem do estranhamento provocado pela leitura de *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* (1986), de Maryse Condé. Ferramentas conceituais da Literatura Comparada, tais como questões de autoria na ficção autobiográfica, conforme Leonor Arfuch (2010), a intertextualidade, através de Ingedore Koch (2012), e a relação da obra com o gênero literário mock-epic, definido por Ritchie Robertson (2009), permitiram o exame dos recursos literários causadores de estranhamento. A análise revela que *Eu, Tituba...* é uma variante contemporânea do mock-epic, projetada com intuito consciente de desafiar os códigos de expectativa do receptor; uma performance poética provocativa, que celebra a cultura e a espiritualidade caribenhas, interpelando temas como racismo, misoginia e o apagamento do negro da história.

PALAVRAS-CHAVE: literatura caribenha; memória; intertextualidade; literatura comparada.

ABSTRACT: The objective of this work regards the investigation of the feeling of “estrangement” sparked by the reading of *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* (1986), authored by Maryse Condé. The conceptual tools offered by Comparative Literature, such as questions of authorship in autobiographic fiction, with Leonor Arfuch (2010), the use of intertextuality, through Ingedore Koch (2012), and the narrative’s relationship with the literary genre mock-epic, defined by Ritchie Robertson (2009), allowed for the recognition of literary expedients that cause “estrangement”. Analysis reveals that *Eu, Tituba...* is a sort of contemporary mock-epic, designed with the intent of challenging the reader’s expectations; a taunting poetic performance that celebrates Caribbean culture, touching themes such as racism, misogyny, and the erasure of black people from history.

KEYWORDS: Caribbean literature; memory; intertextuality; comparative literature.

1 Introdução

Muitas vezes, durante a leitura de um romance, somos tomados por um sentimento de surpresa, um sobressalto da tomada de consciência, que através de sua perturbação nos permite usufruir o desmoronamento de nossa expectativa inicial sobre a obra. Esse fenômeno é usualmente ansiado e bem acolhido, por agitar nossos estados de percepção e legitimar a alta reputação da qual dotamos o exercício da leitura de ficção. Também compreendemos quando a expectativa gerada pela obra literária é avariada negativamente. Mas há, no entanto, uma margem mais imprecisa em nossa sensibilidade perante a literatura, onde não é possível determinar a origem do incômodo que uma obra nos causa, e sujeitamo-nos ao embaraço de admitir que simplesmente não a entendemos.

* Mestrando em História da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande (PPGL/FURG). Bolsista CAPES.

O formalista russo Viktor Chklovski (1976) cunhou o termo *ostranenie*, traduzido como “singularização”, mas também reconhecido como desfamiliarização ou estranhamento, para ilustrar o aspecto definidor da literariedade de um texto. Esse estranhamento pode acontecer por meio da distorção da linguagem, atuando diretamente no processo comunicativo, ou mesmo através da subversão das convenções do gênero literário ao qual o texto pertence.

Aqui nos deparamos com *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, livro que transita com desenvoltura entre gêneros literários, mas cujos deslocamentos enredam o leitor em uma complexa rede de intertextualidades, ironias sutis, anacronismos e identidades narrativas. Esse potencial para causar estranhamento em seus leitores é confirmado por Ann Scarboro (1992, p. 225, tradução minha), Ph.D. em literatura francesa e autora do posfácio da versão em língua inglesa da obra, onde confessa seu “embaraço ao perceber que havia perdido o elemento paródico em minha primeira leitura”¹.

A autora de *Eu, Tituba...*, Maryse Condé, escritora francófona nascida na ilha de Guadalupe, explora em seus romances questões raciais, culturais e de gênero; questões estas que estão inseridas neste livro, escrito em 1986, sobre Tituba, uma escrava oriunda de Barbados cujo único registro histórico é um depoimento para o Tribunal do Condado de Essex, durante o episódio das Bruxas de Salem, na Massachusetts do século XVII. A gravidade dos temas, cujos conteúdos envolvem perseguição religiosa, racismo, machismo, torturas e denúncias em um ambiente repleto de superstição e ignorância, cerca a obra de uma expectativa realista, exacerbada pela ambientação específica aos retratos sociais do ano de 1692.

Nenhum leitor poderá contestar a entrega desses retratos pela narrativa, que não ameniza suas descrições da escravidão, da intolerância religiosa, do machismo, e das torturas que as acompanham. E, no entanto, resta uma sensação de que o realismo prometido pela obra era uma isca, e o que Condé nos oferece ao invés é uma história repleta de recursos literários provocadores. O posfácio de Ann Scarboro contém uma pequena entrevista com Maryse Condé, em que pistas sobre a localização do estranhamento podem ser identificadas.

Uma possibilidade está na relação autor/narrador/protagonista, onde o vínculo narrativo de Condé com Tituba torna-se labiríntico por conta do aspecto autobiográfico da obra. A autora reconhece, nas suas motivações para escrever, o sentimento de “solidariedade” com a escrava interrogada em Salem, eclipsada pela história, e concede a ela controle sobre a narrativa; parte do estranhamento do leitor pode estar situado nessa relação, em que se combinam questões de identidade, representação, e os efeitos do pacto autobiográfico em uma obra de ficção.

Segundo Condé (*apud* SCARBORO, 1992, p. 201), seu propósito era dar a Tituba uma qualidade de heroína épica, que pudesse se aproximar do leitor por meios imaginativos, mas confessa que houve uma hesitação “entre a ironia e o desejo de ser séria. O resultado é que ela é uma espécie de personagem *mock-epic*”². O gênero *mock-epic*, como veremos, associado à paródia, à ironia e aos exageros, detém alto teor de estranhamento quando irrompe repentinamente.

Finalmente, a estrutura geral do romance – seu percurso épico – é pulverizado por associações intertextuais, muitas delas inconsistentes e anacrônicas, mas

¹ “I myself was embarrassed to realize that I had missed the element of parody on first reading...”

² “I hesitated between irony and a desire to be serious. The result is that she is a sort of mock-epic character.”

condizentes com o enfoque provocador de Condé, e buscando tanto na realidade quanto na ficção as composições para sua prosa a um tempo séria e irônica.

Investigar a fundo essas pistas sobre a origem do estranhamento em *Eu, Tituba...* requer um instrumental conceitual amplo, além de ecletismo metodológico. O aspecto interdisciplinar da Literatura Comparada oferece as ferramentas que contemplam essa exigência, não apenas, como destaca Tania Carvalhal (2006), confrontando obras e autores, mas aspirando questões maiores, sem ser reduzida a um método específico. Desta forma, a investigação iniciará com a conceitualização dos recursos analíticos e interpretativos oferecidos pela Literatura Comparada: a ficção autobiográfica, a intertextualidade e os elementos do gênero *mock-epic*; por intermédio destes a obra de Maryse Condé pode mostrar-se mais transparente, tanto nas pretensões da autora quanto no incômodo que é capaz de causar no leitor desavisado.

2 Literatura comparada: ferramentas de análise

De forma a acentuar o já citado ecletismo metodológico da Literatura Comparada, é necessário que nos reportemos ao aspecto interacional da disciplina, interessada sobremaneira na literatura em suas relações com a cultura. Esse espaço de contato, em que literatura e cultura convergem em estímulos mútuos, é produto de um fenômeno global vivenciado pelos próprios autores, romancistas e poetas, impulsionados em redor do mundo, sofrendo influências as mais diversas e manifestando-as em sua escrita.

Resultam dessa experiência “pessoas com duplas ou múltiplas identidades, pessoas que não estão coladas a nenhuma nação de modo monolítico, pessoas híbridas que se situam no entre dois, no entrelugar” (FIGUEIREDO, 2013, p. 44). Desenvolvido por Silviano Santiago, o entrelugar ilustra a multiplicidade do pensar oriundo de um intenso processo de intercâmbio e assimilação cultural, e tornou mais complexa a tarefa da Literatura Comparada, originalmente voltada para a problematização do texto estrangeiro, na manifestação do outro como semelhança.

Após profundas reformulações conceituais, a Literatura Comparada passou a servir-se da assimilação do “alheio na conformação do próprio, confirmando que esse processo é o que caracteriza a formação literária em todo seu percurso” (CARVALHAL, 2005, p. 174), e, por conta dessa apropriação, conta com as ferramentas dos estudos (auto)biográficos, da intertextualidade e dos gêneros literários, valiosos para uma abordagem ampla da obra literária.

2.1 Ficção autobiográfica

Escrever dentro dos chamados “gêneros canônicos” do espaço biográfico, como biografia, autobiografia, memórias ou correspondências, demanda de seus autores, mas também dos leitores, reflexões sobre a narrativa, a temporalidade, a realidade, e, em particular, a identidade. De certa forma, todos podem ser entendidos como história e como ficção, seguindo um critério que assume haver “tanto “realidade” e verdade da vida na literatura quanto invenção na história” (ARFUCH, 2010, p. 117). Contudo, o estatuto de uma obra inserida no espaço biográfico condiciona em seus leitores a expectativa de um relato verossímil, ou ao menos suficientemente referencial à realidade; afinal, tais narrativas estão associadas às noções de “testemunho, arquivo,

documento, tanto para uma história individual quanto de época” (p. 118).

Esse “pacto” entre o autor e o leitor, que presume a sinceridade da narrativa quando inserida no espaço biográfico, torna imprescindível que signos exteriores ao texto, paratextuais, auxiliem o receptor a reconhecer e confiar na distinção entre factual e ficcional na obra. Desta forma, a capa, por exemplo, onde figura o nome do autor, e o rótulo pelo qual a obra se apresenta – romance, história, autobiografia –, sugerem ao leitor o que o aguarda na leitura.

Também é o caso da autobiografia, gênero que nos interessa no momento, cuja correspondência com o “real” a submete a uma “maior restrição narrativa” (ARFUCH, 2010, p. 127). Por sua própria definição, como relato retrospectivo em prosa, conduzido por uma pessoa real sobre sua própria vida, a autobiografia também se sustenta através de um pacto, que delinea entre o autor, o narrador e o leitor sua referência em comum: a realidade do autobiógrafo e sua autoridade em representá-la no texto. Por conseguinte, Philippe Lejeune (2008, p. 33) aponta que, nos casos em que autor e narrador não compartilham o nome, se “exclui a possibilidade de autobiografia” por ausência de “identidade entre o autor, o narrador e o herói”, mesmo quando a obra é apresentada como fictícia.

Outra restrição narrativa da autobiografia está no recurso a técnicas experimentais e estilísticas; técnicas com o potencial para afrontar o reflexo da realidade e comprometer o pacto de leitura, apresentando ao leitor relatos descompromissados com a existência convencional, e mais próximos do romance. Essas restrições, entretanto, não detiveram tentativas de autores em concretizar variações autobiográficas dissonantes, de forma a romper o pacto e surpreender o leitor.

Um dos resultados dessa experiência é a autoficção, que pode obedecer à exigência de verossimilhança com a realidade, mas não necessariamente a de veracidade, “na medida em que postula explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do ‘pacto’ de referencialidade biográfica” (ARFUCH, 2010, p. 127). O outro resultado, finalmente, é a ficção autobiográfica, onde os elementos literários ficcionais são relatados utilizando-se do modelo narrativo da autobiografia, com o autor cedendo voz ao narrador concebido, permitindo o máximo de liberdade estilística e de estranhamento, em função do desarranjo identitário proporcionado.

O que Leonor Arfuch (2010, p. 128) chama de “descentramento constitutivo do sujeito enunciador”, conceito fomentador da complexidade identitária da autoficção e da ficção autobiográfica, não compromete, de maneira definitiva, a veracidade ou a autenticidade desses sujeitos e suas vozes. De fato, apreender a ficção autobiográfica em sua multiplicidade de vozes implica o reconhecimento da convergência entre as vidas de autor e personagem; da “qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes” (p. 128, grifo do autor); além de sua performance abrigar significados sobre os motivos de um autor conceder sua palavra, e sobre quem a recebeu.

2.2 Intertextualidade

Estabelecida no século XIX como disciplina acadêmica, a Literatura Comparada teve entre suas principais críticas a adoção do conceito de história daquele século: uma história linear, diacrônica e causalista. Suas comparações tinham como finalidade o destaque para o reconhecimento, a graduação do outro conforme este se aproxima de um ideal estético, e o prestígio do pioneirismo e da influência em obras literárias,

devido à lógica de causa e efeito característicos do historicismo vigente.

Foi no decorrer do século XX que novas propostas teóricas possibilitaram o alargamento da disciplina, que atingiu um alcance e um ecletismo desafiadores para sua demarcação metodológica. Mikhail Bakhtin, através do conceito de dialogismo, descentralizou a procedência dos enunciados que formam um texto, e este passa a ser apreciado mais como “uma orquestração das vozes que compõem o discurso social” (SAMOYAUULT, 2008, p. 145), onde uma obra dialoga não apenas com ela mesma, mas com outras obras, e também com seu contexto histórico-social.

Quem cunhou a expressão “intertextualidade” foi, no entanto, Julia Kristeva (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94), no final dos anos 1960, estabelecendo o familiar conceito de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos”. É também afirmada, na intertextualidade, a importância do “outro” como elemento produtivo e agregador, inclusive na literatura. A princípio acompanhando o estruturalismo a-histórico dos anos 1970, a intertextualidade revela sua dimensão crítica e seu componente social interdisciplinar quando acrescida ao dialogismo de Bakhtin.

Consequentemente, junto à derrubada da voz unificadora realizada por Bakhtin, têm-se a derrubada da importância das fontes e da precedência original como critério de valor literário, por conta da intertextualidade de Kristeva; o fim da leitura diacrônica da história, que teve entre seus executores Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Hans Robert Jauss e os teóricos da hermenêutica, sugeriu uma abordagem que analisa o passado em função das necessidades do presente, e terminou de enterrar a concepção histórica positivista do século XIX.

Livre destas amarras, a filiação com a intertextualidade transformou os estudos comparatistas, e as obras literárias passaram a figurar em um grande diálogo global, ocasionando empréstimos, trocas, releituras, consentimentos e contestações, tanto entre obras quanto em gêneros literários, seja no passado ou no presente. Com abordagem crítica revigorada, a Literatura Comparada apreende novos predicados:

Em vez de *descrever* e *compreender*, que implicam uma atitude passiva do crítico diante de um objeto acabado e imóvel, proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97)

Enfim estabelecidos, estes componentes essenciais de movimento, transformação e relação que definem a intertextualidade inspiraram variantes criativas para ilustrar o processo, como o conceito de “braconagem” de Nubia Hanciau (2010). Termo cujo significado original se limita ao ato de caçar ou pescar sem permissão, a braconagem, quando transposto aos estudos literários, “caracteriza uma nova forma de exploração do território do outro, uma narrativa de espaço clandestino que impõe passar despercebido” (p. 54). Diferente do plágio ou da paródia, que também exploram territórios alheios, a braconagem implica assimilar o contato com o “outro”, digeri-lo, e devolver uma criação inédita e pessoal, agregando os novos elementos astuta e sutilmente.

Afastando-nos, por ora, da perspectiva histórica e transformacional, podemos

adentrar os trâmites e funcionamentos internos que regem o fenômeno intertextual. Uma distinção habitual reparte o conceito em intertextualidade explícita e implícita. Convencionalmente, considera-se a intertextualidade como explícita quando a fonte da citação for declarada; e implícita quando a ausência da fonte depositar no leitor a tarefa de identificar e recuperar sua procedência, de forma a alcançar o sentido integral do texto, situando-se próxima à sutileza observada na braconagem.

Não obstante, questionamentos por parte de autores como Ingedore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante (2012, p. 126), entendem a intertextualidade explícita de forma mais abrangente, englobando a “menção direta aos personagens” como constitutiva de um caso de intertextualidade explícita por *referência*, em que as menções são devidamente registradas no texto; e a “remissão indireta à obra a que as entidades pertencem” seria, portanto, também um caso de intertextualidade explícita, mas por *alusão*, como em casos de paródia, ironias e paráfrases não creditadas. Dessa forma é ressaltado o aspecto manifestamente explícito em todo evento intertextual.

A intertextualidade também atua no âmbito dos gêneros discursivos, entre os quais os literários nos interessam sobremaneira, por intermédio da intertextualidade *intergenérica*. Sua ação se dá “quando se preserva o arcabouço superestrutural de um gênero e, para surtir um efeito [...], se altera fundamentalmente o seu conteúdo esperável, convencional” (KOCH et al., 2012, p. 133). Esse funcionamento da intertextualidade intergenérica evidencia o caráter potencialmente “militante” do processo intertextual, pois a manipulação dos gêneros textuais, na autoridade por eles inspirada e nas relações que constroem, podem provocar uma adesão ao “discurso proferido em função, por exemplo, do tipo de formatação produzida: o uso de estruturas narrativas clássicas, como a dos contos de fadas, para se falar de assuntos contemporâneos, é um dos exemplos” (p. 146). Tendo isso em vista, é conveniente aprofundar a compreensão dos gêneros literários, e as possibilidades relacionadas com sua definição, uso e aptidão para causar estranhamento.

2.3 Gêneros literários: o mock-epic

Como vimos, os processos por meio dos quais são produzidos e identificados os gêneros literários, admitindo seus laços com outros textos e discursos, os tornam fundamentalmente intertextuais. São, além disso, importantes por sua capacidade de ordenamento e unificação de textos literários. Muitas destas definições apoiam-se em Bakhtin, “para quem o reconhecimento por parte dos sujeitos das diferenças entre as formas discursivas e a consequente nomeação dessas formas são importantes critérios para a própria definição de gênero” (KOCH et al., 2012, p. 88-89). No entanto, é crucial não reputar essa característica organizadora e normativa dos gêneros como uma propriedade imanente à sua composição, quando, ao contrário, “as formas genéricas constituem-se em um conjunto convencionalizado, mas flexível e aberto, de expectativas em relação aos instrumentos formais de organização” (p. 89). Ou seja, suas delimitações não são facilmente configuradas, e as fronteiras dos gêneros mostram-se mais plásticas que o esperado.

De acordo com a abordagem, os gêneros do discurso, nos quais destacamos os literários, podem revelar-se “poderosos instrumentos de ordenação, formatação, unificação e limitação dos textos” (KOCH et al., 2012, p. 90), efeito de uma compreensão *sincrônica* do conceito; ou, sob conjuntura *diacrônica*, os gêneros podem ordenar e estruturar os discursos de acordo com circunstâncias históricas, além de

associar textos a diferentes grupos sociais. Essa dicotomia não contempla, no entanto, as possibilidades criativas dos autores – produtores do discurso –, capazes de usufruir dos atributos de um gênero e aplicá-los a seus propósitos por ventura, como vimos acima, “militantes”:

Ao invocarem um gênero particular, os produtores do discurso asseveram (tacitamente ou explicitamente) que eles possuem a autoridade necessária para descontextualizar o discurso que produz essas conexões históricas e sociais e para recontextualizá-lo na atual produção discursiva. (BAUMAN e BRIGGS *apud* KOCH et al., 2012, p. 91)

De qualquer modo, é possível rastrear os vínculos intertextuais que as obras de cada gênero mantêm entre si, mesmo através de grandes distâncias temporais e culturais. Estes vínculos permitem o reconhecimento e a familiaridade do gênero literário junto à memória do leitor, e podem ser apontados, entre outras condições, por suas aproximações na *forma composicional*, *conteúdo temático* e *estilo*.

Temos enfim materiais suficientes para sondar o *mock-epic*, gênero cujas características Condé atribui a sua protagonista Tituba, e potencial fonte de estranhamento da obra como um todo. Também chamado *mock-heroic*, o vocábulo inglês *mock* é associado a significados como “zombaria”, “escárnio” e “arremedo”, nesse caso estritamente voltado para os estilos épicos clássicos, com seus heróis consagrados. Ritchie Robertson (2009, p. 16, tradução minha) identifica distinções entre os dois “*mocks*”, em que o *heroic*, cronologicamente mais antigo, “reconhece a autoridade cultural do épico sério ao utilizar-se de seus mecanismos para ridicularizar atuações de seres modestos, como os sapos e ratos na *Batracomiomaquia*”³, enquanto o *epic* “implica uma atitude crítica ao épico sério, e assim tende a subverter e se opor à sua autoridade”⁴.

Detendo-nos no *mock-epic* especificamente, percebe-se sua *forma composicional* indefinida, pois a “provocação”, termo que usaremos para traduzir *mock*, se utilizará de quaisquer meios formais que seus alvos de zombaria ostentem, seja prosa ou verso. Seu *conteúdo temático* também apresenta variações com o passar dos séculos, tendo em vista que, originalmente utilizado para zombar dos épicos clássicos, o *mock-epic* também foi empregado por classicistas para ridicularizar as produções contemporâneas (ROBERTSON, 2009). Jonathan Swift, em *As Viagens de Gulliver*, por exemplo, escarnece das narrativas aventurosas de viagens de sua época, como também o fazem, a respeito dos mais variados tópicos, Voltaire e Alexander Pope, associando o *mock-epic*, em seu auge, ao Iluminismo.

Quanto ao *estilo*, as provocações do *mock-epic* costumam manifestar uma erupção impetuosa da imaginação, contraposta à “paralisia imaginativa” atribuída ao gênero épico tradicional, mais estrito em suas normas narrativas⁵ (ROBERTSON, 2009,

³ Também conhecida por “A Batalha dos Sapos e Ratos”, a *Batracomiomaquia* é uma paródia da *Ilíada* de Homero, de autoria ainda debatida, mas assinalada ao século IV a.C. As batalhas épicas entre os pequenos animais são narradas em versos hexâmetros dactílicos, emulando a linguagem e o estilo de Homero. (DENTITH, 2000, p. 41)

⁴ “Thus mock-epic poetry takes a step beyond mock heroic, for the latter acknowledges the cultural authority of serious epic by using its devices to ridicule the actions of lowly beings such as the frogs and mice in the *Batrachomyomachia*, while mock epic implies a critical attitude to serious epic as such, and thus tends to oppose and subvert its authority.”

⁵ “The strict rules that govern the epic genre seem to paralyse the imagination, while in mock epic the imagination is unleashed.”

p. 16). Os *mock-epic*, portanto, são recheados de ambientes fabulosos, intervenções sobrenaturais e, através de licenças lúdicas, exploram temas delicados de formas inesperadas.

Robertson indaga, contudo, se o *mock-epic* pode ser propriamente descrito como “gênero”. Há o questionamento sobre se sua definição como “paródia do épico” é suficiente para garantir ao termo tal status, quando o épico, este sim um gênero, o contém. Sugere-se, então, a conveniente distinção entre “gênero” e “modo” (ROBERTSON, 2009, p. 13), em que um gênero literário pode ser “infectado por outro, e assim colocado em um “modo” diferente”⁶. O épico pode desta forma ser “infectado” pela paródia ou pela sátira e tornar-se *mock-epic*.

Existindo em relação de dependência com as mais variadas tradições épicas, o *mock-epic* torna-se, por definição, intertextual, e aplicado conjuntamente aos demais conceitos vislumbrados, viabiliza, a seguir, o perscrutar de *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* à procura de presenças estranhas que expliquem seu apelo singular.

3 À procura do estranhamento: *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*

Uma das motivações expressas de Maryse Condé para escrever um livro sobre Tituba foi seu sentimento de “solidariedade” pela figura histórica, escrava originária da ilha de Barbados, no Caribe. Sabe-se sobre Tituba que foi levada, no século XVII, à América do Norte através da família do Reverendo Samuel Parris, e nos resta um documento do interrogatório a que foi submetida, durante o frenesi dos julgamentos das bruxas de Salem, em que confessa praticar magia e acusa outras pessoas de também o fazerem.

Após sua condenação, há uma lacuna em registros históricos que impossibilitam conhecer o destino de Tituba; pode ter sido enforcada, sobrevivido ou mesmo fugido. Tal ausência suscitou interpretações sobre sua vida e atuação no episódio de Salem, entre os quais uma breve encenação como personagem menor na obra *The Crucible*, de Arthur Miller, publicada em 1953.

É somente em 1986 que a escrava recebe de fato uma voz, e se torna atuante no deslindar de sua história, através de Maryse Condé. A autora, que além de romancista, é acadêmica em literatura francófona e professora na Universidade de Columbia, reconhece a história como uma busca por identidade, a nível pessoal e cultural. Em sua entrevista com Scarboro (1992, p. 203-204, tradução minha) ela exprime o parecer de que a história, para uma pessoa negra, “é um desafio, pois a uma pessoa negra não é permitida nenhuma história afora a colonial”, independentemente de ter nascido na África ou nas Índias Ocidentais, permanece o desafio de “encontrar o que de fato havia antes”⁷. Por meio dessas declarações podemos entender algumas escolhas estruturais e estilísticas feitas por Condé na construção da obra. Ademais é necessário informar que todas as referências a páginas, a partir deste tópico, aludem à edição brasileira de *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, do ano de 1997.

A opção de Condé pela narrativa em primeira pessoa, em estilo autobiográfico,

⁶ “...the convenient distinction between ‘genre’ and ‘mode’. The dominant genre of a text may be infected by another genre and thus placed in a different mode.”

⁷ “For a black person, history is a challenge because a black person is supposed not to have any history except the colonial one... For a black person from the West Indies or from Africa, whatever, for somebody from the diaspora, I repeat it is a kind of challenge to find out exactly what was there before.”

vai além da mera formalidade pois, ao conceder a Tituba autoridade para narrar sua própria história e se apresentar conforme seus próprios termos, a autora retira a personagem do “vácuo” da história, para o qual a Tituba real foi banida. Seu protagonismo a conduz para a consciência do público, como mulher negra a quem foi negada existência, e da qual os sofrimentos foram silenciados.

O vínculo de Maryse Condé com Tituba, sugerido no decorrer da leitura, é anunciado no descortinar da história, a primeira epígrafe:

Tituba e eu vivemos em estreita intimidade
durante um ano. No decorrer
de nossas conversas intermináveis,
foi que ela me disse estas coisas,
que não tinha revelado a ninguém.
(CONDÉ, 1997, p. 5)

É esse vínculo que lança ao leitor seus questionamentos sobre identidade narrativa, ambígua desde o princípio. Essa ambiguidade vai ganhando forma à medida que a história se desenrola, e vemos Tituba viajar, interagir e assimilar novas experiências. De sua posição inicial na ilha de Barbados, nascida junto aos africanos escravizados, integrada à cultura por meio de seus pais e da figura de Man Yaya, sua tutora e mestre nas questões espirituais, Tituba entra em contato com o colonizador branco, desta vez mediante sua afeição romântica e sexual por John Índio, com quem vai aos Estados Unidos. Deste ponto, até seu retorno a Barbados, a protagonista se depara com as mais variadas formas de opressão, do machismo ao antissemitismo, trazendo consigo as marcas destas relações.

A autora, como vimos, por sua vez é uma intelectual negra, francófona, nascida em Guadalupe, nas Antilhas, professora nos Estados Unidos e de competência cultural cosmopolita. Ambas se encontram no entrelugar, moldadas por interrelações no âmago de suas identidades. A autobiografia ficcional de Tituba ganha contornos efetivos quando observamos sua construção como identidade, em que esta é formada de intercâmbios e assimilações, empréstimos culturais heterogêneos oriundos do “outro”, que esculpiram tanto autora quanto personagem.

Adotar o modelo narrativo da autobiografia para um romance foi a solução encontrada para, criativamente, constatar o entrelaçamento de sua história pessoal com outra mulher negra e antilhana. O próprio “Eu, Tituba” que nomeia a obra, e cujas pressões editoriais agregaram o restante do longo título, conotam a correspondência das identidades de Maryse Condé e sua Tituba.

Dolorosa e amarga, a vida de Tituba não recebe, no entanto, o tratamento realista e a precisão factual que o leitor, quando defrontado com uma ficção autobiográfica, aguarda. Ornamentos paratextuais como a já referida epígrafe, e uma Nota Histórica no final, dissuadem algumas expectativas motivadas pelo “pacto de leitura”. Nessa nota, Condé aponta que uma “vaga tradição assegura que ela [Tituba] foi vendida a um mercador de escravos que a levou de volta para Barbados”, mas que “[d]e minha parte, lhe ofereci um final de minha escolha” (p. 234).

Visto dessa forma, seu intuito não era escrever uma autobiografia realista, com um retrato social objetivo do final do século XVII, mas sim articular uma série de questões complexas, em que o passado distante se torna meio no qual recriar a história perdida de uma mulher escrava, cujos sofrimentos narrados reportam-se à nossos debates contemporâneos sobre intolerância religiosa, discriminação racial e machismo.

3.1 “Minha verdadeira história começa onde essa termina e não terá mais fim”

“Aí está a história da minha vida. Amarga. Tão amarga” (p. 227). Deveras, a comovente história de Tituba não tem fim, ela segue viva no silenciamento das mulheres, na opressão colonial, nas estruturas racistas, mas também nas revoluções políticas e nas tradições culturais caribenhas. Maryse Condé não cedeu às expectativas dos leitores e manteve um diálogo ativo com todos esses itens, por intermédio de registros intertextuais, correndo riscos que vão da inconsistência ao anacronismo.

Um episódio considerado emblemático no livro é o encontro de Tituba com Hester Prynne, personagem do livro *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, escrito em 1850, também ambientada na Salem puritana do século XVII. Neste golpe intertextual inesperado, Hester, que na obra de Hawthorne carrega estigmas associados ao adultério, é-nos apresentada grávida e na prisão, local em que Tituba a conhece. As duas estabelecem forte amizade e Hester assevera sua utopia em que as mulheres governariam e criariam seus filhos sem interferência dos homens, sobre a qual Tituba demonstra receios:

Sei que ela persegue seu sonho: criar um mundo de mulheres que será mais justo, mais humano. Eu amei demais os homens e continuo amando. Às vezes me dá prazer me intrometer numa cama para satisfazer restos de desejo e meu amante efêmero fica maravilhado com seu prazer solitário. (CONDÉ, 1997, p. 230)

A resposta de Hester, “você gosta demais do amor, Tituba! Eu jamais faria de você uma feminista!” (p. 135), nos apresenta outro lado da personagem que, apesar de não aderir completamente ao ideal feminista da amiga, leva sua vida com independência e naturalidade, visível principalmente no modo como encara sua própria sexualidade. Os ímpetos sexuais de Tituba, diferente dos ideais puritanos, não estão manchados pela vergonha e pelo horror, mas transparecem espontaneamente, tanto nos olhares para “lá do cordãozinho de juta que prendia a calça *konoko* de pano branco, a elevação monumental d[o] sexo” de John Índio (p. 30), quanto na masturbação, e mesmo se deitando com Hester nas noites da prisão.

O outro perfil, cruciante e opressivo, da sexualidade, vinculado ao estupro e a maternidade compulsiva, e caracterizado como “agressão” e “ato de desprezo” (p. 11), também se elucida na narrativa, muito voltado contra mulheres negras e escravizadas. “Minha mãe chorou por eu não ser menino. Achava que a sorte das mulheres era ainda mais dolorosa que a dos homens” (p. 14); e essas lágrimas são reforçadas por Tituba adiante, na decisão de abortar sua gravidez para evitar dar um filho a esse mundo impiedoso. De modo geral, sua relação com John Índio também apresenta traços característicos de relacionamentos abusivos, em que, com seu caráter subserviente e manipulador, John se recusa a acompanhar e apoiar sua esposa até as últimas consequências, para a revolta de Hester: “[b]rancos ou negros, a vida é muito generosa para com os homens” (p. 134).

Relacionado à misoginia, é apresentado o aspecto fundamentalista religioso dos puritanos norte-americanos, cuja intertextualidade é explicitamente referenciada no interrogatório da Tituba histórica, em uma reprodução literal do inquérito a que foi submetida, o único registro que comprova a existência da “escrava de Barbados” (p. 138-140). Diferente da alusão com a qual Hester Prynne é introduzida, Condé

disponibiliza notas de rodapé para que o leitor tenha consciência de estar lendo um documento oficial. As trocas rápidas de perguntas e respostas revelam o horizonte supersticioso no qual Tituba estava inserida, em que tormentos demoníacos manifestados por animais como “porcos” e “cachorros pretos”, além de bruxas voando em vassouras, representam a imagem da cultura afro-americana aos olhos do cristianismo puritano do século XVII.

Como reação às injustiças das representações históricas, Condé estabelece em sua obra uma realidade em que as tradições espirituais caribenhas são efetivas e tangíveis, enquanto o cristianismo é resultado de uma abrutalhada superstição. Essa inversão da tradição gera resultados interessantes, e o leitor contempla Tituba invocar e conferenciar com seus pais falecidos e Yan Mama, esta última responsável pela iniciação da protagonista nos costumes afro-caribenhos:

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)

Os mortos tornam-se lembranças com as quais se pode comungar, e bastavam algumas palavras rituais para que “pressionassem seus corpos invisíveis contra os nossos” (p. 18), e Tituba, desta forma, “sabia que não estava sozinha e que três sombras se revezavam em minha volta, para cuidar de mim” (p. 20).

Por outro lado, o cristianismo puritano é uma mentalidade associada ao fanatismo e credices, como na reação da família do Reverendo Parris ao cruzar com um gato preto nas ruas de Boston (p. 64). A caça às bruxas, deveras acompanhada de misoginia e racismo, evidencia a força do elemento religioso, assim como o antissemitismo que, por meio da relação de Tituba com o mercador judeu Benjamin Cohen d’Azevedo, mostra seus contornos trágicos. O primeiro encontro da protagonista com o Reverendo Samuel Parris permite sintetizar a fisionomia mais autoritária do cristianismo:

Alto, muito alto, vestido de preto da cabeça aos pés, a pele de um branco de giz. Quando se dispunha a subir a escada, seus olhos pousaram em mim [...]. Já falei muito do olhar de Susanna Endicott. Mas esse! Imaginem pupilas esverdeadas e frias, astuciosas e artificiosas, criando o mal, porque o viam por toda parte. Era como estar diante de uma serpente ou qualquer réptil mau, nocivo. (CONDÉ, 1997, p. 49)

Por fim, como um verniz que salienta toda a perversidade da existência, o racismo sobrevém em golpes ferozes. A mãe de Tituba, Abena, cuja filha é fruto de um estupro, tem como destino a força por reagir a outro estupro, e ferir um homem branco. Tituba, por sua vez, cresce afastada dos brancos e das colônias europeias em Barbados, passando seus primeiros anos de órfã junto a Man Yaya em seu barraco. Somente o

amor voltado a John Índio, escravo de Susanna Endicott, leva Tituba a entrar em contato com o mundo colonial e suas violências, um mundo que a desumaniza:

Riscavam-me do mapa dos humanos. 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. 37-38)

“A desgraça do negro não tem fim” (p. 215) são suas palavras desesperadas na proximidade de sua morte. Após conseguir voltar de Salem para Barbados, com auxílio de Benjamin, Tituba se envolve com conspiradores para uma revolta de escravos na ilha, apenas para descobrir a traição também entre seu próprio povo. Entregue às autoridades coloniais, a protagonista é enforcada, junto a muitos outros confabuladores, em novo uso de intertextualidade por parte de Maryse Condé:

Seu corpo foi o primeiro a rodar no vazio, suspenso numa forte viga. [...] 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. (CONDÉ, 1997, p. 224-225)

Trata-se de uma sutil alusão à canção *Strange Fruit*, de autoria de Abel Meeropol, mas popularizada pela cantora de jazz Billie Holiday, em 1939. Os frutos estranhos são uma metáfora para os corpos pendurados das vítimas de linchamento nos Estados Unidos, em sua grande maioria afro-americanos.

Deste modo, através dos contatos com uma personagem fictícia de um livro de meados do século XIX, transcrições de um interrogatório do século XVII, e canções do século XX, testemunha-se o estranhamento anacrônico dos usos de termos como “feminista” e “frutos estranhos”. Há outras inconsistências históricas observáveis, como em Scarboro (1992, p. 216), que afirma que Condé “subverte a história em função de seus propósitos⁸”, tendo em vista o fato das guerras tribais entre os Ashanti e os Fanti, mencionadas por Tituba, terem ocorrido no século XIX, não no XVII. Essa incorporação de raízes africanas para a personagem também é parte da agenda de Condé, pois, apesar dos debates ainda correntes, a origem da Tituba histórica é considerada como ameríndia.

Isso pouco importa para a autora, que por meio da intertextualidade, muitas vezes sutis a ponto de serem braconagens, construiu seus argumentos e explorou em profusão questões sociais e culturais prementes, indiferente ao contexto original sugerido pela capa e pelos outros elementos paratextuais. Os possíveis estranhamentos acometidos ao leitor fazem parte da abordagem, em que o caráter militante transpassa por meio de uma quase imperceptível ironia, da qual o gênero literário utilizado tem participação significativa.

3.2 “Então havia seres felizes nesta terra de miséria...”

“Aquilo me deixou estupefata” (p. 24). Pouco familiar ao leitor é a correspondência entre os conteúdos temáticos acima referidos, e o estilo empregado por Maryse Condé para os narrar. Uma das formas composicionais da obra é o estilo épico

⁸ “Sometimes subverts history for her own purposes”.

clássico, em que a protagonista passa por provas, viagens, tem uma descida ao inferno – a escravidão e os porões da prisão –, para a seguir retornar a sua terra e conhecer seu destino. Mas o estilo contém traços de provocação e ironia que contrastam fortemente com os sombrios episódios da história.

Como resultado temos uma narrativa apressada, em que os eventos se passam o mais rápido possível para que a marcha do tempo possa voltar a correr. Exemplos representativos dessa “pressa” estão no tempo dado ao leitor para absorver dois eventos brutais sofridos pela protagonista, seu aborto:

Naquela noite, um fluxo de sangue negro transportou minha criança para fora de mim. Vi-a bater os braços, como girino perdido e me desmanchei em lágrimas. John Índio, a quem eu nada tinha confidenciado, e que acreditava num novo golpe da sorte, também chorou. É verdade que estava meio bêbado, tendo esvaziado diversos canecos de *stout* com os marinheiros que frequentavam a taberna do Black Horse. (CONDÉ, 1997, p. 73)

E sua tortura em Salem: “Um dos homens montou em mim e começou a me martelar o rosto com os punhos, duros como pedras. Outro levantou minha saia e enfiou um bastão terminado em ponta na parte mais sensível do meu corpo...” (p. 121). Ambos os casos repercutem por no máximo uma página, não dando tempo ao leitor de assimilar esses golpes antes de partir para o próximo capítulo. Na página seguinte à do aborto, “entramos no verão” (p. 74), e o leitor já é levado a se preocupar com outras questões.

Outro indicativo da celeridade narrativa de Condé é sua economia na descrição dos cenários, em que tanto Salem e Boston, e até mesmo Barbados, não recebem mais que algumas pinceladas breves em seus panoramas. Não há preocupações em detalhar paisagens ou ambientar o leitor, afora revelar a temperatura e as estações.

Além disso, o fato de Condé ter definido Tituba como um tipo de personagem *mock-epic* torna essa discrepância entre a temática e o estilo ainda maior. De forma que sua história não é somente épica, mas irônica e provocadora. Uma comparação interessante pode ser feita com *Cândido*, de Voltaire, novela satírica e filosófica do século XVIII, cujo personagem principal, Cândido, é um herói patético que tenta a todo custo aplicar sua bondade e otimismo em um mundo onde o mal e a catástrofe reinam. Como Tituba, ele viaja grandes distâncias, sofrendo infortúnios e provações; como Condé, Voltaire não exagera em suas descrições da crueldade do mundo, é apenas resolutivo em exibi-los objetivamente.

Certamente, Tituba não é patética como o otimista Cândido, mas seu modo de lidar com os infortúnios é característico de um *mock-epic*, em que todo mal passa por ela, mas sua profunda bondade e indignação, da qual ela sabe ser portadora, ajudam-na a seguir adiante apesar de tudo. Sua oposição moral à hipocrisia puritana é essencialmente épica, e a personagem torna-se representação da pureza, o que, no entanto, não a torna perfeita, pois é frequentemente tomada por desejos de vingança, não obstante o esforço narrativo de torná-los justificáveis:

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. (CONDÉ, 1997, p. 124)

Outra obra do século XVIII com características paródicas e *mock-epic*, e que pode ser vista paralelamente à *Eu, Tituba...*, é *As Viagens de Gulliver*, do autor anglo-irlandês Jonathan Swift⁹, em que o uso da narrativa de viagens marítimas leva o protagonista a países fantásticos; e suas relações absurdas com liliputianos, Houyhnhnms e Yahoos são artifícios voltados à zombaria de figuras contemporâneas como clérigos, políticos e acadêmicos, ao mesmo tempo em que expressam os profundos sentimentos misantrópicos de Swift.

Apesar de não ostentar tamanha ojeriza à nossa espécie, Condé concede grande espaço ao pior que a índole humana é capaz de perpetrar. Os horrores por ela narrados não se passam em países fantásticos e absurdos como em *Gulliver*, mas sua narrativa compartilha com a de Swift os propósitos pedagógicos e militantes, arriscando-se, através da literatura, a explorar temas e questões delicadas com as devidas licenças lúdicas. A já referida manipulação de expedientes intertextuais dá à *Eu, Tituba...* um feitiço jocoso, em que anacronismo e inconsistências temporais ocupam o papel do fantástico de Liliput e Laputa.

No caso de Tituba, o fato de ela ser uma heroína épica das Antilhas conduz a licenças poéticas mais específicas, em que, ao seguir as tradições, ela é representante de sua cultura. Isso é demonstrado na efetividade da espiritualidade afro-americana, onde de fato os mortos invocados têm poder:

Mas que se cuide aquele que os irrita, pois jamais perdoam e perseguem com ódio implacável os que os ofenderam, mesmo inadvertidamente. Man Yaya me ensinou as rezas, as litanias, os gestos propiciatórios. Ensinou-me a transformar-me em pássaro no galho, em inseto no mato seco, em sapo coaxando à beira do rio Ormonde, quando eu queria me libertar da forma que tinha recebido ao nascer. Ensinou-me sobretudo os sacrifícios. O sangue, o leite, líquidos essenciais. (CONDÉ, 1997, p. 19)

Frente ao aspecto sombrio do mundo, a ardente bondade da protagonista, somada à pressa narrativa e aos elementos fantásticos, cria contrastes propiciadores ao estranhamento do leitor, que precisa solucionar um meio de extrair sentido e emoções do emaranhado intertextual e intergenérico. É uma estrutura pouco acolhedora ao receptor, ilustrativa inclusive da ambivalência do entrelugar em que autora e personagem se encontram, mas convidativa a explorar os códigos culturais que as expectativas de gêneros literários despertam.

4 Considerações finais: a fonte do estranhamento

Buscar, em *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, uma ficção histórica convencional, dentro dos padrões de expectativa gerados por tal rótulo, é garantir ao leitor a experiência do estranhamento. Como vimos, o recurso da narração autobiográfica, em primeira pessoa, como se ditado do além, revela um contato estreito entre autora e personagem, possibilitando a ambas explorar questões sociais atemporais de seu entrelugar.

A indiferença da autora em cometer anacronismos ou inconsistências temporais, demonstrado pelo uso variegado de colagens intertextuais e braconagens, propicia um

⁹ Tanto *As Viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, quanto o *Cândido* (1759) de Voltaire, são manifestações literárias do Iluminismo, consideradas por Robertson (2009) a “era de ouro” do *mock-epic*.

incremento nas funções militantes de seu texto, abrindo o leque de possibilidades criativas e mesmo didáticas. Por fim, estilisticamente, o estranhamento é consumado pela condição intergenérica da narrativa, em que o *mock-epic* do Iluminismo é recontextualizado por Maryse Condé na nossa conjuntura discursiva pós-moderna.

Temos enfim, na obra, uma espécie de *mock-epic* pós-moderno, ao que tudo indica projetada com o intuito consciente de desafiar os códigos de expectativa do receptor. Trata-se, como Scarboro salienta em seu posfácio (1992, p. 224, tradução minha), de um “universo literário opaco, em que nada é inteiramente definido, mas muito é escrutinado”¹⁰, de modo que a autora procura abraçar o máximo de temas e argumentos possíveis dentro de um contexto, a princípio restritivo, das Américas no final do século XVII. Vencer essas restrições através da intertextualidade e da recontextualização estilística de gêneros literários foi a saída escolhida, sacrificando a receptividade e a compreensão imediata do leitor.

De forma que, desavisado, ou mesmo precipitado, o leitor pode danificar sua experiência de leitura, desperdiçando uma oportunidade de vivenciar uma performance poética que celebra a cultura e a espiritualidade caribenhas, com fortes elementos de fantasia, ao mesmo tempo em que reflete sobre temas como racismo, misoginia, opressão de estruturas coloniais e o apagamento do negro da história. Mesmo os pontos negativos da obra, como a já referida “pressa” de Condé e sua economia nas descrições, que provocam um inevitável distanciamento do leitor, fazem parte do processo de estranhamento que, no espaço literário, ou seja, fora do âmbito do poder, adquire uma postura subversiva, tornando-se propício para a crítica da ideologia dominante, associada às abordagens convencionais das narrativas e gêneros literários.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Abralic, v. 7, n. 7, p. 169-182, 2005.

_____, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-57.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DENTITH, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Abralic, v. 15, n. 23, p. 31-48, 2013.

¹⁰ “An opaque literary universe, in which nothing is fully defined but much is scrutinized”.

HANCIAU, Nubia. Braconagens. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. 1 ed. Porto Alegre: Literalis, 2010, v. 1. p. 47-65.

KOCH, Ingedore; BENTES, Christina; CAVALCANTE, Mônica. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Editora Schwartz, 1990.

ROBERTSON, Ritchie. *Mock-epic poetry: from Pope to Heine*. New York: Oxford University Press, 2009.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec Editora, 2008.

SCARBORO, Ann Armstrong. Afterword. In: CONDÉ, Maryse. *I, Tituba, black witch of Salem*. New York: Ballantine, 1992. p. 213-55.

SWIFT, Jonathan. *As Viagens de Gulliver*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. São Paulo: Penguin, 2012.