



# História Cultural

## VII Simpósio Nacional de História Cultural

### HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

## VARIÁVEIS DE CRÍTICA POLÍTICA, SOCIAL E HISTÓRICA EM PEÇA E FILME *THE CRUCIBLE*, DE ARTHUR MILLER

Lilian Cristina Côrrea\*  
Luciana Duenha Dimitrov\*\*

Ao escrever *The Crucible* (*As Bruxas de Salem*), Arthur Miller apresenta ao leitor o contexto social do período colonial americano para retratar uma questão de sua atualidade: o macartismo. Ambientada na cidade de Salem, Massachussetts, em 1692, a peça retoma episódios que marcaram a vida dos habitantes de toda aquela região, quando em uma comunidade estritamente religiosa, onde a teocracia e a religiosidade puritana andavam lado a lado, mulheres eram condenadas à morte sempre que envolvidas com bruxaria. Esse episódio, que foi nomeado de caça às bruxas, predomina na trama criada por Miller; entretanto, mascara a real caça às bruxas que o dramaturgo vivia, a saber, a perseguição aos comunistas. Envolto em críticas veladas ao período pós II Guerra Mundial, o dramaturgo apresenta em seu texto teatral as inconsistências dos julgamentos das bruxas de Salem e o comportamento extremo de seus habitantes, resultante de desejos obscuros e intenções secretas. O filme homônimo de Nicholas Hyther, datado de 1996, teve seu roteiro escrito pelo próprio dramaturgo, o que indica a temática da peça como

\* Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, ministra aulas na mesma instituição, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, história, ideologia, ficção moderna, ficção pós-moderna, dialogismo, intertextualidade, mito e linguagem.

\*\* Doutoranda em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie, ministra aulas na mesma instituição, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura norte-americana e canadense, história e cultura norte-americana, literatura e cinema, ficção pós-moderna e dialogismo.

recorrente e interessante em qualquer momento histórico-social. Os questionamentos que permeiam tanto texto teatral quanto fílmico são alicerçantes na proposta que se apresenta aqui: analisar a versão para o cinema de *As Bruxas de Salem*, atentando a aspectos referentes à adaptação do hipotexto, como tentativas de estabelecer um paralelo entre as suas linguagens e seus efeitos como obras que dialogam não somente entre si, constituindo uma relação intertextual explicitamente marcada, mas que também promovem uma relação dialógica com o contexto social a que se referem, denotando variáveis de crítica política, social e histórica.

Releituras de fatos históricos são, de certa forma, lugar-comum tanto no universo literário quanto no cinematográfico, propondo diferentes perspectivas ou mesmo tentativas de reformular ou desafiar o passado e, assim, completando lacunas possivelmente deixadas no texto base. Tais propostas constituem as formas mais comuns de intertextualidade na ficção contemporânea.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a versão para o cinema de *As Bruxas de Salem* (1996), texto teatral de autoria de Arthur Miller (1953), atentando a aspectos referentes à adaptação do hipotexto, como tentativas de estabelecer um paralelo entre as suas linguagens e seus efeitos como obras que dialogam não somente entre si, constituindo uma relação intertextual explicitamente marcada, mas que também promovem uma relação dialógica com o contexto social a que se referem, denotando variáveis de crítica política, social e histórica.

Do confronto entre obra literária e cinematográfica temos dois extremos que se alcançam quando há uma adaptação. Tal confronto pode ser definido como uma forma de tradução do que há descrito no romance, através da palavra, sendo passado ao filme, que se vale não somente da palavra, mas também da imagem, uma vez que “o filme é, ao mesmo tempo, imagem e representação” (ORTOVELA, apud NÓVOA et al., 2009, p.104). Tal pressuposto deixa evidente a prerrogativa de se encontrar um eixo comum que aproxima as duas formas narrativas, eixo este que pode ser encontrado quando considerada a questão da forma, no que tange à disposição dos acontecimentos e ações das personagens: “quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por que meio de canal isso é feito.” (XAVIER, apud PELLEGRINI et al., 2003, p.64).

Ainda refletindo sobre a adaptação, é imprescindível perceber que a cada obra é reservada sua própria identidade, sem que a adaptação seja vista com olhos

preconceituosos como sendo menor ou menos importante no contexto de produção cultural, pois, como Balogh menciona,

[...] a tradução intersemiótica suscita questões sobre o tipo de enfoque a ser adotado na análise do processo. Quase todos os estudos de adaptação conhecidos se detiveram primordialmente nos elementos diferenciadores existentes entre o texto original e o adaptado. A metalinguagem hoje disponível, propondo a existência de vários níveis textuais e tendo a estrutura elementar (Greimas), como base para o entendimento da significação, já permite, entretanto, uma aproximação mais precisa. [...] O filme adaptado deve preservar a sua autonomia fílmica, ou seja, sustentar-se como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, a adaptação corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de “tradução servil”. (BALOGH, pp. 39-43).

A peça, cujo título, no original em inglês é *The Crucible*, é apresentada ao leitor a partir do contexto social do período colonial americano, século 17, mais precisamente no ano de 1692 em que ocorreram episódios que marcaram a vida das pessoas de toda aquela região, mas mais especificamente da comunidade situada em Salem, Massachussets, uma comunidade estritamente religiosa, onde teocracia e a religiosidade puritana andavam lado a lado. Por conta de tal realidade, houve um episódio que foi nomeado de caça às bruxas, gerado pela superstição e credulidade de muitos, ocasionando julgamentos por bruxaria naquela pequena comunidade.

O medo do desconhecido, tratado como bruxaria, teve início quando Tituba, escrava negra, contou histórias sobrenaturais a algumas amigas que, impressionadas, passaram a ter pesadelos. Quando examinadas por um médico, houve o diagnóstico: estavam “enfeitiçadas”. Por conta disso, foram iniciados julgamentos, sendo que os juízes pertenciam à Igreja; a histeria durou cerca de um ano, durante o qual 19 pessoas, em sua maioria mulheres, foram presas, condenadas e executadas e mais de 150 outras pessoas foram levadas à prisão.

Tal questão histórica é retomada por Miller, em 1953, para criticar o período em que vivia, durante o qual a América passava por problemas políticos e sociais, iniciados desde o final da II Guerra Mundial. O pós-guerra representou um período próspero para aquele país, mas também trouxe duas grandes ameaças: o comunismo e a bomba atômica. Os presidentes que se seguiram, Truman e Eisenhower, tentaram enfatizar a expansão de fronteiras, mas com ela, obviamente problemas surgiam, como durante o governo de Eisenhower, em que o Senador Joseph McCarthy declarou haver espões comunistas

infiltrados no governo americano, propondo então, uma nova “caça às bruxas”, retomando o período histórico colonial, para perseguir os supostos comunistas.

É inspirado pelas perseguições políticas que o dramaturgo apresenta *As Bruxas de Salem*, focalizando as inconsistências dos julgamentos das chamadas “bruxas” de Salem e o comportamento extremo, resultante de desejos obscuros e intenções secretas. Em particular, focaliza a descoberta de um grupo de garotas e uma escrava dançando na floresta, invocando espíritos. Quando descoberta a “bruxaria”, para escapar à punição, as garotas passam a acusar outras pessoas de atos que poderiam estar ligados ao sobrenatural, seguindo-se a isso uma série de julgamentos e condenações à força em prol da religiosidade e defesa daquela comunidade ante os feitos do “Maligno”, contraponto da febre vermelha, leia-se Comunismo, da década de 50 na América.

Na verdade, tanto texto teatral quanto fílmico propõem diversos questionamentos: quando uma sociedade se sente traída, até que ponto deve impor testes acerca de patriotismo, lealdade, além de exigir provas de fé? De que forma uma sociedade reforça a noção de justiça e clareza quando seus valores fundamentais são colocados em cheque? Uma pessoa tem o direito de acusar outra para defender a si mesma? Até que ponto inocentes são punidos injustamente pela sociedade? Todas essas indagações servem para tornar ainda mais densa qualquer tentativa de adaptação dos fatos.

Na apresentação de sua obra, Miller faz uma nota acerca da acuidade histórica daquele texto:

This play is not history in the sense in which the Word is used by the academic historian. [...] 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.12)<sup>1</sup>.

Na verdade, o dramaturgo apresenta, através dessa nota explicativa, uma preocupação acerca do questionamento que envolve a natureza essencial a verdade. O interesse nos julgamentos ocorridos em Salem não era recente; o que realmente chamava

<sup>1</sup> ‘Esta peça não é história no sentido em que a palavra é empregada academicamente. [...] Acredito que o leitor descobrirá aqui a essência de cada um dos mais estranhos e terríveis capítulos da história da humanidade. O destino de cada personagem é exatamente o de seu modelo histórico, e não há nenhuma personagem na peça que não tenha tido um papel similar – e em alguns casos o mesmo – papel na história.’ (tradução nossa)

a atenção a eles foi o efeito que o medo e o fanatismo podem ter nos seres humanos tomados individual ou coletivamente. O que real e particularmente instigava Miller no período conhecido como macartismo foi a prontidão com que alguns homens acusavam outros homens – tal fato tornou-se, é claro, um tema proeminente em sua obra. Comprova-se, então, que “os filmes [...] nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.” (LANGY, apud NÓVOA et al., 2009, p.100).

No caso da adaptação em questão, tamanha é sua importância que foi o próprio dramaturgo que a escreveu, o que indica a temática da peça como recorrente e interessante em qualquer momento histórico-social. Segundo Barton Palmer, em *Arthur Miller and the Cinema* (1997),

Driven by a need for quality material with proven popularity, the cinema is eager to produce screen versions of the writings of successful authors, a group of which Miller is one of the most distinguished current members. The resulting films pose a difficult, if interesting problem for the critic. On the one hand, they belong indirectly to the *oeuvre* of the original author; they are versions of his works and thus merit attention in a book such as the present one.<sup>2 3</sup>

As cenas de *As Bruxas de Salem* apresentam uma acuidade impressionante no que diz respeito ao cenário e ao espaço geográfico escolhido como *set* de filmagens: o local (região costeira da Nova Inglaterra) apresenta paisagens quase intocadas, possivelmente similares àquelas encontradas pelos colonizadores no século 17, mostrando não somente a simplicidade local, bem como a forma além-recatada do figurino representativo do período, em contraste com a criticada opulência desejada pela personagem Samuel Parris, motivo de discussões acirradas tanto verídica quanto ficcionalmente.

<sup>2</sup> PALMER, Barton. *Arthur Miller and the cinema*. The Cambridge Companion to Arthur Miller. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge University Press, 1997. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. Acesso em 19 November 2006 <[http://cco.cambridge.org/extract?id=cco1052155019x\\_CCOL052155019XA013](http://cco.cambridge.org/extract?id=cco1052155019x_CCOL052155019XA013)>

<sup>3</sup> ‘Levado pela necessidade de material de qualidade com popularidade comprovada, o cinema está ávido por produzir versões de escritos de autores famosos, um grupo do qual Miller é um dos membros mais importantes. Os filmes resultantes representam um problema ao mesmo tempo difícil e interessante para a crítica. Por um lado, pertencem indiretamente ao *oeuvre* do autor original; são versões de seu trabalho, assim merecem mérito em uma obra como essa.’ (tradução nossa)

Entretanto, é através da escolha de algumas cenas mais relevantes que se torna viável analisar o processo de transmutação texto teatral – texto fílmico. Com base nessa proposta, propomos apresentar mais precisamente três trechos.

Antes da análise do primeiro trecho selecionado – a confissão de Mary Warren quanto à acusação feita por Abigail a Elizabeth Proctor – cabe ressaltar que o espaço pode ser entendido como uma promessa semiótica do que está por vir, através de espaços não mostrados, ou como uma forma de prolongamento narrativo, com pontos cegos, como se fossem lacunas a serem preenchidas pelo leitor/espectador. Segue o trecho:

JUDGE DANFORTH [to Abigail]: A poppet were discovered in Mr Proctor's house, stabbed by a needle. Mary Warren claims that you sat in the court beside her when she made it, and that you saw her make it and witnessed how she herself stuck her needle into it for safe-keeping. What do you say to that?

ABIGAIL: I have naught to charge, sir. She lies. (MILLER, p.92)<sup>4</sup>

Na versão cinematográfica, tal momento ocorre em um local fechado, como uma sala de reuniões, com pouca iluminação, o que acaba por criar um ambiente levemente sombrio, como uma alusão aos acontecimentos e às revelações que estão por vir. Comprova-se, então, que “[...] há filmes que brincam com essa capacidade cinematográfica de significar pela ausência” (Id., p.192). A imagem de Abigail é, em contrapartida, extremamente nítida, como se ela fosse a luz, representante da máxima verdade, sendo impossível duvidar daquela figura tão doce e tão castigada pelos eventos ocorridos na comunidade, como testemunha ferida dos episódios de bruxaria.

O segundo ponto de análise concentra-se em uma das raras tomadas externas, em que John Proctor e as garotas, consideradas aflitas, estão à beira-mar, em posições opostas, como que contrastando seu diferente posicionamento ante os acontecimentos, do lado das garotas, como uma forma simbólica de purificação, um novo batismo diante dos olhos de Deus (leia-se Deus como representante da Igreja) e, do ponto de vista de Proctor, o início de mais uma forma de sofrimento: sua prisão. Embora as cenas sejam descritas de maneiras distintas entre um texto e outro, as falas são as mesmas, mas sob o ponto de vista da imagem, é possível dizer que esta cena é muito mais carregada de significado

<sup>4</sup> ‘Uma boneca foi encontrada na casa do Sr. Proctor, furada por uma agulha. Mary Warren diz que você estava sentada ao seu lado na corte quando ela a fazia e que você a havia visto colocar a agulha como forma de prevenção. O que você diz a respeito?’ ‘Não tenho nada a dizer, senhor. Ela mente.’ (tradução nossa)

dramático, principalmente considerando que toda a comunidade testemunha esse embate e, mais especificamente, a forte declaração de Proctor: “I say God is dead!” (MILLER, p. 105)<sup>5</sup>. Comprova-se que “as imagens e os sons da história provocam não apenas a reflexão, a razão pura, mas uma razão *contaminada*<sup>6</sup> de emoção.” (NÓVOA et al., 2012, p.25).

O terceiro e último trecho a ser analisado refere-se ao momento da confissão do mesmo John Proctor que, detido há algum tempo, é dissuadido a confessar ter conjurado espíritos, de forma que não seria enforcado e poderia continuar a criar seus filhos, mas a que preço – seu nome seria para sempre considerado o de um pecador, o de um homem sem moral na sociedade. Proctor assina a confissão, mas nega-se a entregá-la aos representantes da lei, como segue

JUDGE DANFORTH: [...] Do you mean to deny this confession when you are free?

PROCTOR: I mean to deny nothing!

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

PROCTOR: **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 boots of them that hang! How may I live without my name? **I have given you my soul; leave me my name!** (MILLER, p.124, grifo nosso)<sup>7</sup>

No texto teatral a cena tem toda a carga dramática necessária, uma tensão espetacularmente criada por Miller no contexto dos acontecimentos, em que um homem honesto se curva à necessidade de mentir para salvar a si e aos seus, contradizendo, porém, com seus princípios e sua própria fé. A versão para o cinema, entretanto, apresenta uma carga dramática maior, haja visto que sua tensão é ainda mais marcada pela questão do espaço e pelo posicionamento da câmera: o episódio ocorre em uma região costeira, quase esquecida, longe da comunidade, como se tal cenário representasse a ideia do exílio

<sup>5</sup> ‘Eu digo que Deus está morto!’ (tradução nossa)

<sup>6</sup> Grifo do autor.

<sup>7</sup> ‘Você pretende negar sua confissão quando estiver livre?’ ‘Não pretendo negar nada!’ ‘Então me explique, Sr. Proctor, porque o senhor não –’ **‘Porque é meu nome! Porque não posso ter outro em minha vida!** Porque menti e me agarrei a mentiras! Porque não sou nada mais do que o pó das botas daqueles que morreram enforcados. Como viver sem meu nome? **Já lhes dei minha alma, deixem-me meu nome!**’ (tradução e grifos nossos)

daqueles que não se encaixam à sociedade (e merecem viver como criaturas marginais a essa realidade), com a personagem recém-retirada de sua cela, um homem sujo, quase sem poder suportar a claridade em que passa a estar, tendo que decidir entre morrer ou viver na vergonha. Há um vento gélido, como se cortasse os ossos da personagem e, de alguma forma, provocando a mesma sensação no espectador, por conta do excesso de iluminação, acentuando a fragilidade da personagem naquele contexto, quando pergunta a sua esposa se deveria confessar – é um diálogo pontuado por sentenças curtas e pelo silêncio prolongado, como se ambos tentassem se redimir de suas culpas – a ausência de palavras acentua a atenção do espectador no aspecto visual, provocando um efeito totalmente diferente daquele provocado pela leitura do texto escrito, provando que, muitas vezes, o efeito do silêncio pode ser mais poderoso que o das palavras.

O discurso de Proctor é detalhadamente marcado pelo posicionamento da câmera, alternando diferentes incidências angulares, ora com closes no documento que representa a confissão, mostrando a dificuldade de assinar seu nome a mentiras; ora com closes nos rostos das personagens que participam da cena, especialmente Proctor, sua esposa, Elizabeth e o Reverendo Hale, que acredita na inocência de Proctor. Um *close* ainda mais prolongado é dado ao momento em que a personagem se recusa a entregar a confissão e apresenta a fala supramencionada, com uma carga emotiva perfeitamente acentuada pela interpretação de Daniel Day-Lewis e por toda a atmosfera criada pela situação, um misto de medo, tensão e alívio, permeados pela certeza de que os punidos jamais foram culpados, como uma crítica aberta à realidade americana na década de 50 ou em qualquer outro momento em que haja interesses políticos em voga.

Desta forma, é possível dizer, em uma avaliação mais conclusiva, que textos literários e fílmicos constituem, sim, entidades distintas que merecem ser analisados em si e não como meros complementos um do outro: a intertextualidade é apenas o início de um novo texto.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**As bruxas de Salém** (The Crucible). Direção Nicholas Hynter. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1996. 124 min.

ARNHEIM, Rudolf. **A arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989.

AVERBUCK, Lígia (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à tv**. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

BRITO, João Batista de. **Imagens armadas: ensaios de crítica e teoria de cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. [et al.]. **O significante imaginário. Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980.

MILLER, Arthur. **The Crucible**. Harmondsworth: Penguin, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

NÓVOA, Jorge; FRESSANO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Editora Unesp, 2009.

PALMER, Barton. **Arthur Miller and the cinema**. The Cambridge Companion to Arthur Miller. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge University Press, 1997. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. Acesso em 19 Novembro 2006 <[http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol052155019x\\_CCOL052155019XA013](http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol052155019x_CCOL052155019XA013)>

PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.