

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

**HISTÓRIA E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO CONFLITO TRÁGICO
EM AS *BRUXAS DE SALÉM*, DE ARTHUR MILLER**

Maria Theresa Targino de Araújo Rangel

João Pessoa – PB
2011

Maria Theresa Targino de Araújo Rangel

**HISTÓRIA E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO CONFLITO TRÁGICO
EM AS *BRUXAS DE SALÉM*, DE ARTHUR MILLER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Luna.

João Pessoa – PB
2011

Banca Examinadora

PROF^a. Dr^a. SANDRA LUNA
Professora orientadora
UFPB

PROF^a. Dr^a. SANDRA ERICKSON
1º Examinador
UFRN

PROF. Dr. JEOVÁ MENDONÇA
2º Examinador
UFPB

PROF. Dr. MICHAEL SMITH
Suplente
UFPB

João Pessoa, 15 de abril de 2011

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar as relações entre história e ficção na construção da peça *The Crucible* (*As Bruxas de Salém*, 1953), de Arthur Miller. Após situar o leitor no teatro moderno norte-americano e na vida do autor, buscando assim enquadrar os estudos do texto no contexto da época de Miller, visando uma interpretação que dialeticamente integre a exterioridade à interioridade da obra, rastreamos os fatos reais ocorridos em Salém em 1692, numa ordem cronológica e sequencial, como nos orienta uma investigação histórica. Numa tentativa de melhor compreender *As Bruxas de Salém*, examinamos com mais profundidade a relação entre história e ficção, tal como compreendida por importantes filósofos e teóricos ao longo dos séculos. Com base em parâmetros essenciais à apreensão dessa complexa relação e de posse de uma série relevante de conceitos sobre a teoria do drama, analisa-se a peça à luz das teorias propostas. Os principais resultados mostram que, *As Bruxas de Salém* é uma peça baseada em relatos e documentos históricos relativos ao trágico episódio da caça às bruxas de Salém, mas não é história no sentido em que a palavra é usada pelo historiador acadêmico. O trabalho conclui que Arthur Miller teve o cuidado de ajustar o material histórico por ele levantado em Salém ao seu propósito dramático e que, através de estratégias dramáticas, não apenas mostrou os eventos históricos sob uma perspectiva crítica, como também foi capaz de criar um excesso de significado que transforma sua peça histórica numa alegoria da opressão e da perseguição.

Palavras-chave: História, Ficção, *As Bruxas de Salém*, Arthur Miller, Drama.

ABSTRACT

This research paper aims at investigating the relationship between history and fiction in the construction of Arthur Miller's play *The Crucible*, 1953. After situating the reader in the context of the modern American Theater, as in the period of the author's life, in an attempt to situate the text in the context of Miller's time, seeking an interpretation that incorporates dialectically the exteriority to the interiority of the work, we trace the real facts which happened in Salem in 1692, in a chronological and sequential order, as befits a historical investigation. Searching for a better comprehension of *The Crucible*, we examined the relationship between history and fiction, as understood by important philosophers and theorists throughout the centuries. Based on essential parameters to the understanding of this complex relationship and in possession of relevant concepts about the theory of drama, we analysed the play in the light of the proposed theories. The main results show that, *The Crucible* is a play based on the story of the tragic episode of the Salem Witch Hunts, but it is not history in the sense the word is used by an academic historian. The work concludes that Arthur Miller was careful enough to adjust the historical material he raised about Salem to his fictional purposes and, through dramatic strategies, he not only showed the historical events from a critical perspective, but he was also able to create an excess of meaning that transforms his historical play into an allegory of oppression and persecution.

Keywords: History, Fiction, *The Crucible*, Arthur Miller, Drama.

Para Chico Lucas,
Otávio Lucas e Pedro Henrique,
fontes de toda a minha
energia e amor.

AGRADECIMENTOS

Posso dizer, sem qualquer sombra de dúvida, que meus dois anos de Mestrado foram anos de intenso aprendizado como pesquisadora acadêmica, mas também posso afirmar que foram anos especiais para o meu crescimento como ser humano. O melhor de todo o processo foi que nunca estive só; Deus sempre me carregou no colo.

E aqui, também quero registrar minha profunda gratidão a todos aqueles que, de formas diferentes, me estenderam as mãos, ajudando-me a escrever mais um capítulo da história da minha vida.

De modo muito especial, quero agradecer à minha orientadora de sempre, a Professora Sandra Luna, pela sua dedicação, disponibilidade, competência inigualável na correção dos meus erros, paciência e carinho, e, principalmente, pelas críticas construtivas e pelos elogios sinceros, numa busca incansável do meu melhor, sem nunca duvidar da minha capacidade.

A Chico Lucas, meu amado companheiro de mais de trinta anos, e cúmplice de todos os momentos, pelo amor, paciência e incentivo, quando tudo parecia tão cansativo e desestimulante.

Aos meus filhos, Otávio Lucas e Pedro Henrique, por todo o amor, orgulho e admiração declarados, e, principalmente, pela camaradagem em qualquer momento, seja bom ou ruim.

Ao meu pai, o poeta Celso Otávio Novais (*in memoriam*), pelo seu jeito único de amar e por transformar nossa casa num celeiro de cultura e poesia. E à minha doce mãe, Nora Novais, meu porto seguro e fonte inspiradora de otimismo e luta, pela formação que me deu como pessoa e por seu amor incondicional.

Aos meus irmãos, Nina, Dada, Tatá e Celsinho, pelo carinho, amor e companherismo de toda vida.

Não posso deixar de lembrar D. Cecéu (*in memoriam*), minha querida sogra, que me amou como filha e nunca soube esconder esse amor.

De modo especial, agradeço a Fábio e Betina, pelo amor incondicional, cumplicidade e presenças constantes em todos os instantes.

Aos meus irmãos do coração, Vitor e Nana, pelo carinho, incentivo e admiração indisfarçável, sinal de puro amor.

Às minhas amigas, Sandra, Herusa, Betina, Ana, Juliana, Aninha, Patricia e Íria, pelos inesquecíveis momentos e confidências partilhados desde sempre.

Às minhas amigas de pedal, Betina Coelho e Kita, pelos divertidos passeios juntas e carinho compartilhado.

A todos que formam as Escolas Municipais, Ângelo Notare e Ruy Carneiro, pelo carinho e apoio constante nos momentos mais difíceis.

A Rose, secretária do PPGL, pela paciência, amabilidade e disponibilidade.

Aos meus colegas da Graduação, da Especialização e do Mestrado, pelos momentos de aprendizado e alegria compartilhados ao longo de todos esses anos. E aqui, não posso esquecer-me da doce e meiga Rosana, companheira de luta e torcedora de todos os meus estágios.

Aos meus professores da Graduação, quando tudo começou, e onde encontrei toda torcida carinhosa da Professora Andréa Dialectaquiz, e a sabedoria e meiguice do Professor Michael Smith.

Aos meus professores da Especialização, pela dedicação e paciência na formação de novos pesquisadores.

Aos professores do Mestrado, por iluminarem o árduo caminho do meu aprendizado.

E, finalmente, agradeço aos professores desta Banca Examinadora, pela disponibilidade e leitura paciente do presente trabalho. E aqui, quero registrar um agradecimento especial ao Professor Jeová Mendonça, pela presença e incentivo constantes na minha formação acadêmica, sempre com palavras de admiração, carinho e respeito.

As palavras servem para emoldurar
com harmonia e perfeição instantes nostálgicos
de evocação e de recolhimento que cada um de nós
dedica e consagra, vez por outra, ao tempo que passou.

Ao tempo que, sem se fazer distante,
modela em nosso íntimo uma estranha permanência
com que pretendemos inutilmente recompor o antigo.

O antigo gesto, o antigo rosto,
o antigo que deveria ter sido e não foi...
Esta duração no tempo chamamos de saudade.

Celso Otávio Novais

O nosso ser é o nosso passado.
Somente através dele podemos julgar as
pessoas.

Oscar Wilde

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: As forças históricas na construção de <i>As Bruxas de Salém</i> , de Arthur Miller	19
Parte I: O Teatro Norte-Americano e Arthur Miller: vida e obra na era Macartista....	19
Parte II: A caça às bruxas de Salém: os acontecimentos “trágicos” de 1692	40
CAPÍTULO 2: História e Ficção: <i>mimesis</i> , construção dramática e conflito trágico	54
CAPÍTULO 3: História e Ficção na construção do conflito trágico em <i>As Bruxas de Salém</i> , de Arthur Miller	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163

INTRODUÇÃO

Arthur Miller escreveu *The Crucible* (*As Bruxas de Salém*) em 1953, num período em que a América vivenciava ampla prosperidade, mas também crescentes tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética, cujas disputas pelo domínio econômico, político e militar do mundo pós-guerra culminariam com a Guerra Fria. Não obstante toda a euforia com a nova ordem econômica, os norte-americanos enfrentavam um período de insegurança, sentindo-se verdadeiramente alarmados com a possível explosão da bomba atômica soviética, com a expansão da área de hegemonia soviética na Europa Oriental e, ainda, com a vitória de Mao Tse-tung, transformando a China num grande território vermelho. De repente, o governo tinha todas as justificativas para fomentar entre os cidadãos americanos uma retórica anticomunista, criando, para tanto, o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC – House of Un-American Activities Committee), cujas ações iniciais eram espionar o Partido Comunista. Posteriormente, quando o Comitê passou a ser presidido pelo senador Joseph McCarthy nos anos 50, o HUAC estende essas ações a uma verdadeira “caça às bruxas” de caráter político. Intelectuais, escritores, atores, artistas em geral, ou quem quer que fosse considerado uma “ameaça” à segurança nacional, eram intimados a depor perante o poderoso Comitê a fim de confessarem os seus “crimes” e, principalmente, fornecer nomes de outros suspeitos. Por causa das ações do senador McCarthy, esta fase da história norte-americana ficou conhecida como a era Macartista, célebre não apenas pelas torturas e ameaças que os membros do HUAC realizavam, mas também pelos “benefícios” concedidos pelo governo aos que se dispunham a colaborar com o Comitê. O medo de que idéias “subversivas” ou “antiamericanas” desestabilizassem o país, implantado e alimentado pela própria Casa Branca, transforma a expressão “McCarthyism” em sinônimo de uma “brava e patriótica” luta contra os comunistas, induzindo o pensamento coletivo norte-americano a apoiar as ações repressivas e totalitárias do governo federal.

Durante a era Macartista, Miller assistiu os seus ídolos e amigos, um após outro, serem chamados para depor perante o Comitê, sendo também ele próprio convocado em 1956 e, por não fornecer nomes, ter sido condenado a trinta dias de prisão, sentença esta da

qual recorreu, tendo sido absorvido um ano mais tarde. Na longa lista do Comitê estava incluído Elia Kazan, amigo de Miller e diretor de uma de suas peças mais famosas, *Death of a Salesman* (*Morte de um caixeiro viajante*, 1949). O depoimento de Kazan junto ao HUAC, entregando nomes de colegas, causaria um tal choque em Miller que o seu efeito se refletiria na peça na qual vinha trabalhando, *The Crucible* (*As Bruxas de Salém*), baseada nos fatos reais da “caça às bruxas” de Salém. Em sua autobiografia, Miller descreve sua indignação:

Kazan não tinha obrigação de ser mais bravo do que era, o governo não tinha o direito de exigir de qualquer um que fosse mais forte do que lhe fora dado ser, o governo não podia cursar essa linha de conduta nos Estados Unidos da América. Eu experimentava um amargor contra o país que jamais imaginara possível antes, um ódio por sua estupidez, pelo fato de estar jogando fora sua liberdade. Quem ou o que estaria mais seguro agora por ter sido aquele homem, Kazan, na sua fraqueza humana, obrigado a humilhar-se? Que verdade se fortalecera ao preço de tal angústia? (1989, p. 315).¹

Para melhor entender o impacto dessa reação no drama de Miller, devemos dizer que o autor ajustou a trama histórica com a qual vinha trabalhando para fazer da dramatização da caça às bruxas de Salém uma alegoria dessa caça aos comunistas. Obviamente, para se obter um melhor entendimento dos fatos e comportamentos das pessoas retratados na História e na ficção dramática, faz-se necessário um retorno ao passado, precisamente ao período colonial da História norte-americana. A quem podemos creditar a colonização dos Estados Unidos? A partir do século XVI, exploradores europeus aportaram no lado norte do continente americano, em reiteradas tentativas de colonização, sempre fracassadas. Entre 1584 e 1587, a Rainha Elizabeth I concedera ao “Sir” Walter Raleigh permissão para iniciar a colonização americana sob a bandeira inglesa. Raleigh fez diversas expedições à região, que ele batizou de Virgínia em homenagem à “rainha virgem”. Entretanto, Raleigh também não obteve sucesso no seu processo de colonização e,

¹ Em nossas análises, trabalhamos diretamente com o texto original dessa obra em língua inglesa, utilizando a seguinte edição: MILLER, Arthur. *Timebends: A Life*. New York: Penguin Books, 1995. Para as citações no corpo do texto, entretanto, optamos por utilizar a tradução em língua portuguesa de Raul de Sá Barbosa. Em respeito ao texto traduzido, indicamos, logo após as citações, as páginas da versão de Barbosa, conforme a seguinte edição: MILLER, Arthur. *Uma Vida*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

entre as razões que provocaram esse resultado, destacam-se o rigoroso inverno, a falta de suprimentos e os frequentes ataques indígenas, nativos que habitavam o local.

A idéia de migrar para um lugar que oferecia terras férteis, possibilidade de enriquecimento e liberdade religiosa foi um verdadeiro atrativo para pessoas de vários grupos sociais, políticos e religiosos. Entretanto, de forma geral, atribui-se aos Puritanos o início da real colonização dos Estados Unidos. Estes homens e mulheres embarcaram no *Mayflower* em 1620, fugindo de perseguições religiosas na Inglaterra, com a intenção de desembarcar no litoral norte da América, justamente na região da Virgínia. Uma tempestade obrigou o navio a ancorar na área conhecida hoje como o estado de Massachusetts e ali os colonos estabeleceram um assentamento permanente, fundando a atual cidade de Plymouth. Os Puritanos queriam criar uma “Nova Jerusalém” na América, idealizando uma sociedade profundamente religiosa e conservadora, fundamentada apenas nos princípios das Sagradas Escrituras. Consideravam-se um grupo escolhido por Deus, um novo “povo de Israel” com a responsabilidade de criar uma sociedade de “eleitos”. Para tanto, não aceitavam em suas cidades pessoas que não fossem membros da igreja; ou pertenciam à igreja e aceitavam os seus ensinamentos e leis, ou mudavam-se para outro lugar. Eles temiam que a contaminação de outras crenças levasse toda a sociedade puritana à corrupção moral, enfraquecendo assim, suas forças contra as ações do mal. Para este grupo de religiosos, o demônio tinha papel fundamental, já que o seu mundo era dividido entre o Bem e o Mal, um universo no qual idéias, emoções e ações eram advindas de Deus ou de Lúcifer. Não existia meio-termo.²

Foi nesta região, especificamente na cidade de Salém, no estado de Massachusetts, que Arthur Miller, no início dos anos 50, foi buscar inspiração para escrever *As Bruxas de Salém*. Miller pesquisou em documentos históricos, que se encontram no edifício da Sociedade Histórica (1989, p. 318-319), sobre como o vilarejo de Salém, em 1692, foi tomado por uma onda de histeria coletiva levando dezenove homens e mulheres a serem julgados, condenados e enforcados por suspeita de prática de feitiçaria. Vale ressaltar aqui, que em 1692, a vila de Salém era uma comunidade puritana cujos membros eram herdeiros das convicções religiosas daqueles primeiros colonos Puritanos vindos da Inglaterra. Como relatado acima, o demônio era muito temido por este grupo religioso, por seus poderes de

² Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Período_colonial_dos_Estados_Unidos. Acesso em: 16/09/2010.

desviar a comunidade dos caminhos de Deus. Assim, quando em janeiro de 1692, um grupo de adolescentes ficou doente com estranhos sintomas, a comunidade atribuiu os fenômenos a intervenções do demônio, o que disseminou pânico generalizado. Uma onda de intolerância, fanatismo religioso e histeria coletiva levam os acontecimentos a um desenrolar desenfreado. Em março, começam as primeiras investigações de suspeita de bruxaria. Em abril, mais de 300 suspeitos estavam presos. Em junho, a corte legaliza a pena de morte contra crimes de bruxaria e a primeira pessoa é enforcada. Em julho, Rebecca Nurse, Sarah Good e mais três mulheres seguem o mesmo destino e são executadas. John Proctor, respeitado membro da comunidade, indignado com o desenrolar dos fatos, faz uma petição ao ministro de Boston para que se investigue a legalidade dos julgamentos. Proctor quer levar os julgamentos para Boston, pois, em Salém, estavam praticando tortura a fim de conseguir confissões, mas seu pleito nunca obteve resposta. Em agosto, John Proctor e mais quatro pessoas são enforcadas. Em setembro, executavam-se mais oito vítimas, a maioria mulheres, encerrando assim a “caça às bruxas” em Salém e um dos capítulos mais tristes da história dos Estados Unidos.

Esta é a trama histórica que Arthur Miller irá tomar como matéria prima para a dramatização de sua própria versão do evento.

O presente trabalho tem como objetivo investigar as relações entre história e ficção na construção da obra *As Bruxas de Salém* de Arthur Miller,³ sua peça teatral baseada nos fatos reais de Salém de 1692, acima relatados. Como já mencionamos, para pesquisar sobre este passado histórico, Miller buscou informações nos registros dos julgamentos em Salém, e com estes documentos em mãos, seu grande desafio seria criar uma peça cujas significações pudessem também ser lidas como representação simbólica das perseguições político-ideológicas relacionadas ao Comitê de Atividades Antiamericanas da década de 50, assim como simbolizar ocorrências de fatos desumanizantes que poderiam acontecer em qualquer época, em qualquer lugar. Miller buscava “uma metáfora, uma imagem que brotasse do coração, abrangente, cheia de luz; um instrumento sonoro cujas reverberações penetrariam até o centro daquele miasma” (1989, p. 312). Encenada no início dos anos 50,

³ Nossa investigação sobre este tema teve início no nosso trabalho final do Curso de Especialização “Linguistic and Literary Studies in English” (UFPB), defendido em fevereiro de 2008, aprovado com nota dez pela banca examinadora composta pelos docentes: Prof^a. Dra. Sandra Luna (orientadora); Prof. Dr. Michael Harold Smith e Prof. Dr. Jeová Mendonça.

eram evidentes na peça as analogias entre a histeria, as perseguições e os tormentos sofridos pelos injustamente acusados em Salém, e a “caça às bruxas” do “McCarthyism”. Miller, certamente, queria que sua peça fosse muito mais do que simplesmente uma peça histórica. Queria criar uma conexão com sua própria história de tal forma que, ao longo dos tempos, os espectadores também pudessem fazer o mesmo.

Antes de iniciarmos nossa pesquisa teórica, buscaremos na biografia do autor suporte para melhor compreendermos o contexto em que ele estava inserido quando escreveu *As Bruxas de Salém*. Essa recolha de informações será também importante para situar o leitor no cenário do Teatro Norte-Americano do século XX. E, assim como Miller fez em Salém, também achamos importante pesquisarmos sobre a real história da caça às bruxas em 1692, a fim de melhor entendermos a relação dos personagens reais com os da ficção criados por Miller.

Todo este conjunto será útil para o desenvolvimento do presente trabalho, pois, como diz o próprio Miller, “não se pode compreender nada a menos que se compreenda a relação com o contexto” (1996, p. 178-179).⁴ Sabe-se, contudo, que o estudo da relação entre a obra e o seu contexto social tem sofrido alterações severas ao longo da história dos estudos literários, apresentando-se como perspectiva desafiadora à crítica. Antônio Candido nos confirma:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um

⁴ MILLER, Arthur. *The Shadows of God*, 1996. [You can't understand anything unless you understand its relations to its context.].

certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (1980, p. 04).

Desta forma, buscaremos fundir os estudos do texto com o contexto da época de Miller, “numa interpretação dialeticamente íntegra”, para melhor compreendermos *As Bruxas de Salém*. Afinal, como diz ainda Dominique Maingueneau, não apenas a vida do autor participa de sua obra, também a obra participa da vida do escritor:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do autor. [...] Sua escrita envolve sua vida, sua vida envolve sua escrita. (2001, p. 46).

Numa tentativa de melhor explicar a complexa relação entre a biografia do autor e sua obra, Maingueneau adota o termo *bio/grafia*, “com uma barra que une e separa dois termos em relação instável”, e justifica:

“Bio/grafia” que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida. A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deva refletir. (2001, p. 46-47).

As Bruxas de Salém é uma peça baseada em fatos reais, mas não é história. Miller transformou os eventos históricos ocorridos em Salém, 1692, em ficção. John Gassner escreveu que “quando a peça termina, não é mais a crônica casual do histerismo das massas que pretendia ser antes; é uma tragédia, e seu tema é que os homens, por piores que sejam, são capazes de suportar tudo devido a seu senso de decência” (1965, p. 353-354).

Sendo esta uma peça baseada em fatos reais, uma pergunta surge sempre em nossas mentes – como devemos abordar a relação história e ficção? É preciso buscar um suporte

teórico na tentativa de uma melhor compreensão e resposta para esta indagação. Um importante ponto de partida para essa fundamentação teórica será a *Poética* de Aristóteles, obra na qual o filósofo grego estabelece diferenças fundamentais entre história e ficção.

A história nos conta o que aconteceu em Salém em 1692, numa ordem cronológica, onde a singularidade e independência de cada fato não formam um todo, mas apenas uma sequência de fatos. Miller não estava interessado em narrar fatos que ocorreram num determinado tempo; ele queria criar uma ação na qual os eventos ocorressem uns por causa dos outros, ligados de tal forma que todos convergissem para o mesmo fim, causando uma unidade de ação.

Miller cria uma unidade de ação que nos leva a acompanhar a trajetória do herói, levando-nos a reconhecer os conflitos que dão origem a uma complexa trama dramática no sentido aristotélico do termo, ou seja, com a presença da mudança de fortuna (*peripeteia*) e reconhecimento (*anagnorisis*), produzindo compaixão e temor. Seguindo as principais tendências no drama social, a peça também exemplifica a forma moderna como os dramaturgos transformam seres humanos comuns em heróis nobres e dignos.

Quanto ao fato de usar eventos históricos como inspiração para a sua peça, Miller é autorizado pelo próprio Aristóteles:

Já nas tragédias, os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram; a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido. Não obstante, nalgumas tragédias são familiares uma ou duas personagens; as demais, fictícias; noutras, nenhuma, como no *Anteu de Agatão*; nesta, tanto a ação como as personagens são imaginárias; nem por isso agrada menos. Assim, não é imperioso procurar ater-se a todo custo às fábulas tradicionais, em torno das quais tem girado a tragédia. É esse um empenho risível, dado que as fábulas conhecidas o são de poucos e, não obstante, agradam a todos. Isso evidencia que o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando por ventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador. (1966, p. 83).

A *Arte Poética*, de Horácio, também é de grande importância para definirmos tragédia. Em sua *Poética*, Horácio discute tópicos como a unidade na arte literária, a importância do decoro, e a necessidade do escritor possuir uma habilidade nata, mas

também um treinamento adequado. A *Arte Poética*, de Horácio, teve grande influência na tradição literária do Ocidente.

Alguns filósofos alemães também realizaram profundas análises sobre a teoria do drama, entre eles podemos citar Hegel e Schelling. De Hegel, incluímos seu trabalho que consideramos de maior ajuda como suporte teórico para nosso estudo de história e ficção – sua *Estética*. Suas idéias também viriam a contribuir de forma relevante com o subsequente desenvolvimento da teoria da ação dramática.

Conduziremos nossa pesquisa teórica até meados do século XX, estudando o drama moderno alicerçados por Ferdinand Brunetière, em *The Law of drama* (1894), William Archer, em *Play-making* (1912), e John Lawson, em *Law of the Conflict* (1936). Neste século, também encontraremos o historiador Hayden White, que levantou alguns debates em *Meta-história* (1974) e depois em seus ensaios, *Trópicos do Discurso* (1978). Considerando a historiografia como narrativa, White começou a desafiar construtivamente os historiadores, sua consciência e sua prática de escrever a história. Suas principais idéias se baseiam no pressuposto de que as narrativas seriam relatos subjetivos, necessariamente influenciados pelo narrador. Aqui podemos sentir a influência de Hegel, quando diz que o historiador é um “intérprete” do passado. Segundo White, é difícil para o historiador, ao fazer o seu trabalho, não ser contagiado pelo seu ambiente; circunstâncias políticas, classe social, contexto histórico no qual está inserido, cultura, localização geográfica, raça, sexo, etc.

Sobre a razão de escrever *As Bruxas de Salém*, Miller disse que o que o levou até Salém não foi apenas o Macartismo ou o desejo de pesquisar sobre um incidente histórico obscuro, mas também uma tentativa de compreender a “mais comum das experiências da humanidade, a mudança de interesses, que converte maridos e mulheres apaixonados em inimigos inflexíveis, pais amantíssimos em supervisores indiferentes ou, até, exploradores dos seus filhos. [...] aquilo a que então chamavam o “rompimento da caridade” (1989, p. 316).

Nosso desafio é descobrir como a Salém de 1692 e a América de 1953 tornaram-se Drama. Como Miller teve o cuidado em adaptar o material histórico levantado em Salém aos seus propósitos ficcionais, produzindo uma peça que se revela significativa não só como representação do passado histórico, mas também como alegoria do tempo presente.

CAPÍTULO 1

AS FORÇAS HISTÓRICAS NA CONSTRUÇÃO DE *AS BRUXAS DE SALÉM*, DE ARTHUR MILLER

PARTE I: O Teatro Norte-Americano e Arthur Miller: vida e obra na era Macartista

Podemos dizer que o Teatro Norte-Americano é um produto do século XX, uma vez que este só começou a ser levado a sério a partir de 1900. Os anos entre 1915 e 1929 constituem um período importante para iniciarmos nosso estudo sobre o teatro Norte-Americano. Para tanto, podemos direcionar nossa reflexão para a história dos esforços de alguns grupos pioneiros, interessados em desenvolver um teatro nacional voltado para a arte moderna. Dentre esses grupos, destacamos os *Provincetown Players* (Atores de Provincetown), e os *Washington Square Players* (Atores de Washington Square), além de outros grupos menores, mas não menos expressivos, que se transformaram em importantes grupos teatrais da época.

O grupo dos *Washington Square Players*⁵ foi fundado em 1914, um ano antes da fundação dos *Provincetown Players*, mas só apresentou seus primeiros espetáculos em 1915, num pequeno teatro perto do centro de Manhattan. O grupo, chefiado pelo cenógrafo Lee Simonson (1967, p. 28), era formado por intelectuais, revolucionários e artistas. Entretanto, os *Washington Square Players* não tiveram uma carreira muito longa, interrompendo suas atividades em maio de 1918, quando os Estados Unidos se envolveram na Primeira Guerra Mundial. Não obstante este curto período de tempo, conseguiram apresentar não apenas um total de sessenta e duas peças de um só ato, como também

⁵ Ao longo deste trabalho as peças citadas serão referenciadas pelos seus títulos originais quando estas não tiverem suas respectivas traduções para o português confirmadas. Farei minhas próprias traduções entre parênteses apenas a título de informação.

encenar dramas de longa duração que os levaram para o âmbito do teatro profissional da Broadway.

Com o fim da guerra, o grupo restabeleceu-se como companhia, desta vez, intitulando-se *Theater Guild* (Guilda Teatral). Firmando-se no teatro profissional, este grupo tornou-se a mais importante companhia teatral dos Estados Unidos, com sucesso, primeiro em Nova York e, mais tarde, em outras grandes cidades. Podemos creditar ao *Theater Guild* o prestígio internacional que o teatro norte-americano alcançou na sua época. Como dito, oriundo dos *Washington Square Players*, este grupo proporcionou ao teatro conexões importantes com o teatro europeu, mantendo laços diretos com o teatro da Inglaterra, França, Itália, Alemanha, Áustria, Hungria e Rússia (1967, p. 30-31). Apesar do seu interesse pelo drama europeu, não podemos deixar de mencionar que o *Theater Guild* também apresentou obras nitidamente norte-americanas no estilo e na linguagem, como algumas das mais importantes peças de Eugene O'Neill (1888-1953), Elmer Rice (1892-1967), Robert Sherwood (1896-1955), Maxwell Anderson (1888-1959) e Philip Barry (1896-1949). (*Loc. cit.*).

Mesmo reconhecendo o estímulo dado pelo *Theater Guild* à modernização do palco norte-americano, os críticos destacam os *Provincetown Players* como o mais importante grupo teatral precursor do desenvolvimento da dramaturgia moderna nos Estados Unidos. Fundado em 1915, o grupo manteve até o final de sua carreira, em 1929, a categoria de amador ou semi-amador, interessado em encenar obras dos novos teatrólogos norte-americanos (*Ibid.*, p. 31).

O grupo começou apresentando peças de maneira informal, primeiro numa residência particular e depois as repetindo numa velha casa deserta do cais em Provincetown, uma colônia de artistas, em Cape Cod, casa esta transformada, posteriormente, num pequeno teatro, o *Wharf Theater* (Teatro do Cais) (*Ibid.*, p. 32). O projeto foi apoiado por vários intelectuais e artistas e, rapidamente, alcançou fama, ao lidar com os mais avançados experimentos de estilo dramático, principalmente de Eugene O'Neill, que fortaleceu o grupo em 1916. Sua peça *Bound East for Cardiff* (*Rumo Leste*

para Cardiff, 1914) tornou-se a apresentação mais importante daquela temporada, junto com a peça *Trifles* (*Bagatelas*, 1916), de Susan Glaspell (1876-1948).⁶

Entusiasmados com o sucesso em Provincetown, os autores resolveram fundar um pequeno teatro com capacidade para 150 espectadores em Greenwich Village, um bairro boêmio de Nova York. Algumas peças de O'Neill, dentre elas *The Long Voyage Home* (*A Longa Viagem de Volta*, 1917) abririam não apenas a primeira temporada dos *Provincetown Players* em Nova York, como também dariam início à história do drama moderno norte-americano. No panfleto anunciando esta primeira temporada em Nova York, eles explicaram:

A presente organização é o resultado do trabalho de um grupo de pessoas interessadas em teatro, que se juntaram espontaneamente durante dois verões em Provincetown, Massachusetts, com o propósito de escrever, produzir e representar suas próprias peças. O que estimula o grupo é o desejo de criar um palco onde os dramaturgos, com seus sinceros propósitos poéticos, literários e dramáticos, pudessem ver suas peças representadas livremente, sem se submeterem à influência e interpretação do gosto do público ditados pelos interesses comerciais. Da mesma forma, queriam dar uma oportunidade aos atores, produtores, figurinistas e cenógrafos de criarem em um palco extremamente simples – os “Players” têm a idéia de que cenários elaborados e sofisticados são desnecessários para dar ao público as qualidades essenciais de uma boa peça. (Tradução nossa).⁷

A companhia crescia com a adesão de novos escritores e artistas famosos ou em vias de se tornarem famosos, fornecendo as peças e representando-as. As peças de O'Neill e Glaspell contribuíram de forma marcante para o sucesso dos *Provincetown Players* em

⁶ No Brasil, importantes estudos sobre Susan Glaspell têm sido realizados pela Prof.^a Dra. Lúcia V. Sander, tradutora para o português de algumas peças da autora e organizadora da obra *O Teatro de Susan Glaspell: cinco peças*, publicado pela Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, s/d.

⁷ SHEEDY, Jack. *Eugene O'Neill and the Provincetown Players*, 2005. Disponível em: http://www.swisseduc.ch/english/readinglist/oneill_eugene/about/pro. Acesso em: 12/03/2011. [The present organization is the outcome of a group of people interested in the theater, who gathered spontaneously during two summers at Provincetown, Mass., for the purpose of writing, producing and acting their own plays. The impelling desire of the group was to establish a stage where playwrights of sincere, poetic, literary and dramatic purpose could see their plays in action, and superintend their production without submitting to the commercial manager's interpretation of public taste. Equally, it was to afford an opportunity for actors, producers, scenic and costume-designers to experiment with a stage of extremely simple resources – it being the idea of the Players that elaborate settings are unnecessary to bring out the essential qualities of a good play.]

Nova York, mas em cada temporada surgiam novos nomes com novas peças. Na temporada de 1918-1919, destaca-se o trabalho da notável poetisa da época, Edna St. Vincent Millay (1892-1950). Durante esta temporada, o grupo mudou-se para um estábulo reformado na Rua MacDougal 133, ampliando ligeiramente suas instalações (*Ibid.*, p. 33). Outros nomes dariam suporte aos *Provincetown Players* como Theodore Dreiser (1871-1945), Strindberg (1849-1912), Stark Young (1881-1963), e na temporada de 1926-1927 temos a apresentação do novo e importante teatrólogo norte-americano, Paul Green (1894-1981), cujo drama *In Abraham Bosom* (*No Seio de Abrão*, 1927), ganha o Prêmio Pulitzer de 1927 (*Ibid.*, p. 34).

A temporada de 1928-1929 seria a última dos *Provincetown Players*, terminando com eles uma importante fase do teatro norte-americano. Entretanto, devemos ressaltar que este importante grupo teatral encerrou sua carreira sem desviar-se do seu propósito inicial, que foi desenvolver a dramaturgia moderna nos Estados Unidos, promovendo novos teatrólogos norte-americanos sem se preocupar com as considerações práticas do teatro comercial. Sobre este período do teatro norte-americano, John Gassner nos lembra que nenhum estilo único de teatro dominou o movimento dos “pequenos teatros”, e que “uma intensa curiosidade acerca da vida e da arte e uma notável disposição para realizar experimentos com variados estilos caracterizam o movimento”. Gassner ainda nos lembra que “essa tendência ficou mais vividamente exemplificada na carreira da principal descoberta da vanguarda norte-americana: Eugene O’Neill” (1967, p. 36).

A década de 1930 é lembrada como um período de grandes tensões tanto para os Estados Unidos como para o resto do mundo. A Grande Depressão deu início à década que terminou com uma guerra mundial. Foi uma fase difícil para os americanos, mas foi também uma época de esperança, com a Nação apegando-se aos seus princípios democráticos e lutando para readquirir a energia perdida durante a crise econômica. Todos estes sentimentos refletiram-se na cultura do país, como menciona Malcolm Goldstein:

No essencial, a literatura desse período, embora preocupada sempre com o desemprego e o militarismo, refletia o otimismo do povo. A resposta do teatro ao apelo em prol de ação direta para aliviar a pressão econômica e a ameaça de guerra foi elogiavelmente vigorosa; então, como agora, teatrólogos intelectuais eram raros, mas estavam presentes em número suficiente para criar um drama estimulante. O protesto social andava no ar; era a direção dominante do pensamento criativo. Cada nova temporada

teatral trazia novo suprimento de exortações dramatizadas contra o materialismo e a injustiça. O resultado geral, a despeito do habitual e esperado fluxo de obras de propaganda panfletária, era um drama louvável, que acicatava a consciência e estimulava a imaginação. (1967, p. 37).

Durante esta década, jovens escritores eram estimulados a criar uma literatura dramática nascida da angústia econômica, e, alimentados pela esperança de refazer o mundo, esperavam alcançar a dignidade através da indignação. Goldstein nos diz que estes jovens escritores “amiúde ingênuos na confiança em si mesmos produziram não obstante uma literatura dramática de extraordinária vitalidade” (*Ibid.*, p. 42). Goldstein nos dá como exemplo quatro dos mais notórios escritores norte-americanos da época, que com suas peças acolheram vasta gama de teses sociais: Langston Hughes (1902-1967), sobre relações raciais com a peça *Scottsboro Limited* (*Scottsboro Limitada*, 1932); Elia Kazan (1909-2003) e Art Smith (1899-1973), sobre o incêndio do Reichstag com *Dimitroff* (1934), Clifford Odets (1906-1963), com sua peça sobre sindicatos operários, *Waiting for Lefty* (*Esperando por Lefty*, 1935), que viria a ser uma das peças mais populares da época. Goldstein também nos lembra as peças de Lillian Hellman (1905-1984), especificamente *The Children's Hour* (*A Hora das Crianças*, 1934) e *The Little Foxes* (*As Raposinhas*, 1939), nas quais encontramos uma ênfase significativa em relação aos problemas impostos à sociedade pelo mau uso do dinheiro e do *status* social.

Assim os dramaturgos da década de 1930 consolidam suas posições de dramaturgos sociais na história do teatro norte-americano e esta tendência continuará a exercer influência nos mais famosos autores teatrais das décadas seguintes.

No entanto, o teatro norte-americano dos anos 40 e 50 foi um teatro que visava bem mais o psicológico do que o teatro dos anos 30. Num curioso paradoxo, a Grande Depressão, que expôs o determinismo econômico e social do sistema capitalista, foi fonte de inspiração para um drama que enaltecia o espírito de resistência. Com o fim da guerra, os Estados Unidos voltaram a entrar num período de prosperidade econômica, contaminando todos com um espírito de euforia. O teatro da Broadway descobriria dois importantes novos dramaturgos, Tennessee Williams (1911-1983) e Arthur Miller (1915-2005), sendo Williams o primeiro a brilhar na Broadway com sua peça *The Glass Menagerie* (*À Margem da Vida*, 1944), que foi não somente aceita, mas aclamada,

tornando-se um enorme sucesso popular e firmando-se como um dos poucos clássicos do teatro norte-americano à época, como reporta Edward Norton (1967, p. 53). Williams voltaria a brilhar em 1947 com sua peça mais famosa *A Streetcar Named Desire*, traduzida para o português como *Um Bonde Chamado Desejo*.

Arthur Miller também estréia na Broadway em 1944, com a peça *The Man Who Had All The Luck* (*O Homem Que Teve Toda Sorte*), mas não consegue o sucesso desejado, como nos explica o próprio Miller em sua autobiografia:

Quando *The Man Who Had All The Luck* chegou à Broadway, em 1944, conseguiu confundir todos os críticos menos dois (New York tinha, então, sete jornais cotidianos, cada qual com seu crítico de teatro). Cumpre dizer, no entanto, que com todos os seus defeitos, a peça poderia ter “colado” se fosse outro o clima no mundo do teatro. Mas a Broadway na década de 40 passava por uma fase a que se poderia chamar “clássica”, como ocorre com todas as formas de arte quando não existem normas absolutas definidas de dramaturgia cuja não-observância conduza inevitavelmente ao fracasso. Nada era supostamente tão impessoal quanto escrever peças de teatro. Afinal de contas, tendo cada personagem seu ponto de vista individual e autônomo sobre o tema comum, o autor só podia funcionar como uma espécie de maestro que mantivesse a ordem e não como o furtivo maquinador de algum “recado” que cumpria à peça transmitir como conclusão (1989, p. 11).

Miller poderia ser considerado tudo, menos um dramaturgo impessoal. Leonard Moss nos afirma que as peças de Miller “parecem ser, acima de tudo, veículos de argumentação” (1968, p. 10), e que “esses argumentos poderiam ser assim resumidos: para alcançar a dignidade, desenvolver seus talentos, e evitar a auto-derrota, os indivíduos precisam conhecer e ajustar-se às suas limitações, e não perseguir obstinadamente ambições egoístas” (*Loc. cit.*). Moss considera as peças de Miller como fortes críticas dos valores contemporâneos, apresentando “protestos indignados contra a injustiça, sugerindo assim uma tese humanística de responsabilidade mútua” (*Ibid.*, p. 11). Ao dar um significado “social” ou filosófico a sua obra e ao explorar as questões psicológicas interiores de seus personagens, Miller jamais poderia ser “impessoal” como sugerido pela Broadway. Todavia, esta mesma Broadway se curvaria diante do “dramaturgo social”, que ganharia vários prêmios importantes alcançando fama nacional e internacional.

Moss nos reporta ainda que, “embora intrigado com questões psicológicas interiores” (1968, p. 19), Arthur Miller tentou criar em suas peças uma “sensação de tratar de um fato objetivo existente” (*Loc. cit.*). Segundo ele, Miller tira da história ou da autobiografia idéias para seus enredos e personagens:

Com a possível exceção de *Focus*, seu único romance, toda a sua obra alude, de alguma forma, a pessoas e acontecimentos reais. [...] Os personagens de Miller refletem sua história, bem como as suas convicções. (*Ibid.*, p. 20).

Entretanto, o próprio Moss chama nossa atenção para o fato de que “deve-se usar de discrição ao propor conexões entre a vida de um escritor e suas narrativas. [...] Certamente, a identificação biográfica por si só não pode iluminar a arte.” (*Ibid.*, p. 21). Mas, ele também nos sugere que “pelo fato da referência de Miller à experiência pessoal ser tão extensa, pode tornar-se útil conhecer alguns poucos ‘fatos objetivos’” (*Loc. cit.*). Arthur Miller, segundo filho de Isadore e Augusta Miller, um casal judeu convencional, nasceu em Manhattan em 1915. Seu pai, um fabricante bem-sucedido de casacos, foi uma das vítimas da Grande Depressão de 29 e Miller, sofrendo na pele a mudança repentina de sua situação econômica e testemunhando todo o desespero do seu pai, sentiu o grande impacto que esta nova realidade causaria em sua vida e no seu trabalho. Ele escreveu em sua autobiografia:

E que importância tem, muitas vezes me pergunto, qualquer absurdez como essa, não só na minha vida mas na vida de todo mundo. [...] Sem o saber, e quase do princípio, procurei eu também reconstruir minha vida [...]. E, diga-se de passagem, às vezes levava anos para conseguir, dolorosamente, despir tais disfarces e encontrar-me a mim mesmo outra vez. Em uma palavra, naquele período exatamente em que somos vulneráveis a impressões, somos menos capazes de interpretá-las corretamente. Em consequência, a vida nunca perde o seu mistério (*Ibid.*, p. 17).

Durante a Depressão, Miller formou-se no ginásio e, como queria ir para a universidade, conseguiu trabalho num depósito de peças de automóveis. Durante dois anos, dos quinze dólares que ganhava, treze eram guardados para pagar sua matrícula na universidade. Finalmente, em 1934, conseguiu se matricular na Universidade de Michigan, a qual teria forte influência na sua formação de escritor. Com seus estudantes vindos de

diferentes partes dos Estados Unidos e de outros países, a universidade fervilhava de idéias socialistas que eram divulgadas por meio de discursos, comícios e panfletos; todos eram envolvidos com as causas sociais da época. Miller havia encontrado um terreno fértil para escrever e assim, em 1936, recebe seu primeiro prêmio como escritor – o Prêmio de Teatro Hopwood - pela peça *Honors at Dawn (Honra ao Amanhecer)* e novamente no ano seguinte pela peça *No Villain (Nenhum vilão)*. Em 1938, Miller recebe o grau de Bacharel em Artes e recebe o Prêmio Nacional do Teatro pela peça *They Too Arise (Eles também surgiam)*.

Após sua formatura, Miller volta para Nova York e continua escrevendo, iniciando a difícil tarefa de publicar suas peças:

Uma peça, mesmo que de protesto e de crítica, é sempre, em certo nível, uma carta de amor ao mundo, de que se espera, avidamente, que seja acusado o recebimento. Difícil é, naturalmente, enfrentar a rejeição, voltar atrás, e escrever outra carta – para o mesmo amante. Isso é empresa para um homem muito jovem, e um homem com os dois pés solidamente plantados no seu jardim de Narciso. Dois anos depois de sair de Michigan, eu tinha escrito seis peças, uma delas uma tragédia em grande estilo sobre Montezuma e Cortés. Todas foram rejeitadas pelos únicos produtores que havia naquela época, os da Broadway. Minha peça sobre Montezuma, enviada ao Group, nem sequer mereceu resposta (*Ibid.*, p. 231).

Nessa época Miller também escrevia peças para programas de rádio. Mas as restrições impostas pelas redes de emissoras e agências de propaganda despertaram sua antipatia por causa do controle comercial sobre as artes. No prefácio de uma de suas peças de rádio ele protestou: “Nenhum meio de expressão pode preencher sua finalidade, se sua forma e o seu conteúdo forem prescritos de antemão. Há tanta coisa que não se pode dizer no rádio, que para o escritor sério ele representa uma parede em branco.”⁸

Finalmente, em 1944, como já mencionamos, Miller consegue estrear sua primeira peça na Broadway, *The Man Who Had All the Luck*, que durou apenas quatro noites, saindo de cartaz. Seu desapontamento com o fracasso de crítica foi tamanho que ele pensou em desistir de escrever:

⁸ *Radio's Best Plays* (1947), p. 306.

De pé no fundo do teatro durante a única representação a que tive coragem de assistir, eu não podia culpar ninguém. O que sabia era que a coisa toda fora um arremedo bem intencionado, como música tocada com os instrumentos errados numa escala imprópria. Eu jamais escreveria outra peça, estava convencido disso (*Ibid.*, p. 103).

Entretanto, Miller não desistiu e continua na sua “profissão orgulhosamente ingrata na década de 40”:

Já beirando os trinta anos, e tendo acrescentado mais duas ou três peças à pilha, comecei a escrever *All My Sons* como uma última tentativa no teatro. Conhecia dramaturgos que já se aproximavam dos quarenta e ainda esperavam pelo seu *début*. Mas a vida era por demais interessante para desperdiçá-la rondando portas de produtores. Fiz um voto, uma aposta comigo mesmo. Guardaria a peça até estar tão seguro quanto poderia estar de que cada página se integrava no conjunto e funcionava. Então, se minha opinião a respeito não fosse consubstanciada por outros, deixaria o teatro e tentaria outras formas (*Ibid.*, p. 231).

Assim, em 1947, sua segunda peça estreada na Broadway salvaria sua carreira. *All My Sons* (*Todos os meus filhos*) foi o maior sucesso, chegando a ganhar o New York Drama Critics’ Circle Award e duas vezes o Tony Award. Dois anos mais tarde, com sua obra-prima *Death of a Salesman* (*Morte de um Caixeiro Viajante*), Miller tornou-se um dos mais reconhecidos dramaturgos do teatro moderno americano, alcançando fama internacional. Com este trabalho ele recebeu vários prêmios: o Pulitzer Prize, o New York Drama Critics’ Circle Award, o Antoinette Perry Award, o Donaldson Award, e o Theater Club Award, entre outros.

Com suas peças “sérias”, Miller transforma-se numa celebridade da Broadway, o que era um fato extraordinário, se levarmos em conta que, naquela época, “escrever para o teatro era considerado ao mesmo tempo artesanato e arte, e uma peça séria que conseguia um êxito popular na Broadway era realização invejável, sobretudo quando, na maioria dos casos, uma tentativa dessa espécie falhava”, como o próprio Miller nos esclarece (*Ibid.*, p. 261). Ele continua explicando como funcionava o público da Broadway:

O público não tinha paciência com longas tiradas, ignorava as alusões literárias, fossem quais fossem, [...]. Um público que ouvia a palavra “cultura” e pegava logo o chapéu para sair. Naturalmente que havia, no

seio de qualquer platéia, gente de grande sensibilidade, mas uma peça tinha de ser suficientemente primária e importante para empolgar qualquer um. Uma saudável consequência dessa composição das platéias, tanto verdadeira quanto imaginada, foi uma virada para peças inteiramente desenvolvidas, com personagens e enredo que se afirmavam tão pouco quanto possível verbalmente e dramatizavam ao máximo a ação. Isso fazia as falas curtas e o palco mais ativo que reflexivo. Por diferentes que fôssemos como escritores, Tennessee Williams e eu vicejávamos com essas exigências rigorosas. (*Ibid.*, p. 232).

Através de suas peças, Miller queria transformar o mundo: “Eu não poderia imaginar um teatro que valesse o meu tempo e não quisesse alterar o mundo” (*Ibid.*, p. 173). Para ele, “um dramaturgo americano de *avant-garde* [...], não podia simplesmente furtar de Brecht ou, até, de Shaw, e esperar que sua voz alcançasse além da pequena minoria alienada que ocupara cedo os seus lugares e já chegara convertida às suas intenções de autor” (*Loc. cit.*). Segundo Miller, para mudar o mundo uma peça “tem de alcançar precisamente aqueles que aceitam tudo como está. O grande drama são grandes questões ou então não passa de técnica” (*Loc. cit.*).

Quase todas as peças de Miller tinham cunho socialista. O processo capitalista que massacrava e oprimia o povo pela dominação econômica e cultural era algo que particularmente o incomodava. Moss afirma a respeito de Miller:

Quase todos acreditam que Arthur Miller merece claramente o título de ‘teatrologista social’. [...] Mesmo quando os leitores e espectadores não vão tão longe a ponto de julgar Miller um reformador socialista inclinado a condenar os erros do capitalismo, eles geralmente consideram suas peças como críticas agudas dos valores contemporâneos.

[...]

É bastante compreensível que Miller seja encarado como um escritor com uma mensagem, quer afirmativa ou negativa, humana ou socialista. Sua antiga associação com o socialismo e seu depoimento perante a Comissão do Congresso sobre Atividades Anti-Americanas, em 1956, foram amplamente divulgados. [...] Durante a Crise – segundo relembra num artigo intitulado “As Sombras dos Deuses” – foi impressionado pelo “poder da crise econômica e dos imperativos políticos que distorciam, dilaceravam, corroíam e marcavam tudo e todos em quem eu punha os olhos... De forma que, por força das circunstâncias, tornei-me bem cedo e sem percebê-lo fascinado pelo processo em si. Como as coisas se interligavam. Como a personalidade inata de um homem era alterada pelo seu mundo e, a pergunta mais difícil, como ele podia por sua vez mudar o seu mundo... “Ninguém pode compreender coisa alguma a menos que compreenda a sua relação com o contexto” (1968, p. 10).

Miller, o “dramaturgo social”, era convictamente contra a política de “comprar” talentos, praticada pelos estúdios cinematográficos de Hollywood, que para ele era “o coração da decadência” (1989, p. 220). Ele conta com orgulho quando, em 1939, saído de fresco da universidade, não hesitou em recusar uma oferta de 250 dólares da Twentieth Century Fox, enquanto dúzias de outros jovens escritores “estavam sendo embarcados para a Califórnia em vagões de gado” (*Loc. cit.*). Dois autores em particular lhe haviam chamado a atenção:

Dois em particular haviam escrito peças inéditas que, a meu ver, mostravam talento. E quando lhes perguntei por que estavam abandonando o teatro, um deles respondeu: “Você já pensou no número de pessoas que assistem a um filme? Queremos alcançar o povo.” Seria o caso de perguntar: com *quê*? Todo mundo sabia o quanto eram controlados os filmes. [...] Era inacreditável para mim aquela corrida para a servidão. A simples idéia de que alguém pudesse fazer cortes numa peça minha ou mudar uma palavra que fosse era bastante para me dar arrepios. Agora, submeter páginas e páginas a um produtor que se tornava o dono do que a gente escrevia no momento em que a gente escrevia – isso era inconcebível (*Loc. cit.*).

Todavia, Miller não era contra o sucesso: “Naturalmente que eu não estava acima de sonhos de sucesso e de poder que com ele viria, um poder traduzido em riqueza e fama, seus inevitáveis coadjuvantes no teatro, mas sucesso só quando legítimo, conquistado sem o sacrifício da independência, palavra particularmente ligada ao teatro” (*Ibid.*, p. 221). Como já foi dito, Miller alcança este sucesso, mas principalmente, sem nunca perder sua liberdade como escritor ou sua independência em usar sua palavra escrita como arma para transformar o mundo. Por se sentir livre como escritor, assim como pessoa, é que Miller teve a coragem de presidir a mesa-redonda sobre as artes na famosa Conferência Cultural e Científica pela Paz Mundial no Waldorf-Astoria Hotel (1949), evento que, no campo da cultura, seria uma virada, uma curva em U na estrada da História. Podemos usar suas próprias palavras para explicar sua coragem:

Era perigoso tomar parte naquela momentosa tentativa de salvar a aliança dos tempos da guerra com a União Soviética em face das crescentes pressões da Guerra Fria, e nós sabíamos disso na época. Para mim, todavia, a Conferência foi um esforço para conservar uma boa tradição ameaçada. [...]. O ar ficava cada vez mais quente de beligerância. E eu

pensei que cumpria falar ou escrever contra isso, sob o risco de perder alguma honra e o direito de queixar-me no futuro. (*Ibid.*, p. 223).

Como já explicamos na Introdução, entre os anos 40 e 50, os Estados Unidos voltaram a prosperar, mas, ao mesmo tempo, passaram por um período de grande insegurança política – o país havia testado a primeira bomba de hidrogênio, criticada por muita gente como imoral; crescia a expectativa de que os russos logo teriam a deles, e Mao Tse-tung assumia a China, aderindo ao bloco comunista comandado pela União Soviética. A Guerra Fria cada vez mais pressionava a todos e o Comitê de Atividades Anti-Americanas tornara-se àquela altura uma espécie de polícia do pensamento. As ações do Comitê, presididas pelo senador Joseph McCarthy (1908-1957), eram permanentes, principalmente, em Hollywood, na tentativa de pegar este ou aquele nome famoso. A conferência do Waldorf, com todos aqueles nomes conhecidos, sem dúvida atrairia a atenção do poderoso Comitê, que teria sempre em mãos a lista de dezenas de americanos tidos como simpáticos aos “vermelhos”. Miller revela que a conferência fora um fiasco, com pouquíssimos nomes inscritos para debates, o que ele atribuíra ao “sintoma do medo que andava no ar”. Miller conclui sobre este episódio: “A conferência encerrou seus trabalhos num clima de frustração. Conseguiu apenas marcar uma elevação do nível de hostilidade na Guerra Fria. Que uma reunião de escritores e artistas pudesse gerar tanta suspeita e ira era coisa nova no mundo pós-guerra.” (*Ibid.*, p. 224).

Como já sabemos, este período ficou conhecido como Macartismo, período no qual a investida liderada por McCarthy contra a sociedade liberal tornou-se, entre outras coisas, uma verdadeira “Caça às Bruxas”; momento em que muitas pessoas do mundo artístico viram, de repente, suas vidas destruídas, de uma forma ou de outra. Numa tentativa de luta contra este momento insano, Miller é convidado por Jack Goodman (1908-1992), principal editor de Simon & Schuster, para tomar parte numa discussão semanal sobre o que os escritores poderiam fazer para combater a crescente histeria no país. O medo era real, e poucos ousavam dar qualquer opinião que pudesse ser, embora remotamente, interpretada como de esquerda ou, mesmo, liberal, e menos ainda simpática à União Soviética (*Ibid.*, p. 293). Miller reporta, com uma nota não apenas de indignação, mas de grande estupefação, a que ponto o país havia chegado:

Estávamos indo em linha reta para o tempo em que um senador americano podia acusar o Secretário da Defesa George C. Marshall, general de exército e antigo Secretário de Estado, de comunista mancomunado com Stalin sem provocar no país uma convulsão de náusea. (*Loc. cit.*).

Na sua luta pacífica, Goodman conseguiu reunir figuras representativas do mundo das revistas, da literatura de ficção, como também alguns advogados e empresários, todos tentando combater uma pretendida ignorância geral do que realmente estava acontecendo no país, ignorância essa incentivada por uma avassaladora propaganda da direita nos veículos de comunicação. Entretanto, Miller nos relata o quanto foram frustrantes todas as tentativas de ação:

Depois de muitos meses, de inúmeras propostas e de muitas tentativas concretas de publicar uma ou outra resposta à paranóia reinante, nem uma linha de qualquer de nós conseguiu sair em lugar nenhum. O choque, se não dramático, também não passou despercebido. Fosse qual fosse nossa reputação, pouco mais éramos que penas de aluguel, facilmente descartáveis. (*Ibid.*, p. 294).

Mas, não era apenas o mundo artístico que estava na mira do Comitê. Por todo lado, professores eram demitidos por suas ligações e suas idéias, verdadeiras ou presumidas, o mesmo acontecendo com cientistas, diplomatas, ou até carteiros. Era como se, de repente, o país tivesse se transformado num território ocupado, onde qualquer pessoa podia ser um espião ou inimigo. Não havia como escapar, o país vivia tempos insanos (*Loc. cit.*). O próprio Goodman é chamado para depor diante do Comitê um ano depois do início das reuniões. Como alguém não-vermelho como ele pudera patrocinar uma campanha “antiamericana” daquele tipo, envolvendo tantos escritores e editores de primeira qualidade? O mais assustador era que o Comitê sabia o nome de todos os participantes. Eram mesmo tempos insanos! Miller nos conta um episódio bem típico da época, que aconteceu com ele próprio:

Eu já me habituara a viver todo o tempo com uma raiva surda e informe. [...]. Com o menor Partido Comunista do mundo, os Estados Unidos se portavam como se estivessem no limiar de uma sangrenta revolução. Uma vez, no escritório dos meus advogados, aonde fora levado por um problema que nada tinha a ver com política, eu disse, de passagem, que o

teatro da Broadway estava ficando “corrupto” com seu comercialismo galopante. Um dos causídicos presentes levantou a cabeça do documento que examinava e me repreendeu, categoricamente: “Essa é uma opinião comunista.”

Por um instante perdi o fôlego, não de medo, mas de pasmo. O manto da suspeita começava, de fato, a sufocar toda discussão. Teria eu de policiar a minha linguagem e nunca mais usar aquela palavra com referência à comercialização da Broadway, que eu sentia iria levar onde levou – à presente esterilidade? (*Ibid.*, p. 294-295).

Durante esta era de “Caça às Bruxas”, Miller assistiu aos seus ídolos e amigos serem chamados, um após outro, para depor perante o Comitê. Na longa lista estava incluído Elia Kazan, seu amigo particular e diretor da sua peça *Death of a Salesman* (*Morte de um Caixeiro Viajante*, 1949). O depoimento de Kazan perante o Comitê, “confessando seus crimes comunistas” e delatando pessoas, chocou Miller de tal forma que o seu efeito se refletiria na peça na qual ele vinha trabalhando, baseada nos fatos reais da “caça às bruxas”, ocorridos em Salém em 1692. Miller nos conta como recebera a notícia do próprio Kazan num encontro que tivera com este, momentos antes de viajar para Salém:

Fui ao encontro dele, [...] no começo de abril de 1952, [...]. Eu tinha quase certeza de que meu amigo ia me contar que se decidira a cooperar com o Comitê. Senti minha raiva crescer, não contra ele, que eu queria como a um irmão, mas contra o Comitê, que eu considerava agora um bando de aventureiros políticos com tantas convicções morais quanto Tony Anastasia, ou até, na verdade, com menos princípios que ele. [...] Saímos para caminhar um pouco pela floresta [...]. A história, singela e àquela altura, rotineira, levou apenas um momento para ser contada. Ele fora intimado, recusara testemunhar, mas mudara de idéia e voltara para depor, longamente, em sessão executiva, confirmando uma boa dezena de nomes de pessoas que havia conhecido no Partido muito tempo atrás. [...]. Na realidade queria o meu conselho, quase como se já não tivesse feito o que fizera. [...]. Ouvindo-o agora, comecei a ficar aterrado. Havia uma lógica triste no que me dizia: a não ser que pusesse tudo para fora jamais poderia, no auge, como estava, da sua capacidade criativa, fazer outro filme nos Estados Unidos. E não lhe dariam provavelmente um passaporte para trabalhar no exterior. [...]. Falava tão objetivamente quanto podia, e era como se uma tranquila calamidade se abrisse diante dos meus pés na floresta. Porque eu me sentia inclinado a simpatizar com ele, mas ao mesmo tempo lhe tinha medo. Se eu fosse da geração dele, Kazan se veria obrigado a sacrificar-me também, como aos outros (*Ibid.*, p. 314-315).

Miller continua que, ao tomar o carro para ir embora, Molly Kazan saiu da casa e veio até ele sentindo que a coisa não corria bem: “Ela então apontou para a estrada e me disse que eu já não entendia o país, que todo mundo que vivia ao longo daquela estrada aprovava o Comitê e o que ele vinha fazendo. Eu não sabia o que dizer sobre aquele abismo que se alargava cada vez mais entre nós” (*Ibid.*, p. 316). Miller estava consciente de que aquele momento com os Kazans iria marcar profundamente sua alma, mudando o curso de sua vida. Ele ainda relata como terminou aquele encontro e sua amizade com Elia Kazan:

No desconfortável momento que precedeu a partida, depois que eu lhe disse que não podia concordar com a decisão que haviam tomado, ela me perguntou se eu ia pernoitar na minha casa, a meia hora de distância. Respondi que não, que estava a caminho de Salém. Ela instantaneamente entendeu o que a minha destinação representava, e seus olhos se arregalaram de súbita apreensão e, possivelmente, de raiva. – Você não vai comparar bruxas com isto! – Eu lhe disse que ainda não estava seguro de poder escrever uma peça sobre o tema, mas que ia examinar o material dos arquivos de lá. Despedimo-nos com ar sombrio, e parti (*Ibid.*, p. 316).

Miller vai até Salém pesquisar nos documentos históricos os fatos reais que ocorreram na Caça às Bruxas de Salém, em 1692. Tendo aprendido sobre Salém em suas aulas de história na Universidade de Michigan, Miller conta que o episódio tinha ficado em sua mente como um daqueles fatos místicos inexplicáveis de um passado distante, onde as pessoas comuns acreditavam que o espírito podia deixar o corpo de forma palpável e visível, mas que nunca tinha lhe ocorrido lidar com este assunto de forma artística, pois uma idéia estética sobre esta tragédia não tinha, até então, se formado em sua mente (2003, p. viii-ix). Alguns anos mais tarde, tudo volta a sua memória quando lê o livro *The Devil in Massachusetts* (*O Demônio em Massachusetts, 1949*), de Marion Starkey (1901-1991). O que mais lhe fascinou no livro foi o fato de ter a autora reconhecido nos eventos de Salém um grande potencial dramático, uma verdadeira tragédia grega, com início, meio e fim. Starkey enxergava na história de 1692 muito mais do que um interesse pelo passado; os julgamentos de Salém poderiam ser vistos como uma alegoria do tempo presente, onde poderia se substituir a idéia de bruxaria maléfica por um pseudo-conceito científico de “raça” ou “nacionalidade” (1982, p. 15). É esta alegoria do tempo presente que Miller apreende do livro de Starkey, e embora seu principal ponto seja uma conexão dos fatos ocorridos na Salém de 1692 com o que estava ocorrendo nos Estados Unidos nos anos 50,

ele também reconhece outros paralelos, como a guerra de apenas alguns anos antes, na qual os Nazistas tinham revelado seus próprios demônios, quando, em prol de uma pseudo-ciência, perseguiam aqueles que eram considerados contaminados e impuros.

Ao chegar a Salém para fazer sua pesquisa histórica, Miller estava se sentindo mortificado:

Meu amor fraterno por Kazan era o mesmo de sempre, mas agora convivia com uma realidade inescapável: Kazan me poderia ter sacrificado se isso lhe parecesse necessário. Em certo sentido, entrei desarmado em Salém, ainda incapaz de aceitar a mais comum das experiências da humanidade, a mudança de interesses, que converte maridos e mulheres apaixonados em inimigos inflexíveis, pais amantíssimos em supervisores indiferentes ou, até, exploradores dos filhos. Como eu já sabia das minhas leituras, essa era a verdadeira história da antiga aldeia de Salém, aquilo a que então chamavam o “rompimento da caridade”, no seio deles. A chuva cinzenta que caía no meu para-brisa, caía também na minha alma. (*Ibid.*, p. 316).

Miller foi seduzido por Salém e pela idéia de conectá-la ao tempo presente:

Inicialmente, rejeitei a idéia de uma peça sobre o assunto. Meu próprio raciocínio era firme demais, pensei, para que pudesse captar aquela brutal explosão de irracionalidade. Um drama não pode apenas *descrever* uma emoção, ele tem de *tornar-se* essa emoção. Mas gradualmente, com o passar das semanas, uma ligação viva entre mim e Salém e entre Salém e Washington formou-se na minha mente – pois fossem o que fossem aquelas audiências em Washington, para mim elas eram profundamente e, até, confessadamente, ritualistas. [...]. O essencial dos interrogatórios, precisamente como na Salém do século XVII, era que o acusado fizesse confissão pública, desgraçasse seus confederados e o Demônio, seu senhor, e garantisse a sua nova e genuína aliança pela quebra dos velhos – e repugnantes – votos, depois do que, então, lhe permitiam reintegrar-se à sociedade das pessoas extremamente decentes. (*Ibid.*, p. 312-313).

Um ponto básico que diferenciava os dois processos era que Salém tinha melhor base legal já que, uma vez culpado de adorar o Inimigo, o acusado estava infringindo a lei vigente contra a prática de bruxaria, ofensa tanto civil quanto religiosa. No caso de Washington, o Comitê não podia acusar o infrator de crime civil, uma vez que o Partido Comunista funcionava perfeitamente dentro da legalidade. O “crime” era apenas “espiritual”, ou seja, subserviência aos desejos e à ideologia de um inimigo político. O

Comitê denominava o infrator de comunista, o que pela lei só podia ser considerado um simples nome feio; mas, na realidade esse nome podia destruir sua carreira. O que fascinou Miller no processo como um todo foi exatamente “este elemento imaterial, a transação espiritual surreal, uma vez que os rituais de culpa e confissão reproduziam todas as formas de inquisição religiosa, exceto, naturalmente, pelo fato de que os ofendidos não eram Deus e seus ministros, mas um comitê do Congresso.” (*Ibid.*, p. 313).

À medida que Miller se debruçava sobre os documentos históricos de Salém, sentimentos conflitantes surgiam em sua mente de artista. Como fazer de sua peça muito mais do que uma peça histórica com conexão com o Comitê de Atividades Anti-Americanas? Miller se confrontava com a atemorizante tarefa de “fazer não uma história, mas um drama desse cortejo de tragédias individuais.” (*Ibid.*, p. 319). As leituras o conduziam além do impulso de ensinar e Salém, cada vez mais, se tornava parte do seu patrimônio, com sua própria vida falando ali sob diversos disfarces, e não apenas o seu tempo. Um dia, depois de várias horas de leitura na Sociedade Histórica, Miller nota, pendurados numa parede, diversos desenhos dos processos de feitiçaria, feitos aparentemente na época por um artista presente às audiências, como nos descreve o próprio Miller:

Em um deles, um feixe de raios de luz sepulcral desce da alta janela de um salão abobadado sobre a cabeça de um juiz, cujo rosto tinge de branco. De barbas muito alvas, compridas até a cintura, o magistrado ergue os braços num gesto defensivo de horror, enquanto abaixo dele o pequeno bando de jovens mulheres aflitas grita e gesticula em face de invisíveis atormentadores. [...]. De súbito, aquilo se transformou na memória que eu tinha dos homens dançando na sinagoga da Rua 114, [...] o mesmo caos de corpos em movimento – nesse caso, adultos fugindo à visão de um evento sobrenatural; na minha lembrança, uma circunstância mais feliz mas não menos extraordinária – ambas as cenas ligadas de maneira assustadora às longas rédeas de Deus. Percebi imediatamente a conexão que tinham: a intensidade moral dos judeus e o espírito defensivo do clã contra poluição vinda de fora das suas fileiras. Sim, naquele momento compreendi Salém num lampejo, e Salém de repente se tornou parte do meu patrimônio. (*Ibid.*, p. 319).

Em Salém, Miller encontra o seu herói trágico na figura de John Proctor, um personagem histórico que ele recria para transformá-lo no seu protagonista. Proctor rapidamente emerge como o centro da história de Miller: “Esta tinha que ser basicamente a

história de Proctor”, escreveu Miller em suas anotações. Antes de ser uma tragédia para a comunidade, Salém teria que ser uma tragédia individual. E Miller explica:

Porque mesmo nas primeiras semanas em que me debrucei sobre a história de Salém, a imagem central que me vinha repetidamente como uma fonte exuberante de energia, era a de um homem cheio de culpa, John Proctor, o qual, tendo dormido com sua serva, uma adolescente, vê horrorizado que ela se torna a cabeça do bando de caçadores de bruxas e aponta o seu dedo acusador para a esposa que ele enganara. [...].
Suponho que eu vinha procurando há muito um herói trágico. Pois agora eu o tinha. E não abandonaria a história de Salém. Quanto mais eu trabalhava nela, mais convencido ficava de que, por mais improvável que isso pareça, há momentos em que uma consciência individual é a única coisa que pode impedir um mundo de desabar. (*Ibid.*, p. 313; 322).

Como já mencionamos, Miller queria que sua peça, a qual ele nomeara de *The Crucible*, traduzida para português como *As Bruxas de Salém*, fosse muito mais do que uma peça histórica com ligação com o Comitê. Ele queria encontrar uma forma de fazer de sua peça, além de uma resposta à era Macartista, uma resposta à histeria em massa de qualquer época, e ele é bem sucedido. Apesar de sua primeira apresentação na Broadway não ter tido o sucesso esperado, *As Bruxas de Salém* transforma-se na peça mais popular e mais produzida de Miller, com grande repercussão no mundo, especialmente na China e Polônia, onde perseguições podiam ser encontradas sob várias formas (*Ibid.*, p. 327-328). Em sua autobiografia, Miller escreveu:

Com o tempo, *The Crucible* se tornou, sem comparação, a mais representada das minhas peças, tanto no exterior quanto nos Estados Unidos. Seu sentido muda, de certo modo, com o lugar e com a ocasião. Eu posso quase sempre saber qual é a situação política de um país quando a peça se converte subitamente num grande êxito, servindo de advertência a uma tirania nascente ou lembrando uma tirania que acabou de terminar. [...] Em 1980, valeu como metáfora à vida no tempo de Mao e da Revolução Cultural, décadas em que a denúncia e a culpa forçada dominaram na China e quase destruíram ali os últimos sinais de vida inteligente. A escritora Nien Cheng, que passou seis anos e meio numa solitária, e cuja filha foi assassinada pelos Guardas Vermelhos, me contou, depois de libertada, que viu a produção em Xangai e não podia crer que um estrangeiro pudesse ser o autor da peça. - Alguns dos interrogatórios – disse - eram exatamente os mesmos usados durante a Revolução Cultural. [...].

A peça agora tornara-se arte, cortada das suas raízes, um puro espetáculo de paixões humanas. Ouvindo-a senti como se estivesse ressuscitado, e aquilo me fez um grande bem. (*Ibid.*, p. 328-329)

Três anos após ter escrito *As Bruxas de Salém*, Miller foi submetido a um escrutínio por parte do Comitê de Atividades Antiamericanas. Miller admitiu ter participado no passado de reuniões com grupos esquerdistas ou comunistas, mas negou que tivesse qualquer intenção subversiva. Recusou-se veementemente a identificar pessoas que encontrara nas reuniões, pois ele não violaria aquilo que, impulsivamente, ele chamara de consciência dele mesmo. Não romperia “o acordo feito implicitamente com os demais seres humanos de não usar os nomes deles para prejudicá-los” (*Ibid.*, p. 387). Acusado de desrespeito por um grande júri federal, foi levado a julgamento e declarado culpado em 1957. Foi multado em quinhentos dólares e recebeu uma sentença de prisão por trinta dias, que foi anulada por recurso um ano mais tarde. Consciente do peso do seu nome como escritor, Miller escolheu sofrer as consequências, das quais tinha plena consciência, a confessar ou delatar alguém. Segundo Maingueneau, um escritor não pode ir contra a sua obra: “a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua **efetuação** numa existência” (2001, p. 54). E ainda:

Ser um escritor engajado é assinar petições, tomar a palavra em assembléias, exprimir-se sobre os grandes problemas da sociedade; mas é igualmente exceder por sua escrita qualquer território ideológico, de maneira que tenha o direito de se colocar como sentinela do Bem. (*Ibid.*, pg. 54)

Ao escrever *As Bruxas de Salém*, Miller posiciona-se ao lado da justiça e da razão, como afirma Gassner:

As Bruxas de Salém, portanto, tem importância na carreira de um escritor cuja ambição, muito louvável, é fazer o teatro americano ter altos objetivos e que também deseja exprimir as tensões de sua própria época e lugar. Tendo em alto conceito das responsabilidades do teatro e da função do artista na sociedade, como guardião de sua consciência, Miller escreveu *As Bruxas de Salém* em plena era de McCarthy. A motivação do autor incluía claramente tomar uma atitude pública contra as inquisições autoritárias e o histerismo das massas (1965, p. 351).

Quando Miller foi a Salém fazer sua pesquisa, ele escreveu em suas anotações, enquanto olhava para a rocha das execuções em Gallows Hill:

Aqui enforcaram Rebbeca, John Proctor, George Jacobs, pessoas mais reais para mim do que a vida jamais poderia ser. O mais maravilhoso é como as pessoas podem ser tão convictas delas mesmas e da retidão de suas consciências que preferiram perder suas vidas a dizer o que eles achavam que era falso. Ou, talvez, eles apenas temessem o Inferno em demasia? Ainda assim, Rebbeca disse, e isto está escrito nos documentos, “eu não posso me contradizer”. E ela sabia que isto a mataria [...]. Esta rocha permanecerá em pé para sempre em Salém. Eles sabiam quem eles eram. Dezenove. (Tradução nossa).⁹

Miller tornou-se um importante dramaturgo norte-americano, contribuindo, principalmente, para o gênero que chamamos de drama social. Raymond Williams (1921-1988) publicou um artigo sobre Miller em *Critical Quarterly* 2, chamado *Arthur Miller's Realism* (O Realismo de Arthur Miller, 1959), onde diz que Miller trouxe, de uma forma muito importante, o drama social de volta para o teatro americano. Com suas cinco peças, Miller proporcionou “um renascimento profundo e apaixonante no próprio pensamento social”, escreveu Williams (1959, p.141). Miller sempre se preocupou em focar sua obra nas relações do homem com seu contexto social. Ele foi um homem atento aos conflitos do seu tempo, engajado nas lutas contra as injustiças, usando sempre sua palavra como arma de protesto: “E eu pensei que cumpria falar ou escrever contra isso, sob o risco de perder alguma honra e o direito de queixar-me no futuro.” (1989, p. 223). Miller defendeu os soviéticos na década de 30 e 40, para se decepcionar depois com os caminhos que Stalin deu ao marxismo:

Eu de fato acreditara, às vezes com apaixonada certeza moral, que no marxismo estava a esperança da humanidade e da sobrevivência da própria razão, apenas para dar de cara com renitentes demonstrações da perversidade humana [...]. Decidira, naquele dia ou semana, que a única maneira de enfrentar o fascismo no exterior e no país era fazer o que

⁹ PFISTER, Jere. *Arthur Miller's THE CRUCIBLE: A Guide for Teachers*, 2005. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/miller/crucibleteachnotes.html>. Acesso em: 12/03/2007. [Here hung Rebbeca, John Proctor, George Jacobs, people more real to me than the living can ever be. The sense of a terrible marvel again that people could have such a belief in themselves and in the rightness of their consciences as to give their lives rather than say what they thought was false. Or, perhaps, they only feared Hell so much? Yet, Rebbeca said, and it is written in the record, I cannot belie myself. And she knew it would kill her [...]. The rock stands forever in Salem. They knew who they were. Nineteen.]

tantos da minha geração julgavam necessário. Nas peças e romances sobre o heroísmo da Guerra Civil Espanhola e do movimento alemão de resistência a Hitler, hoje de há muito esquecido – na liturgia toda da esquerda – ser Vermelho era abraçar a esperança, a esperança que reside na ação. Assim parecera por algum tempo. Mas eu acabei por ver uma realidade completamente diversa depois de viajar, na União Soviética principalmente, mas também na Europa Oriental e na China [...]. A história é flexível. (*Ibid.*, p. 383-384).

Miller escreveu muitos outros trabalhos, e aqui podemos destacar alguns deles: *A View from the Bridge* (*Panorama visto da Ponte*, 1955), *After the Fall* (*Depois da Queda*, 1964), *The Price* (*O Preço*, 1968), *The American Clock* (*O Relógio Americano*, 1980), *The last Yankee* (*O Último Yankee*, 1993), *Broken Glass* (*Vidro Quebrado*, 1993), que ganhou o Prêmio Olivier por melhor peça da temporada de Londres. Em 2002, foi contemplado com o prestigiado prêmio espanhol Príncipe de Asturias Prize for Literature.

Em 10 de fevereiro de 2005, Miller morreu de um ataque cardíaco em sua casa em Connecticut. A Sociedade Arthur Miller escreveu:

Arthur Miller morreu com a mesma dignidade com que ele sempre viveu, em sua casa em Connecticut em 10 de fevereiro, com 89 anos, e ele fará muita falta para todos aqueles que o conheciam ou conheciam o seu trabalho. Um grande escritor, um lutador pela causas humanitárias, e um ser humano essencial, seu maior legado é o seu trabalho, e ele de forma agradecida nos deixou com uma grande riqueza. Será um privilégio para esta Sociedade continuar a promover e estudar este tesouro nacional.

O seguinte obituário saiu impresso no New York Times em 14 de fevereiro de 2005:

A Sociedade Arthur Miller
reconhece o talento, conduta moral,
e solidariedade humana do nosso mentor.
Agradecemos a Arthur Miller por
nos deixar nosso nome e missão social.

PARTE II: A caça às bruxas de Salém - os acontecimentos “trágicos” de 1692

Em novembro de 1620, um grupo de Pilgrims (Peregrinos), vindos da Inglaterra, fundou a Colônia de Plymouth, no atual estado de Massachusetts, Estados Unidos. Em 1624, a sucessora da Plymouth Company, a Plymouth Council for New England, criou uma pequena vila de pescadores em Cape Ann sob a supervisão da Dorchester Company. Em 1626, alguns poucos colonos sobreviventes da vila de Cape Ann, incluindo Roger Conant, que havia chegado em 1625, criaram uma nova aldeia na vizinha região indígena de Naumkeag. Este novo assentamento recebeu apoio financeiro da Inglaterra e mais e mais colonos chegavam para fortalecer o empreendimento. Conant governou Naumkeag, como foi originalmente chamado o assentamento, por dois anos, sendo substituído, por ordem da Companhia Dochester, por John Endecott, recém-chegado da Inglaterra. Como compensação, Conant recebeu 200 acres de terra e, diplomática e pacificamente, induziu os antigos colonos a cooperarem com o novo governo. Em 1629, Naumkeag foi rebatizada de Salém, nome relacionado à palavra árabe “Salam”, que significa paz. A principal missão de Endecott era preparar o assentamento para a chegada de um grande número de novos colonos vindos da Inglaterra.¹⁰

Desde a primeira chegada a bordo do *Mayflower* em 1620 até 1629, poucos sobreviveram na Nova Inglaterra, espalhados por vários povoados pequenos e isolados. Em 1630, esta população aumentou significativamente quando o navio *Mary and John* chegou trazendo mais de 140 novos colonos. Este foi o primeiro de onze navios que aportaram em Massachusetts, episódio conhecido como The Great Puritan Migration - Fleet of 1629-1630 (A Grande Migração Puritana - Frota de 1629-1630).¹¹

Salém era uma vila tipicamente puritana, exercendo a religião, portanto, um importante papel na vida da comunidade, com seus moradores vivendo rigidamente sob as leis da Sagrada Escritura. Desde o início dos anos trinta, Salém participou de vários conflitos religiosos, aderindo às idéias separatistas que rompiam com a Igreja Anglicana.

¹⁰ BLUMBERG, Jess. *A Brief History of the Salem Witch Trials: History & Archaeology*. 2007. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/history-archaeology/brief-salem.htm>. Acesso em 06/01/2011.

¹¹ *Ibidem*.

Para os habitantes de Salém, a igreja deveria seguir apenas a Palavra de Deus, o que tornava seus Ministros homens imprescindíveis para a devida condução da vida da comunidade. Para tanto, estes ministros deveriam ser mantidos pela própria comunidade. Um ponto crucial da história de Salém para o nosso trabalho começa exatamente com a vinda de um novo pastor, que mudaria radicalmente a vida da puritana vila de Salém.

Em 1636, é permitido a um grupo de moradores se estabelecerem a cerca de 8 km do centro de Salem Town (Cidade de Salém), tornando-se o local conhecido como Salem Village (Vila de Salém), ligado mais à agricultura. Em 1672, Salem Village consegue ficar independente como paróquia, com autorização para empregar seu próprio ministro, construir uma igreja e cobrar impostos destinados a melhorias públicas. Em 1688, John Putnam, um influente morador de Salém, dono da maior parte das terras da vila, convida Samuel Parris, um ex-fazendeiro e bem sucedido comerciante em Barbados, para pregar na igreja da comunidade. Após um ano de negociações sobre salário, ajustes de inflação e madeira gratuita para a lareira (este era um item fundamental nas negociações, devido ao rigoroso inverno que sofria toda a região de Massachusetts), Parris aceita o emprego como o primeiro ministro da recém-criada The Church of Christ at Salem Village (A Igreja de Cristo da Vila de Salém), mudando-se com sua esposa, Elizabeth; seu filho, Thomas, de onze anos; suas filhas, Betty, de seis, e Susannah, de cinco; sua sobrinha, Abigail Williams, de oito, e sua escrava nativa Tituba, com seu marido John Indian, que ele trouxera de Barbados. Parris encontrou uma Salém que florescia economicamente com o desenvolvimento de uma elite mercantil e onde duas famílias proeminentes, os Putnams e os Portes, competiam pelo controle da vila e seu púlpito. Parris também encontrou uma Salém dividida em dois grupos: aqueles que queriam se separar de Salem Town, e aqueles que não queriam. Os moradores que queriam separar-se de Salem Town eram famílias de agricultores estabelecidos na parte ocidental de Salem Village. Aqueles que queriam continuar a ser uma parte de Salem Town moravam no lado leste de Salem Village - mais próximo de Salem Town, estando economicamente ligados ao comércio marítimo. Hoje, Salem Village é a atual cidade de Danvers, enquanto Salem Town tornou-se Salem, ambas no condado de Essex, Massachusetts.

No inverno de 1691-92, a leitura era um passatempo popular, com um particular interesse em livros sobre profecias e adivinhações. Estes livros eram especialmente

populares entre os jovens e adolescentes. As meninas gostavam de formar pequenos círculos informais onde liam juntas e praticavam as adivinhações que aprendiam nos livros para ajudar a passar o tempo nos meses frios. Betty Parris, Abigail Williams, e mais duas amigas formaram um desses círculos, tendo Tituba, a escrava índia, como contadora de histórias de feitiçaria, demônios e animais místicos. Outras garotas logo se juntaram ao grupo e, geralmente à noite, ouviam os contos de Tituba e participavam das adivinhações.

Pesquisando no Famous Trials Website (site sobre Julgamentos Famosos da América), criado pelo professor de Direito da Universidade de Missouri-Kansas em 1996, Douglas O. Linder, tivemos amplo acesso aos eventos que envolveram Salém em 1692.¹² Foi na casa do reverendo Parris que, em janeiro de 1692, dar-se-ia início aos acontecimentos que levariam Salém a escrever um dos capítulos mais tristes da história dos Estados Unidos – The Witchcraft Trials in Salem (Os julgamentos de bruxaria em Salém). Betty Parris e Abigail Williams, então com nove e onze anos respectivamente, ficam estranhamente doentes com acessos de histeria, contorcendo-se de dores e emitindo sons peculiares, como também apresentando convulsões, desmaios e febre. Hoje, a causa de tais sintomas poderia ser atribuída à combinação de vários fatores, sendo até relativamente fácil para a ciência explicar tais fenômenos. Mas, estamos no século XVII, quando tudo tinha relação direta com o sobrenatural; quando se acreditava fervorosamente que o demônio dotava certas pessoas com o poder de ferir outras em troca de lealdade, principalmente das mulheres, consideradas como bruxas. Na Europa, desde 1300, centenas de milhares de pessoas, a maioria mulheres, suspeitas de serem bruxas, foram executadas. A crença de que os sintomas das meninas seria obra sobrenatural é também reforçada, na época, pelo livro recém-publicado de Cotton Mather (1663-1728), *Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions* (Providências Memoráveis, relativas à bruxarias e possessões, 1689). Mather era ministro da Second Church of Boston (Segunda Igreja de Boston), junto com seu pai, o Ministro Increase Mather, homem muito influente em toda a Nova Inglaterra, envolvido com o governo da colônia e com a administração da Universidade de Harvard. Em seu livro, Mather relata detalhadamente um suposto episódio de bruxaria que ocorrera algum tempo antes envolvendo uma lavadeira irlandesa chamada Goody Glover. A

¹² LINDER, Douglas O. *An Account of Events in Salem*. University of Missouri-Kansas City (UMKC) School of Law, 2009. Disponível em: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem/salem.htm>. Acesso em 06/01/2011.

avaliação de Mather, descrevendo os sintomas de bruxaria, foi amplamente lida e discutida entre os puritanos da Nova Inglaterra. O próprio Samuel Parris possuía um exemplar na sua pequena biblioteca. Na introdução do seu livro, Mather nos diz:

O Bendito Deus faz alguns virem dos Infernos para condenar (antes fosse para converter) os que ainda estão vivos. [...]. Os prisioneiros condenados de nossa atmosfera realmente não trouxeram do Inferno mensagens de agradecimentos para aqueles que estão na Terra, mesmo que tenham sido forçados, como os antigos, a confessarem que Jesus é o Santo de Deus, para depois declararem que o pecado e o vício são coisas que os satisfazem. [...]. Jesus não deixa passar nenhuma ação que possa trazer os homens do poder de Satanás para Deus, e por este motivo é que eu teria permitido publicar as histórias que se seguem. Elas contêm coisas de inquestionáveis certezas, e sugerem outras de importância inconcebíveis. [...]. Vai, então, meu pequeno livro, [...], vai contar a Humanidade que existem demônios e bruxas; e que aqueles pássaros da noite aparecem onde a luz diurna do Evangelho vem, e que temos exemplos de sua existência e ações até mesmo na Nova Inglaterra; [...] que a Casa dos Cristãos, onde Deus é constantemente adorado, tem sofrido com a presença de espíritos malignos. Vá dizer ao mundo, o que as preces podem fazer contra todos os demônios e bruxas, e o que estes monstros adoram fazer. (Tradução nossa).¹³

Para aumentar os falatórios sobre bruxaria, outras amigas de Betty, incluindo Ann Putnam (onze anos), filha do já citado John Putnam, influente morador de Salém, começam a apresentar os mesmos sintomas estranhos. Em meados de fevereiro, Dr. Griggs, o médico local que examinou as crianças, sugeriu que o estranho comportamento das meninas poderia ter origem sobrenatural, e a partir de então a pequena vila de Salém começa a reescrever sua história, pois na Salém de 1692, bruxaria também era crime, e crime de morte.

¹³ MATHER, Cotton. *Memorable Providences: Relating to Witchcrafts and Possessions*, 2009. Disponível em: http://law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem/ASA_MATH.HTM. Acesso em 06/01/2011. [The blessed God hath made some to come from the Damned, for the Conviction (may it also be for the Conversion) of us that are yet alive. [...]. Those condemned prisoners of our Atmosphere have not really sent Letthers of Thanks from Hell, to those that are on Earth, promoting of their Interest, yet they have been forced, as of old, To confess that Jesus was the Holy one of God, so of late, to declare that Sin and Vice are the things which they are delighted in. [...]. Jesus to leave no stroke untouch't that may conduce to bring men from the power of Satan unto God; and for this cause it, that I have permitted the ensuing Histories to be published. They contain Things of undoubted Certainty, and they suggest Things of Importance unconceivably. [...]. Go then, my little Book, [...], Go tell Mankind, that there are Devils and Witches; and that tho those night-birds least appear where the Day-light of the Gospel comes, yet New-Engl. has had Exemples of their Existence and Operation; [...] the House of Christians, where our God has had his constant Worship, have undergone the Annoyance of Evil spirits. Go tell the world, what Prays can do beyond all Devils and Witches, and what it is that these Monsters love to do.]

Uma vizinha de Parris, Mary Sibley, sem o conhecimento deste, pede para Tituba assar um bolo de centeio misturado com a urina de uma das vítimas com a finalidade de dá-lo a um cachorro para comer. Na época, acreditava-se que os cachorros podiam ser usados para afastar os poderes do demônio sobre as vítimas, fazendo com que estas dessem o nome do responsável pelo seu enfeitiçamento. Pressionadas pelos ministros e pela população, Betty Parris e Abigail Williams identificam Tituba como causadora de suas aflições, e depois acusam Sarah Good e Sarah Osborne de bruxaria. Ambas eram mulheres que viviam à parte da sociedade, sendo Good uma mendiga que dormia onde lhe dessem abrigo, e Osborne uma velha rabugenta que não frequentava a igreja havia mais de um ano, o que era considerado um grave pecado para os puritanos. Os Putnams vão aos magistrados do condado, Jonathan Corwin e John Hathorne, para registrar queixa oficial contra as três mulheres e, em 29 de fevereiro, Tituba, Sarah Good e Sarah Osborne, serão as primeiras pessoas presas por bruxaria em Salém.

Os julgamentos por bruxaria em Salém seguiam o mesmo procedimento das outras vilas de Massachusetts: a pessoa acometida fazia uma denúncia ao magistrado sobre uma bruxa suspeita, podendo esta denúncia também ser, por vezes, feita através de uma terceira pessoa; o juiz, então, emitia um mandado de prisão contra o acusado e este era levado sob custódia e examinado fisicamente por dois ou mais magistrados. Se, depois de ouvir o depoimento, o magistrado acreditasse que o acusado era culpado, provavelmente, o acusado era enviado para a prisão para possíveis novos exames, enquanto aguardava julgamento. O caso, então, era levado ao Grande Júri, onde depoimentos relacionados com a culpa ou inocência dos acusados eram apresentados como provas. Se o acusado era indiciado pelo Grande Júri, ele seria julgado perante o Tribunal de Oyer and Terminer, onde um júri, indicado pelo Tribunal de Justiça, decidia sobre a culpa do réu. Quando condenado, o réu recebia sua pena do Tribunal de Justiça. No caso de Salém, as condenações à força tinham uma data específica. Finalmente, o xerife e os seus adjuntos executavam a sentença de morte na data especificada.

Assim, seguindo os procedimentos habituais, em primeiro de março, começam as investigações e as mulheres são submetidas a exames e interrogatórios durante vários dias. Num lugar onde todos acreditavam piamente que o demônio era real, podendo agir contra as pessoas, até mesmo as cristãs, era difícil parar a onda de histerismo e obsessão que as

estranhas atitudes das crianças estavam causando na população. Sem contar que os sintomas apresentados pelas meninas eram bastante parecidos com os descritos por Cotton Mather no seu livro sobre a presença real do demônio no nosso mundo, como já citamos acima. A população de Salém estava tomada de pânico e vários moradores queriam testemunhar casos estranhos que tinham ocorrido com eles após alguma visita das suspeitas.

Durante os interrogatórios, as meninas descreviam como haviam sido atacadas pelos “fantasmas”¹⁴ daquelas mulheres e sempre que estavam na presença de qualquer uma delas se contorciam, caíam no chão e reclamavam de que estavam sendo mordidas ou beliscadas. Os magistrados ficavam impressionados e dia após dia sempre faziam as mesmas perguntas; se elas eram bruxas, se já tinham visto satanás, e, se elas não eram bruxas, como podiam explicar as atitudes das crianças quando estavam na presença delas? Pelo tipo de perguntas podemos deduzir que os magistrados já acreditavam na culpa das suspeitas. Osborne e Good mantinham-se firmes em suas afirmações de que eram inocentes, mas Tituba, não aguentando a pressão, confessa que um homem vestido de preto a fizera assinar seu nome em um livro, assim como também fizera com Osborne e Good, e várias outras. Tituba descreve como ela e as outras voavam pelos ares de Salém nas suas vassouras, e sua confissão é o início de uma real “caça às bruxas” pelas autoridades de Salém.

Por que a prisão das três mulheres não parou a onda de acusações de bruxaria? É o que se questiona até hoje. Alguns cientistas alegam que as crianças continuaram com as acusações porque estavam histéricas. A histeria pode levar as pessoas a agirem de forma estranha e incompreensível. Assim, Ann Putman faz mais uma vítima, acusando de bruxaria Martha Corey que, a despeito de frequentar regularmente a igreja, não era uma pessoa muito popular na comunidade. Abigail Williams aponta Rebecca Nurse, uma respeitável senhora de 71 anos, como bruxa. Rebecca é seguida por suas irmãs, Sarah Cloyce e Mary Easty, que também são acusadas e presas ao tentarem argumentar que era impossível uma pessoa meiga, generosa e querida por todos como Rebecca, ser uma aliada do demônio.

¹⁴ Embora comumente a palavra “fantasma” ou “espectro” se aplique aos espíritos dos mortos, queremos ressaltar que, neste trabalho, sempre que nos referirmos a “fantasmas” ou “espectros” (tradução de *specter* do original em inglês), estaremos nos referindo aos espíritos das pessoas vivas que, para os Puritanos, deixavam seus corpos para assombrarem os outros.

O exemplo mais assustador do que uma onda de histeria coletiva pode fazer foi a prisão da filha de quatro anos de Sarah Good, a pequena Dorcas Good. Três das garotas supostamente afligidas pelo demônio afirmaram terem sido mordidas pelo “fantasma” de Dorcas, transformando esta na primeira criança acusada de bruxaria. Dorcas fica oito meses na prisão e ao assistir sua mãe ser levada para a forca entra em desespero e enlouquece.

À medida que as garotas vão apontando mais suspeitos, levando inúmeras pessoas à prisão, alguns moradores começam a duvidar da veracidade das palavras das acusadoras, como foi o caso de um fazendeiro de 60 anos e dono de uma taberna em Salem Town, John Proctor. Proctor flagra sua criada, Mary Warren, agindo estranhamente como as outras garotas, e lhe ameaça com uma surra, caso ela não parasse com aquele teatro. Assustada, Mary se acalma temporariamente, o que leva Proctor a afirmar que o que aquelas meninas precisavam era de umas boas chibatadas, ou todos na vila seriam considerados do Mal. Com tal opinião e num breve espaço de tempo, John Proctor assiste sua mulher, Elizabeth Proctor, ser acusada e levada para a prisão, sendo ele também preso ao protestar contra o exame de sua esposa, tornando-se o primeiro homem acusado e preso por bruxaria em Salém. Após a prisão dos Proctors, Mary Warren admite que estava inventando os sintomas e acusa as outras de também estarem mentindo. Mas, o depoimento de Mary não consegue parar as garotas, que continuam apontando novas vítimas. Ann Putnam acusa Giles Corey e junto com ele Abigail Hobbs, Bridget Bishop e a própria Mary Warren são levadas para serem examinadas pelos magistrados. Warren, assustada com o desenrolar dos acontecimentos, volta atrás na sua declaração de estar inventando tudo e se posiciona novamente ao lado das acusadoras.

Em abril, os interrogatórios são intensificados com a chegada do juiz Thomas Danforth e seus assistentes. Mais vítimas são examinadas por Hathorne e Corwin; Nehemiah Abbott, William e Deliverance Hobbs, Edward e Sarah Bishop, Mary Black, Sarah Wildes e Mary English. Os acusados, mantidos na prisão por causa dos testemunhos cada vez mais aceitos das garotas, vêem na confissão a única forma de escaparem da morte. Deliverance Hobbs torna-se a segunda suspeita a confessar ser realmente uma bruxa, afirmando que atendia às ordens do demônio e voava na sua vassoura pelos campos abertos de Salém.

Entretanto, nenhuma acusação chocou mais a comunidade de Salém do que a do ex-ministro da aldeia, George Burroughs, no final de abril. Ann Putnam, Mercy Lewis e várias outras garotas acusam Burroughs de ser o Black Minister, ou seja, o líder de todas as bruxas, em Massachusetts. Apesar de ser um ministro, ele não tinha reputação de anjo. Na verdade, ele havia deixado Salém, depois de servir como ministro entre 1680-82, devido a uma disputa sobre o seu salário. Era viúvo três vezes, e corriam rumores pela aldeia de que ele maltratava sua esposa. Dentre os depoimentos contra Burroughs, o testemunho mais imaginativo e vigoroso foi o de Mercy Lewis, de dezenove anos de idade. Lewis disse no tribunal que Burroughs havia voado com ela para o topo de uma montanha e, apontando para o terreno circundante, prometeu-lhe todos os reinos, se ela assinasse seu livro. Os juízes estavam cada vez mais impressionados e influenciados pelos testemunhos das garotas. Até hoje não se compreende porque homens tão experientes, instruídos e influentes, como os juízes de Salém, nunca questionaram a veracidade das palavras das crianças, dando-lhes, ao contrário, total poder sobre a vida das pessoas da comunidade.

No dia 10 de maio de 1692, morre na prisão, provavelmente por causa da idade, Sarah Osborne, considerada a primeira vítima das acusações de Salém. Outros suspeitos também chegam a morrer na prisão, como: Roger Toothaker, um dos médicos de Salém (junho de 1692); Lyndia Dustin, presa junto com sua filha Sarah, consideradas inocentes pelo Tribunal, mas, até pagarem as taxas da prisão, permanecem na cadeia até março de 1693, quando Lyndia morre; e Ann Foster, uma viúva de 72 anos, que após 21 semanas na prisão, morre em dezembro de 1692. Estas pessoas, mesmo não tendo morrido enforcadas em Gallows Hill, possuem seus nomes na lista de mortes que tiveram relação com os julgamentos, o que, indiretamente, foi o que aconteceu.

No final de maio, o novo governador da Colônia, Sir William Phipps, retorna da Inglaterra e encontra a prisão de Boston lotada de suspeitos, espremidos nas paredes do desespero. Phipps indica uma comissão para o Tribunal de Oyer and Terminer, formada pelos juízes John Hathorne, Nataniel Saltonstall, Bartholomew Gedney, Peter Sergeant, Samuel Sewall, Wait Still Winthrop e William Stoughton (conhecido como “caçador de bruxas”), para ouvir e decidir o destino de todos aqueles presos.

O juiz Samuel Sewall ficou conhecido como o único juiz que reconheceu publicamente o grave erro que fora Salém de 1692. Cinco anos depois do Julgamento,

Sewall leu uma confissão para a congregação de sua igreja reconhecendo seu erro ao enviar para Gallows Hill dezenove pessoas inocentes. Graças à publicação do seu Diário, um século e meio depois da sua morte, em 1730, Sewall não ficou apenas conhecido por causa do Julgamento de Salém de 1692. Durante cerca de cinquenta e seis anos, tendo iniciado no final de 1673, Sewall registrou em seu diário momentos de sua vida privada e pública, sua opinião sobre política e religião, seus sonhos, fracassos e triunfos, deixando para as gerações futuras e para os historiadores de literatura um rico arquivo sobre a segunda e terceira geração dos Puritanos que habitaram a América colonial. Sobre os julgamentos, Sewall escreveu:

11 de abril, 1692. Fui até Salém, onde na igreja, as pessoas acusadas de bruxaria estavam sendo examinadas; havia uma grande assembléia; era horrível ver como as pessoas afligidas estavam agitadas. (Tradução nossa).¹⁵

A primeira vítima julgada pela nova corte foi Bridget Bishop (2 de junho). Com quase sessenta anos de idade, Bishop era proprietária de uma taberna onde os clientes podiam beber cerveja e cidra, como também jogar *shuffleboard* inclusive aos sábados. Seu estilo de vida atraía fortes críticas dos vizinhos, o que a tornava uma forte candidata à bruxa. Durante seu julgamento, várias pessoas da aldeia foram prestar depoimentos contra Bishop. Alguém a tinha visto, certa vez, roubar alguns ovos e depois transformar-se em um gato. Um aldeão chamado Samuel Gray contou ao tribunal que o “fantasma” de Bishop visitava sua cama à noite e o atormentava. Algumas mães de família, convocadas para examinar o corpo da acusada, relatam terem encontrado uma “excrecência de carne” (na época, tido como um sinal de bruxa). Muitas das meninas “atormentadas” pelo demônio testemunham que o “fantasma” de Bishop também as afligia. Numerosos outros moradores descreviam fatos de má sorte ocorridos com eles, e achavam que Bishop era a responsável por todos. Houve até mesmo uma testemunha que disse ter visto quando Bishop estava sendo transportada para a prisão sob guarda e que, ao passar na frente da igreja de Salém, olhou para o edifício e fez uma parte dele cair no chão. Todos esses relatos

¹⁵SEWALL, Samuel. *The Diary of Samuel Sewall*, 1985, p. 113. [April 11th, 1692. Went to Salem where, in the meetinghouse, the persons accused of witchcraft were examined; was a very great assembly; ‘twas awful to see how the afflicted persons were agitated.]

contra Bishop, e muitos outros, podem ser checados no livro que Cotton Mather escreveu logo após o fim do julgamento de Salém, em 1693, *The Wonders of the Invisible World* (*As maravilhas do mundo invisível*).¹⁶

Com tantos testemunhos “convincentes”, o júri dá o veredicto de culpada, e Stoughton assina a sentença de morte de Bishop. Um dos juízes, Nathaniel Saltonstall, horrorizado com o andamento do julgamento, abandona o tribunal. No dia 10 de junho de 1692, Bridget Bishop é levada para Gallows Hill e enforcada.

Cotton Mather escreve aos juízes aconselhando a corte a não usar os testemunhos sobre “fantasmas” como evidência, e pede mais presteza na condução dos julgamentos. The Court of Oyer and Terminer não dá muita atenção ao pedido de Mather sobre os “fantasmas”, mas se interessam pelo rápido andamento dos julgamentos. Os juízes também decidiram permitir que o chamado “teste do toque” fosse usado pela corte (o réu era convidado a tocar nas pessoas afligidas para ver se, sob seu toque parariam as contorções, como acreditava-se que o toque de uma bruxa tinha o poder de o fazer):

Foi testemunhado que, durante o exame da prisioneira perante os magistrados, os enfeitiçados eram extremamente torturados. [...]. Mas, ao tocar neles com sua mão, quando estes estavam “desmaiados”, eles imediatamente se levantavam, e isto acontecia apenas ao toque dela e de ninguém mais. (Tradução nossa).¹⁷

Evidências tais como boatos, fofocas, afirmações não fundamentadas, e suposições, geralmente excluídas dos tribunais modernos, também eram aceitas em Salém. Muitas proteções que o réu moderno possui faltavam em Salém de 1692: uma pessoa acusada de

¹⁶ MATHER, Cotton. *The Wonders of the Invisible World*, 1985, p. 100-102. [She was indicted for bewitching of several persons in the neighborhood, [...]. And pleading “Not Guilty”, there were brought in several persons who had long undergone many kinds of miseries which were preternaturally inflicted and generally ascribed unto an horrible witchcraft. [...]. Samuel Gray testified that about fourteen years ago he waked on a night and saw the room where he lay full of light, and that he then saw plainly a woman between the cradle and the bedside, which looked at him. [...] He knew not Bishop, nor her name; but when he saw her after this he knew by her countenance, and apparel, [...], that it was the apparition of this Bishop which had thus troubled him. [...]. There was one very strange thing more, with which the court was newly entertained. As this woman was under a guard, passing by the great and spacious meeting house of Salem, she gave a look towards the house, and immediately a demon invisibly entering the meeting house tore down a part of it.]

¹⁷ *Ibidem*, p. 99. [It was testified that at the examination of the prisoner before the magistrates, the bewitched were extremely tortured. [...]. But upon the touch of her hand upon them, when they lay in their swoons, they would immediately revive, and not upon the touch of any one’s else.]

bruxaria não tinha direito a advogado, não podia ter testemunhas depondo em seu favor, nem tinha direito a entrar com recursos. Um réu daquele tempo podia apenas falar por si só, produzir suas próprias provas e contra-interrogar os seus acusadores. E mesmo estes modestos direitos variavam de réu para réu, dependendo do grau de influência que cada um tinha na comunidade.

Em 29 de junho, os casos de Sarah Good, Sarah Wildes, Elizabeth Howe, Susannah Martin e Rebecca Nurse são ouvidos pelos juízes. Os principais testemunhos contra as mulheres tinham como base a aparição de seus “espíritos” amedrontando as garotas. Todas são declaradas culpadas e mandadas para a forca em Gallows Hill no dia 19 de julho de 1692. Diante do desenrolar dos acontecimentos, e temendo não ter um julgamento justo em Salém, John Proctor escreve da prisão para os Reverendos Increase Mather, James Allen, Joshua Moody, Samuel Willard e John Bayley, solicitando que os julgamentos fossem transferidos para Boston. Em sua carta, Proctor alegava que as garotas estavam faltando com a verdade e queixava-se de tortura. Os esforços foram infrutíferos, Proctor nunca recebeu resposta.

Em agosto, a prisão de Boston estava superlotada e The Court of Oyer and Terminer marcam os julgamentos de Rev. George Burroughs, John e Elizabeth Proctor, George Jacobs, John Willard e Martha Carrier para o dia 5 de agosto. Novamente, os testemunhos sobre os “espíritos” dos acusados atormentando as crianças tiveram papel fundamental no veredicto das vítimas. Todos os seis foram considerados culpados de bruxaria pelo júri. Elizabeth Proctor é a única que escapa da sentença de morte por estar grávida, mas os outros têm Gallows Hill como destino. Durante os enforcamentos, em 19 de agosto, Burroughs declarou abertamente sua inocência e surpreendeu a todos quando recitou corretamente a Oração do Senhor (o Pai Nosso), pois se acreditava que bruxas e feiticeiros não conseguiam fazê-lo sem cometer erros. Mas, mesmo a comoção da comunidade e este sinal de inocência não foram suficientes para salvar o Reverendo da forca, nem, tampouco, aplacar a sede das garotas em apontar mais suspeitos. Neste dia, Samuel Sewall voltaria a escrever no seu diário:

19 de agosto, 1692. Neste dia George Burroughs, John Willard, John Proctor, Martha Carrier e George Jacobs foram executados em Salém; um grande número de espectadores estava presente...Todos se declararam

inocentes, Carrier e todos. Mr. Mather diz que todos tiveram uma sentença justa. Mr. Burroughs com seu discurso, oração, protesto de sua inocência, comoveu as pessoas de tal forma, que levou estas mesmas pessoas a falarem duramente contra sua execução. (Tradução nossa).¹⁸

Em meados de setembro, Giles Corey, um próspero fazendeiro de oitenta anos e membro da igreja, foi indiciado pelo Tribunal. Corey e sua esposa Martha haviam sido presos e examinados em abril, acusados por Ann Putnam, Mercy Lewis e Abigail Williams, e desde então deixados na prisão aguardando julgamento. A família Corey era muito amiga dos Porters, influente família de Salém que disputava com os Putnams o controle da vila e da igreja. Giles Corey era um homem duro e teimoso e tinha expressado severas críticas ao processo de bruxaria. Assim, alegando inocência e consciente de que enfrentaria uma condenação e, por conseguinte, uma execução, Corey recusa-se a levantar perante o júri e responder qualquer pergunta. Isto significava que ele não poderia ser julgado legalmente. A pena por se recusar a ficar para o julgamento era *peine et fort*, ou um interrogatório mediante tortura no qual a vítima é esmagada até a morte por pesos de pedra. Este fora um castigo nunca antes visto na colônia de Massachusetts. Giles foi levado para um campo próximo à igreja, uma placa colocada sobre seu peito e, em seguida, pesadas pedras e rochas empilhadas sobre a placa. A cada pergunta dos magistrados, Giles respondia “more weight” (mais peso), sendo assim esmagado até a morte no dia 19 de setembro de 1692. Por ordem do juiz Jonathan Corwin, seu corpo foi enterrado em uma cova anônima em Gallows Hill.

Samuel Sewall escreveria no seu diário:

Segunda-feira, 19 de setembro, 1692. Cerca de meio-dia, em Salém, Giles Corey foi esmagado até a morte por ficar mudo; muita dor foi causada nele durante dois dias, um após o outro, pela Corte e pelo Capitão Gardner

¹⁸ *Ibidem*, p. 113. [August 19th, 1692. This day George Burroughs, John Willard, John Proctor, Martha Carrier, and George Jacobs were executed at Salem; a very great number of spectators being present...All of them said they were innocent, Carrier and all. Mr. Mather says they all died by a righteous sentence. Mr. Burroughs by his speech, prayer, protestation of his innocence, did much move unthinking persons, which occasions their speaking hardly concerning his being executed.]

de Nantucket, que tinha sido seu conhecido; mas tudo em vão. (Tradução nossa).¹⁹

Três dias depois da morte de Corey, em 22 de setembro, mais oito “bruxas” foram condenadas e enforcadas, incluindo Martha Corey. Estas foram as últimas vítimas da caça às bruxas de Salém em 1692.

Finalmente, ao início do outono, o apoio que a comunidade dava aos julgamentos começa a esfriar. As dúvidas começam a surgir. Como podia tantas pessoas respeitáveis e cristãs serem culpadas? A elite educada da Colônia começa a juntar esforços para acabar com a histeria que tinha envolvido Salém. Increase Mather publica o livro *Cases of Conscience* (*Casos de consciência relativos aos maus*, 1693) onde ele argumenta que era melhor que dez bruxas suspeitas escapassem do que um inocente fosse condenado. Mather pede ao Tribunal para excluir provas baseadas em “espíritos”. Ele acreditava em bruxas, mas negava que o demônio pudesse assumir a forma de um inocente. Samuel Willard, outro respeitado ministro de Boston, publica um trabalho *Some Miscellany Observations* (*Algumas observações Miscelâneas*, 1692), discutindo sobre o poder do demônio em criar “espectros”. Mather e Willard entregam seus trabalhos ao governador Phipps, o que muito provavelmente influenciou na decisão deste em excluir dos julgamentos o “teste do toque” e provas “espectrais”, exigindo que a sentença fosse baseada em provas claras e convincentes. Em 29 de outubro, ele desfaz The Court of Oyer and Terminer e, em maio de 1693 emite uma ordem soltando todos os que ainda estavam presos, condenados ou suspeitos de bruxaria.

Com este perdão, os julgamentos de bruxaria em Salém, que deixaram um saldo de dezenove mortes por enforcamentos, uma morte por esmagamento com pedras e pelo menos quatro mortes na prisão, finalmente chegaram ao fim. Porém, o fim dos julgamentos não significou, necessariamente, a paz para todos. Muitos permaneceram ainda na cadeia, porque não tinham dinheiro para pagar por sua liberdade; a lei dizia que os prisioneiros tinham que pagar sua comida e estadia antes de serem soltos. Aqueles que foram condenados por bruxaria tiveram suas terras confiscadas pelo governo, o que deixou muitas

¹⁹ *Ibidem*, p. 113. [Monday, September 19, 1692. About noon, at Salem, Giles Corey was pressed to death for standing mute, much pains was used with him two days, one after another, by the Court and Captain Gardner of Nantucket, who had been of his acquaintance; but all in vain.]

famílias na miséria, até mesmo sem casas. Durante os julgamentos, as plantações foram abandonadas e as colheitas interrompidas, afetando consideravelmente a próspera economia da vila. Os Puritanos de Salém acreditavam que estavam sendo punidos por Deus pela morte de tantos inocentes.

Para as gerações futuras, Salém deixou a maior de todas as lições, convidando todos a permanecer sempre atentos ao poder que a política, a religião, a economia e principalmente a imaginação e o medo das pessoas exercem sobre o destino de uma comunidade. Muitos anos depois, ao escrever *The Crucible*, Arthur Miller reacendeu a chama da história de Salém para que suas vítimas não tenham sofrido e morrido em vão.

CAPÍTULO 2

HISTÓRIA E FICÇÃO: *MIMESIS*, CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA E CONFLITO TRÁGICO

As Bruxas de Salém de Arthur Miller é uma peça baseada em figuras históricas e fatos reais que culminaram nos julgamentos contra bruxaria ocorridos em Salém, 1692. Entretanto, esta característica na feitura da peça não nos autoriza a considerá-la um documento histórico. Como podemos distinguir a linha que separa um tal texto literário de um texto historiográfico? Que sentido atribuir a cada um dos gêneros? Ao longo da história da humanidade, encontramos algumas produções teóricas nas quais podemos buscar subsídios para uma análise comparativa mais aprofundada sobre estas questões. O texto fundamental para se começar esta tarefa é a *Poética* de Aristóteles, pois é o primeiro a especificar e definir conteúdos e formas correspondentes à Poesia e à História, estabelecendo uma diferenciação entre os dois domínios.

Como nos aconselha Aristóteles, começaremos “pelas coisas primeiras”, definindo Poesia e mais especificamente “Poesia trágica”. Uma vez definido e examinado o conceito de Tragédia, falaremos de História, buscando esboçar um paralelo entre os dois gêneros. Assim o filósofo grego inicia suas considerações:

Falemos da poesia, - dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação, - começando, como é natural, pelas coisas primeiras. (1966, p. 68).

Ele começa classificando a Poesia de acordo com seus vários tipos – Epopéia, Tragédia, Comédia, Poesia Ditirâmbica – gêneros que primam pela exploração do “estilo imitativo”, sendo esta imitação distinguida sob três outros aspectos: os meios de imitar (ritmo, harmonia, linguagem), os objetos que imitam (homens em ação), e a forma ou modo

de imitação (diegese, ou seja, narração, e mimese – drama). A diferença entre esses vários tipos de poesia consistirá no emprego destes meios em conjunto ou em separado.

Segundo Aristóteles, a imitação é consequência de um instinto natural do ser humano, algo que o distingue de todos os outros seres, sendo esta propensão natural à “imitação” o que nos permite compreender a origem e a popularidade da poesia. Desde a infância, os primeiros conhecimentos do homem são adquiridos através da imitação, e por ela todos experimentam prazer:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado. (1966, p. 71).

Ao falar sobre os modos de imitação, narração ou drama, Aristóteles refere-se à epopéia e à tragédia, respectivamente. No capítulo V, ele afirma:

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopéia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopéia não tem limite de tempo. (1966, p. 72).

Assim, embora imitem ambas seres elevados, superiores ao comum dos homens, a tragédia e a epopéia se distinguem fundamentalmente em decorrência de seus modos de imitação: a forma dramática projetando sobre a tragédia características que lhes são peculiares enquanto texto a ser encenado. Por isso mesmo é que, segundo Aristóteles, a tragédia é imitação de uma ação, mas não de qualquer ação. A ação trágica deve ser “de caráter elevado, completa e de certa extensão” (1966, p.74). Por ação completa ele define aquela que constitui “um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tenha grandeza”. E completa: “todo” “é aquilo que tem princípio, meio e fim”. Ao definir tragédia como imitação de uma ação de caráter elevado, Aristóteles estabelece a ação como elemento mais importante da tragédia, efetuada mediante personagens, que se apresentam conforme o próprio caráter e pensamento. Aqui o filósofo compreende caráter como sendo

o *ethos* do personagem, e como pensamento, as idéias e conceitos que este personagem faz das ações, suas e dos outros:

E como a Tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças que qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. (1966, p. 74).

Aristóteles chama a atenção para o fato de que sem “ação” não pode haver tragédia, pois a ação é uma condição *sine qua non* da própria vida, e como, segundo Aristóteles, as personagens de um drama não agem apenas para imitar caracteres, mas para, essencialmente, efetuar certas ações, podemos concluir que não importa à tragédia imitar homens, mas imitar homens em ação, ou seja, a tragédia, segundo o filósofo, define-se enquanto imitação de ações e de vida. As qualidades de um homem variam conforme o seu caráter, contudo, o seu destino será ditado pelas ações que ele pratica. Portanto, podemos concluir que a ação é o princípio e a alma da tragédia, a qual imita não apenas uma ação completa, mas eventos que suscitem “a compaixão e o temor”.

A compaixão, segundo Aristóteles, é um sentimento que se tem em relação a alguém que sofreu um mal sem merecê-lo. Tratando-se de uma ação trágica, é preciso ainda que haja certo distanciamento afetivo em relação à vítima para que se tenha a devida compaixão, como esclarece Aristóteles:

Sentimos compaixão daqueles que conhecemos, com a condição de não serem nossos parentes muito próximos; pois neste caso experimentamos os mesmos sentimentos que se fôssemos nós a sofrer. Por isso Amasis, segundo se diz, não derramou uma lágrima quando viu seu filho levado ao suplício, mas derramou-as ao ver um de seus amigos que lhe pedia esmolas; este espetáculo era lastimável, aquele pavoroso. O que é pavoroso difere do que é lastimável, exclui a compaixão e, muitas vezes mesmo, é útil para provocar emoções contrárias. Sente-se ainda compaixão, quando o que nos apavora está perto de nós; sentimo-la também das pessoas que se nos assemelham pela idade, caráter, qualidades, dignidades, nascimento; pois, em todas estas circunstâncias, sentimo-nos evidentemente mais ameaçados pelas desgraças que os atingem. Em geral, deve admitir-se que todos os males que tememos para nós mesmos provocam nossa compaixão, quando vemos que os outros são

vítimas deles. Donde, os males que parecem próximos excitam a compaixão; os males decorridos há milhares de anos, via de regra, não provocam a compaixão ou provocam-na menos, porque não contamos com eles ou já os esquecemos. Nestas condições, acontece necessariamente que por meio de gestos, da voz, da indumentária e, em geral, da imitação teatral, nos tornam mais acessíveis à compaixão, por tais meios aproximam-nos da desgraça, futura ou passada, patenteando-a a nossos olhos. (1966, p. 119).

O temor é despertado numa ação trágica quando, a partir da caracterização verossímil do personagem, nos identificamos com ele e sentimos medo de que o mesmo evento trágico que o atingiu possa também nos vitimar. Esta ação trágica que suscita a compaixão e o temor conduz o espectador, segundo Aristóteles, ao objetivo maior da arte trágica - a *Katharsis*. No mundo grego, a palavra *Katharsis* era encontrada em dois contextos diferentes – usado como um termo médico, significando “purgação”, e como um termo religioso, significando “purificação”. Como o filósofo grego não deixa claro que sentido exato ele quis dar à palavra *Katharsis*, alguns autores, como ocorre nesta tradução que estamos utilizando de Eudoro de Souza, usam o termo “purificação”, e outras, como a tradução de S. H. Butcher em língua inglesa, preferem o termo “purgação”. Sandra Luna, aderindo à proposta de Alfredo Carvalho (1998, p. 166), prefere utilizar o próprio termo grego “catarse”:

Sem investir nessa polêmica, aderimos à proposta, utilizando em nosso texto o termo “catarse”. Pensamos que, mesmo reconhecendo a duplicidade de sentidos sugerida pela própria palavra grega, ambos os significados nos autorizam a considerar que, para Aristóteles, é positivo o efeito da arte trágica sobre os homens, sendo esse o fundamento mesmo de seu argumento que temos assinalado como reação à concepção platônica sobre poesia imitativa.

Enquanto Platão encorajava os homens a sufocar suas paixões exercitando a abstinência e por isso mesmo desmerecia a arte, por reconhecer nesta um meio de incitar as paixões, Aristóteles sugere com a catarse que a arte tem realmente o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo que esse processo de reprodução de estados emocionais através da arte trágica opera no sentido de “educar” essas emoções. (2005, p. 215).

Concordando com Luna, optamos também pelo termo catarse, uma vez que nos parece clara a intenção do filósofo em defender a tragédia como arte operadora de estados emocionais no homem, independentemente da forma como a catarse age, se nos

“purgando” ou “purificando” - ambos os efeitos serão positivos. Também tem havido, em relação a esses estados emocionais, muita discussão entre teóricos ao longo dos séculos. A que emoções Aristóteles se refere? Apenas ao medo e à piedade ou podemos pensar em outras emoções “purgadas” ou “purificadas” pela arte trágica? Carvalho mostra que, dependendo da tradução, podemos entender que as emoções as quais Aristóteles se refere podem ser apenas “medo” e “compaixão”, ou também podem ser incluídas outras emoções (1988, p. 167). Aderimos mais uma vez ao argumento de Luna quando, de forma clara e sucinta, ela assim se manifesta:

Seria hora de apresentarmos um argumento baseado em nossas próprias leituras. Por um lado, já vimos como no trecho citado da *Política*, Aristóteles refere-se a outras manifestações de natureza emocional que se submetem ao processo catártico através da música. Isso significa que ele admite a catarse de outras emoções, além da piedade e do medo, através da arte. Mas essa assertiva talvez não seja suficiente para estendermos tal concepção à tragédia, já que na *Poética*, as únicas emoções referidas são mesmo a piedade e o medo, e mais, as referências a essas duas emoções reaparecem reiteradas vezes, em diversos outros contextos ao longo de sua argumentação, sempre juntas, “temor e piedade” (*Ibid.*, p. 223).

Esses dois sentimentos parecem ser fundamentais para definir o efeito emocional da tragédia: sem medo ou compaixão, não pode haver efeito trágico. Assim, finalizando esta questão, buscamos novamente suporte na própria Luna:

Ainda que haja razões – linguísticas ou de outra ordem, para supor que a tragédia desperta sentimentos outros para além dessas duas emoções, parece claro que na construção da ação trágica – objeto central da preocupação de Aristóteles – a piedade e o temor são as paixões com as quais se ocupam os tragediógrafos. (*Ibid.*, p. 228).

Resumindo o que vimos até aqui, Aristóteles assim define tragédia no Capítulo VI da *Poética*:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções. (1966, p. 74).

Mas, como temos salientado, mesmo que a ficção nos mostre homens em ação, ela está sujeita a leis específicas que a distinguem da história. Aristóteles está preocupado com estas distinções, quando no capítulo IX, ele diz:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (1966, p. 82).

A diferença entre o historiador e o poeta não se limita apenas ao fato de um utilizar versos e o outro não. A ficção, segundo Aristóteles, é imitação do homem em ação (*praxis*), segundo a sua vontade e suas paixões (*pathos*), e a história é a narração de fatos ocorridos. Esta diz coisas “que aconteceram”, e aquela coisas que “poderiam acontecer”. Ao imitar, a ficção realiza uma ação criativa e deliberada, seguindo sua própria lógica e visando um fim específico: o prazer e o conhecimento. Como foi mencionado antes, é natural para o homem o ato de imitar e, através do que é dito no Capítulo IV, podemos deduzir que a contemplação do objeto imitado tem uma causa intelectual e estética:

O imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência; nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo porque se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (1966, p. 71).

Como história não é imitação, mas apenas narração dos fatos que aconteceram em um determinado período de tempo, esta não realiza, segundo Aristóteles, uma ação criativa. A história conta o que Alcibíades fez, não importando se suas ações estão de acordo com seu caráter, enquanto a ficção apresenta as ações de Alcebiades em concordância com o seu caráter, atribuindo-lhe pensamentos e ações de acordo com a lei da probabilidade (verossimilhança) e da necessidade. E será essa verossimilhança e essa necessidade que tornarão a trama convincente para o público. Entretanto, esta conexão da ficção com a verossimilhança não significa que não se pode empregar temas históricos em sua construção. No Capítulo IX, Aristóteles dá o seu consentimento:

Já nas tragédias, os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram; a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido. Não obstante, nalgumas tragédias são familiares uma ou duas personagens; as demais, fictícias; noutras, nenhuma, como no *Anteu de Agatão*; nesta, tanto a ação como as personagens são imaginárias; nem por isso agrada menos. Assim, não é imperioso procurar ater-se a todo custo às fábulas tradicionais, em torno das quais tem girado a tragédia. É esse um empenho risível, dado que as fábulas conhecidas o são de poucos e, não obstante, agradam a todos. Isso evidencia que o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando por ventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador. (1966, p. 82).

Em se tratando de história, o tempo é o elemento central de sua narração, ao expor eventos que aconteceram em um determinado momento sem que estes eventos tenham necessariamente que ter o mesmo fim – como nos mostra a seguir o exemplo dado por Aristóteles da batalha naval de Salamina e a batalha com os cartagineses, na Sicília (480 a. C.). A história nos conta os eventos numa ordem cronológica, na qual a singularidade e independência de cada fato não formam um todo, mas apenas uma sequência de fatos. Numa narrativa trágica, o autor não está interessado em narrar fatos que ocorreram num determinado tempo, e sim, narrar uma ação na qual os eventos ocorram uns por causa dos outros, ligados de tal forma que todos convirjam para o mesmo fim, causando uma

“unidade de ação”. Na poesia trágica, a “unidade de ação” é um princípio fundamental, como prescreve Aristóteles:

No tocante à imitação narrativa metrificada, evidentemente, devem-se compor as fábulas, tal como nas tragédias, em forma dramática, em torno duma só ação inteira e completa, com início, meio e fim, para que, como um vivente uno e inteiro, produza o prazer peculiar seu; não sejam os arranjos como o das narrativas históricas, onde necessariamente se mostra, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contando tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligado cada fato aos demais por um nexos apenas fortuito. Assim como foram travados simultaneamente o combate naval de Salamina e, na Sicília, a batalha dos cartagineses, sem que nenhuma destas ações tendesse para o mesmo fim; assim nos acontecimentos consecutivos, um fato sucede a outro, sem que entre eles resulte comum efeito. (1966, p. 112).

Como já mencionado, a tragédia, de acordo com as recomendações de Aristóteles, deve imitar uma ação completa, constituindo um todo que contenha certa grandeza e completude, ou seja, constituída de começo, meio e fim. Aristóteles explica que "o princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo depois do qual é natural que haja ou se produza outra coisa". Sobre o fim, ele diz que é o contrário; "produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre. E "o meio é o que segue algo e é seguido de outra" (1966, p. 76). Portanto, as tragédias devem seguir esta ordem de elaboração, sem começar ou terminar ao acaso, como a poesia de Homero, tão elogiada por Aristóteles:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. [...] Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses [...] mas compôs em torno de uma ação una a *Odisséia*, - una, no sentido que damos a esta palavra, e de modo semelhante a *Ilíada*. (1966, p. 77).

Homero omitiu incidentes entre os quais não havia conexões necessárias ou prováveis. Ao não relatar todos os eventos da vida de Ulisses, mas apenas uma única ação -

a sua viagem de regresso - Homero criou um eixo estrutural a orientar as ações que conduziram a história a um final lógico, constituindo uma unidade, onde nenhum dos componentes poderia ser omitido sem alterar a ordem sequencial dos eventos. Aristóteles conclui sobre a unidade de ação:

Importa pois que, como nas demais artes miméticas, a unidade da imitação resulte da unidade do objeto. Pelo que, na fábula, que é imitação de uma ação, convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo. (1966, p. 78).

No relato histórico, os eventos acontecem em uma ordem de sucessão marcada pela passagem do tempo, a singularidade e independência de cada evento não formam um todo, mas apenas uma sequência desses eventos. Aristóteles chama nossa atenção para a diferença entre um evento que aconteceu **por causa** de outro e um evento que aconteceu **apenas após** outro - "faz toda a diferença se um determinado evento é um exemplo de *proper hoc* ou *post hoc*" (1966, p. 82). Na ficção, as várias partes estão ligadas, porque há interesse em que elas estejam ligadas – um evento ocorre por causa de outro, todos convergindo para o mesmo fim. Como na ficção o poeta cria um enredo para as ações acontecerem e na história o historiador lida com ações já ocorridas, Aristóteles afirma que a ficção proporciona "mais saber e conhecimento" que a história. Além disso, o conhecimento que a ficção proporciona é maior do que aquele fornecido pela história, porque a história tende a expressar o particular; esfera de ação menor do que a universal, que é o que a poesia tende a expressar. Para Aristóteles, o conhecimento real e verdadeiro visa o universal e, uma vez que apenas o conhecimento do universal é racional, a "poesia é mais filosófica e algo maior do que a história" (1966, p. 83).

Uma vez estabelecidas as distinções entre ficção e história, e após ter salientado a importância de uma ação bem construída para o sucesso da arte trágica, Aristóteles expande seus pensamentos para discernir outros elementos que caracterizam uma trama ficcional "perfeita". Primeiro, diz ele que um enredo pode ser simples ou complexo, pois seriam assim as ações de que tratam as tragédias:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam. Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação “complexa”, denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia ou por ambos conjuntamente. É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra. (1966, p. 79).

Ação complexa é aquela na qual a mudança de fortuna resulta de uma reversão da situação apresentada (peripécia, ou em grego, *peripeteia*) ou através do reconhecimento de alguma verdade antes desconhecida (ou em grego, *anagnorisis*), ou por ambos. Se não houver reversão (peripécia), nem reconhecimento (*anagnorisis*) a ação será simples. Aristóteles define a peripécia como “a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente” (*Ibid.*, p. 80). Como exemplo de uma peripécia, Aristóteles cita o caso do mensageiro em *Édipo*, que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe. A descoberta da verdadeira identidade de Édipo causa, ao contrário, um efeito de dor e sofrimento (*loc. cit.*). Sobre o “reconhecimento” de alguma verdade antes desconhecida, a *anagnorisis*, Aristóteles diz que o “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (*Ibid.*, p. 85).

Aristóteles chama atenção para a ação complexa na qual a *anagnorisis* coincide com a *peripeteia*, como em *Édipo*, alcançando seu efeito máximo ao produzir a piedade e o temor, efeito desejado pela tragédia perfeita. Porém, não podemos deixar de mencionar que uma boa trama também depende de uma cuidadosa caracterização dos personagens e do erro trágico, *harmatia*, do qual falaremos mais adiante. Quando Aristóteles afirma que tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, isso não significa que ele negue a importância dos personagens. No Capítulo VI, ele nos diz que “tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento” (1966, p. 74). Assim, para a construção de uma

“tragédia perfeita” Aristóteles recomenda quatro pontos acerca da caracterização dos personagens:

No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; [...]. Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível. Terceira é a semelhança, qualidade distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicadas. E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente. (1966, p. 84).

Ao adotarmos as recomendações aristotélicas acerca da caracterização dos personagens, ou seja, que estes devem ser bons, dignos, em conformidade com seu tipo ou status social e coerentes, independentemente da circunstância, deve-se sempre levar em consideração a verossimilhança, a fim de serem os personagens convincentes enquanto representações ficcionais. Entretanto, em relação à “bondade” do protagonista, devemos também levar em consideração uma importante observação de Aristóteles no Capítulo XIII:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso devem imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim da imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna, - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância -, nem homens muito maus, que passam da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhes todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. [...] Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil ou malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (1966, p. 81).

Isso pode ser facilmente compreendido: se a tragédia é a imitação de uma ação que excita a piedade e o medo, como diz Aristóteles, a construção desta ação trágica não pode prescindir de uma construção adequada do *ethos* dos personagens que vivem a experiência trágica. Para que se desperte o temor e a piedade é preciso que o personagem seja bom, mas

não muito bom, para que seja verossímil, e sendo verossímil, será passível de cometer erros. Assim, precisamente ao cometer esse erro, muda a direção da roda da fortuna, caindo no infortúnio. Com este argumento de Aristóteles, podemos inferir que a ação trágica é totalmente dependente do erro trágico, ou *harmatia* em grego. Não é uma tarefa fácil entender o real significado de *harmatia*, como confirma Luna:

Acontece que, ao longo dos séculos, os comentadores da *Poética* interpretaram a *harmatia* sob perspectivas distintas. Em linhas gerais, é possível simplificar a polêmica informando que a palavra foi apreendida por uma significativa tradição como erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *harmatia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual (2005, p. 262).

Como a *harmatia* é um elemento fundamental para a construção da ação trágica e, principalmente, para o efeito final de uma tragédia, entendemos que a forma como esse erro trágico acontece torna-se o ponto crucial para um efeito final mais ou menos trágico. O que temos de concreto é que, ao nos depararmos com os textos trágicos, constatamos vários exemplos de erros trágicos cometidos de forma involuntária, sem que o agente tenha consciência de que seu ato viria a causar a *peripeteia*, invertendo toda a situação. Parecem bem mais trágicas as peças nas quais a inversão da situação é causada por um erro involuntário da personagem, como o caso já citado de Édipo, contudo, sabemos que nem todas as tramas trágicas são construídas através de um erro involuntário, como é o caso de Medéia, que mata os filhos consciente dos seus atos, não obstante, insistimos que a forma involuntária de *harmatia* ainda é a mais condizente com a “tragédia perfeita”, perseguida por Aristóteles. Finalizamos esta questão com as palavras de Luna:

Se considerarmos que, na construção estrutural de uma tragédia, o erro é o elemento que mais nitidamente denuncia a participação humana nos destinos trágicos, Aristóteles estava mais do que certo em pretender que numa tragédia perfeita esse erro seja involuntário, já que tal artifício mascara com bastante efetividade a racionalização do trágico levada a cabo pela tragédia. É que o erro involuntário deixa mais espaço para a tessitura de elementos essencialmente trágicos na trama, sugerindo intervenção da fatalidade, do destino, das maldições, portanto, do imprevisto, do imerecido, do incompreensível. Isso explica porque parecem “mais trágicas” as tragédias nas quais padecem não os culpados, mas aqueles que são tornados culpados pelo destino (*Ibid.*, p. 278).

Podemos resumir o acima exposto sobre a poesia trágica concluindo que, segundo Aristóteles, para ser perfeita, uma tragédia deve observar os seguintes preceitos na sua construção: ter unidade de ação, ser construída em torno de um eixo central, observando sempre as leis da verossimilhança e da necessidade; possuir forma “complexa”, com *peripeteia*, ou reversão de situação, de preferência coincidente com a *anagnorisis*, ou reconhecimento de uma verdade antes desconhecida; devendo haver ainda na estrutura da peça a presença de *harmatia*, ou erro trágico, de preferência involuntário, estratégia esta deflagradora de um maior efeito trágico, este obtido ao estimular o medo e a piedade no público.

Por tudo apresentado até o momento, pode-se também concluir que na *Poética* de Aristóteles encontra-se cinco diferenças entre o texto poético, ficcional, e o texto historiográfico, a história. Em primeiro lugar, Aristóteles define a ação que cada gênero representa. A ficção, segundo o filósofo, é imitação do homem em ação (*praxis*), segundo a sua vontade e suas paixões (*pathos*), e a história é a narração de fatos ocorridos. Ao imitar, a ficção realiza uma ação criativa e deliberada, seguindo sua própria lógica e visando um fim específico: o prazer e o conhecimento. Em segundo lugar, temos a unidade de ação, que podemos encontrar na ficção, mas não na história, já que esta tem que narrar “não uma única ação, mas um único período”. Em seguida, temos o objeto de cada gênero. Enquanto a história se preocupa com fatos que aconteceram, a ficção lida com o que poderia acontecer, “segundo a lei da probabilidade ou necessidade”. Em quarto lugar, nos deparamos com o domínio de cada gênero. A história expressa o particular, a ficção, o universal. E finalmente, a ficção visa proporcionar conhecimento e prazer, enquanto a história, o conhecimento do eventual e acidental.

Não pretendemos apresentar um estudo minucioso sobre todas as formulações aristotélicas contidas na *Poética*, não sendo esse o objetivo do presente trabalho. Ciente das várias interpretações feitas em torno dos conceitos da *Poética*, ainda é certo afirmar que vários desses conceitos formulados por Aristóteles, mesmo após vinte e quatro séculos de sua tessitura, continuam uma referência de extrema importância no campo da teoria do drama, e também, como é o nosso caso, como base de pesquisa sobre as diferenças entre o texto ficcional e o texto historiográfico. Permanecendo desconhecida durante todo o final da Antiguidade e na Idade Média, a *Poética* ressurge no século XVI, quando é traduzida

para o latim. Desde então, muitos estudiosos têm tentado compreender, explicar e difundir as idéias de Aristóteles, transformando a *Poética* na principal fonte para os estudos teóricos e críticos da arte trágica e do drama em geral.

Percorrendo os caminhos da história do pensamento ocidental, veremos que entre Aristóteles e a Renascença nos deparamos com poucas contribuições significativas para o estudo da teoria dramática. Dentre estas poucas contribuições, não poderíamos deixar de mencionar um escrito muito importante para a constituição daquilo que entendemos como “teoria clássica da literatura” - a *Epistula Ad Pisones* (18 B.C.) ou *Ars Poetica*, de Horácio. Neste tratado, Horácio discute temas como a unidade de ação, a verossimilhança, a importância do decoro na construção de personagens, e a necessidade de um escritor ter uma formação adequada e uma habilidade inata. Horácio revela uma preocupação básica com a busca da perfeição, procurando o equilíbrio expressivo e a valorização da poesia, o princípio da *mediania* sendo algo inadmissível ao poeta:

Recolha na memória isto que lhe digo: é de justiça, em determinadas matérias consentir com o mediano e o tolerável; o jurisconsulto e o causídico medíocres estão longe do talento do eloquente Messala e não sabem tanto quanto Aulo Cassélio; têm não obstante, o seu valor. Aos poetas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias perdoam a mediocridade. (1990, p. 66).

Na sua busca constante pela perfeição, Horácio elabora um plano de ação na feitura do material criativo, no qual a razão, o trabalho constante e a disciplina são condições imprescindíveis ao poeta artífice: “vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação (*Ibid.*, p. 56). E ainda: “Vocês, descendentes de Pompílio, retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas” (*Ibid.*, p. 63).

Assim como Aristóteles recomendava coerência e adequação dos personagens, Horácio ocupa-se do decoro. A devida coerência e adequação do personagem ao tipo que este representa são importantes para a condução dos sentimentos do ouvinte aonde o poeta assim o desejar, como veremos logo abaixo na citação de Horácio. Aos poemas não bastam

ser belos, necessitam ser emocionantes, lembra-nos o filósofo latino. Voltando nosso olhar para Aristóteles, lembremos quando este chama nossa atenção para o fato de ser inato ao homem o deleitar-se com os processos imitativos, aclamando, desta feita, o fazer poético. Portanto, na feitura do seu trabalho, não pode o poeta prescindir do papel da audiência como fator implícito no poema, uma vez que este tem o público como alvo, a fim de, principalmente, como enfatiza Horácio, “ensinar e deleitar”. Seguindo este raciocínio, Horácio prossegue nas suas próprias recomendações para uma “arte poética perfeita”:

O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu Télofo, ou Peleu, me afligirão os teus infortúnios; [...] Se a fala da personagem destoar de sua boa ou má fortuna, romperão em gargalhadas os romanos, cavaleiros e peões. [...]

Muito importará se fala um deus ou um herói, um velho amadurecido ou um moço ardente na flor da juventude, [...]. Deve-se ou seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso, declare que as leis não foram feitas para ele e tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável; [...].

Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto; a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida. (*Ibid.*, p. 58; 60).

Carvalho afirma (1998, p. 200), que Aristóteles, na *Poética*, dá a sua concepção de começo, meio e fim, enquanto Horácio, em *Arte Poética*, complementa a idéia de Aristóteles, dando-nos a concepção do início do drama *in medias res*, o que significa que a ação trágica deve começar em um determinado momento não muito longe do ponto culminante da trama:

Tampouco se deve começar como certo autor cíclico outrora: “Cantarei a sorte de Príamo e a guerra ilustre...” Que matéria nos dará esse prometedor, digna de tamanha boca aberta? Vai parir uma montanha, nascerá um ridículo camundongo. Bem mais acertado andou este outro, que nada planeja de modo inepto: “Fala-me, Musa, do herói que, após a tomada de Tróia, viu os costumes e cidades de muitos homens”! Ele não se propõe tirar fumaça dum clarão, mas luz da fumaça, a fim de nos exhibir, em seguida, maravilhas deslumbrantes, um Antífates e uma Cila, uma Caribde além dum Cíclope. Não inicia pela morte de Meléagro o regresso de Diomedes, nem pelo par de ovos a guerra de Tróia; avança sempre rápido para o desfecho e arrebatada o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se fossem estes já conhecidos; abandona os passos

que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim. (*Ibid.*, p. 59).

Além dos estudos de Horácio, e de alguns outros poucos autores, entre Aristóteles e a Renascença não há nenhuma contribuição mais significativa para o estudo da teoria dramática. Com o Renascimento, a arte dramática é restaurada e a teoria aristotélica sobre a tragédia novamente buscada como fonte para uma reflexão sobre os problemas da arte em geral e em especial sobre o drama. As maiores contribuições no sentido de revivificação da *Poética* de Aristóteles, e de outros autores antigos, como Horácio, vieram dos humanistas italianos, principalmente de Ludovico Castelvetro (1505-1571), cujo trabalho, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata e sposta* (1570), teve um papel decisivo no estabelecimento de novos princípios dramáticos, impulsionando, ainda que de forma, por vezes, desviante, a difusão das formulações aristotélicas para o Ocidente (2008, p. 135).

Essa trajetória de estudos da arte dramática, passando por Aristóteles e Horácio, pode ser vista como um período que diz respeito a uma longa tradição da “poética da tragédia”, como teoria normativa dos gêneros artísticos (épico, lírico, e dramático). Apenas a partir do final do século XVIII é que, segundo Peter Szondi, “há uma transição da teoria aristotélica acerca de formas artísticas atemporais para uma reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente” (2004, p. 11). Szondi nos diz que “a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra” e ainda que “dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico” (*Ibid.*, p. 23-24). Szondi considera o filósofo alemão, Schelling (1775-1854), como o fundador desta nova filosofia, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia, apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (*Ibid.*, p. 23).

Schelling inicia seu estudo voltando sua atenção não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno trágico. Interpretando *Édipo Rei*, Schelling vê na liberdade “a essência do Eu”, o “alfa e ômega de toda filosofia”:

A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da

liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*... Foi *grande* pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre. (SCHELLING *apud* SZONDI, 2004, p. 29).

Schelling entende que o conflito entre liberdade e necessidade só existe verdadeiramente onde a necessidade mina a própria vontade e a liberdade é combatida em seu próprio terreno.

O essencial da tragédia é um conflito entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas. (*Ibid*, p. 31).

Szondi conclui o pensamento de Schelling a respeito do fenômeno trágico:

Assim, todo o sistema de Schelling, cuja essência é a identidade de liberdade e necessidade, culmina em sua concepção do processo trágico como o restabelecimento dessa indiferença no conflito. Com isso o trágico é compreendido, mais uma vez, como um fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa. E a arena dessa luta não é um campo intermediário, exterior ao sujeito em conflito; ela é transportada para a própria liberdade, que se torna assim, como que em desacordo consigo mesma, sua própria adversária. (2004, p. 32).

Dentro dessa nova perspectiva de pensamento da filosofia do trágico, destacamos Hegel com sua *Estética*, uma considerável contribuição no avanço da teorização da ação dramática. Para Hegel, uma vez que o drama, tanto por seu conteúdo como pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais sublime da poesia e da arte (1996, p. 277). De forma geral, para Hegel, a poesia dramática tem sua origem na nossa necessidade de ver as ações da vida humana representadas por personagens:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A

ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento. (*Ibid.*, p. 279).

Quando o drama apareceu na Grécia antiga, segundo Hegel, a vida nacional já era bastante desenvolvida. O seu surgimento coincide com o desaparecimento da poesia épica, bem como com o desaparecimento da subjetividade livre que caracteriza o pensamento lírico, e não podendo dar conta das duas separadamente, o drama concilia os princípios épico e lírico. Para definirmos drama, segundo Hegel, precisamos saber que princípios épicos e líricos o drama sintetizou. A poesia épica nos expõe uma ação, mas uma ação considerada como uma totalidade substancial do espírito nacional, assegurando o equilíbrio entre a vontade pessoal, o objetivo individual e as circunstâncias externas, de um lado, e os obstáculos reais, do outro. Quanto à poesia lírica, ao contrário da poesia épica, exprime os sentimentos da própria alma do indivíduo. Com respeito ao drama, Hegel assim se manifesta:

Se o drama quiser reunir em si estes dois princípios, deverá, antes de mais, apresentar-nos como a epopéia, um acontecimento, um feito ou uma ação; deverá, porém, despojá-los da exterioridade e colocar no seu lugar o indivíduo consciente e ativo. Com efeito, o drama não representa uma interioridade lírica, em oposição com os acontecimentos exteriores, mas uma interioridade, na sua realização exterior. Assim, o que acontece, parece resultar, não de circunstâncias exteriores, mas da vontade e do caráter das personagens e só recebe uma significação dramática pela sua relação com fins e paixões subjetivas. (*Ibid.*, p. 281).

Concluimos que o drama herda do caráter épico a apresentação de um conflito que se desenvolve através de relações de causa e efeito, tendo em vista o resultado; e a relação entre as ações e o caráter ou os sentimentos dos personagens, constitui o lado lírico do drama. De acordo com Hegel, no drama, os eventos só têm sentido e valor por causa das

ações dos personagens, e as conseqüências destas ações atingem diretamente o indivíduo influenciando o seu caráter e seus sentimentos:

No drama, as situações só têm sentido e valor pela ação das personagens, pelos fins que estas perseguem, e pelos caracteres que assim revelam. Os sentimentos determinados da alma humana adquirem a função de móveis internos que se desenvolvem por entre uma complicação de circunstâncias exteriores e assim se objetivam de modo que lembram a forma épica. [...]. As conseqüências da ação atingem diretamente o indivíduo e influem sobre o seu caráter e os seus estados de alma. Estas relações constantes entre o conjunto da realidade e o caráter moral das personagens que a explicam e constituem o seu fundo e substância, formam o lado propriamente lírico da poesia dramática. (*Ibid.*, p. 281).

A ação dramática, segundo Hegel, tem seu desenvolvimento determinado pelo conflito. O indivíduo sofre as conseqüências dramáticas de suas próprias ações, as quais se originam do seu desejo de lutar por um objetivo, sempre consciente dos seus resultados. Hegel nos lembra que o fim e o conteúdo de uma ação são dramáticos quando provocam e inspiram nos outros indivíduos paixões e fins opostos (*Ibid.*, p. 283). Assim, a ação dramática acontece fundamentalmente em um ambiente onde o conflito é o elemento central, onde acontece uma interação de personagens, dialogando e manifestando suas vontades e opiniões em oposição a outros:

O fim e o conteúdo de uma ação são dramáticos porque, [...] provocam e inspiram nos outros indivíduos paixões e fins opostos. O imbróglio que leva à ação pode ser provocado em cada um por forças morais e espirituais, pela paixão da justiça, pelo amor da pátria, dos pais, dos irmãos, ou dos filhos, mas, para que este conteúdo essencial dos sentimentos e das atividades humanas adquira um caráter dramático, é necessário que as ações realizadas por um indivíduo enfrentem obstáculos provenientes de outros indivíduos que perseguem fins opostos; donde complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um. (*Ibid.*, p. 283).

Como já podemos inferir, para Hegel, o conflito é um dos elementos fundamentais para a criação de uma ação dramática, contudo, ele também nos ensina que o verdadeiro conteúdo que desencadeará, inspirará e animará esta ação será “constituído pelos poderes eternos, pelas verdades morais, pelos deuses da realidade vivente numa palavra, pelo divino e pelo verdadeiro em geral” (*Ibid.*, p. 283). Hegel nos lembra que é esse princípio divino,

não como visto pela ideologia religiosa, mas da forma como manifestado no drama da vida e que faz parte da essência e fim da individualidade humana, que influenciará nas decisões dos personagens, dando impulso e movimento à ação dramática:

Podemos, portanto, dizer, de uma maneira geral, que o divino constitui o verdadeiro tema da tragédia primitiva; o divino, não como o vê a idolatria religiosa, mas tal como oculto se manifesta no mundo da ação individual em desenvolvimento, sem todavia sacrificar o seu caráter individual e sem se ver mudado no contrário. Sob esta forma, a substância divina da vontade e da ação é o elemento *moral*; pois a moralidade, quando apreendida na sua substancialidade direta, e não tal como formulada pela reflexão, é o divino na sua realidade profana. (*Ibid.*, p. 323).

Hegel tenta criar um universo dramático coerente com o universo, ambos regidos pelo princípio dinâmico contido na lei da dialética, donde a ação se desenrola a partir da interação dos personagens, fazendo do diálogo o modo de expressão dramática por excelência, sendo apenas através deste que os indivíduos se revelarão uns aos outros, exprimindo suas discordâncias e imprimindo à ação um movimento real (*Ibid.*, p. 296-7).

Embora o universo dramático de Hegel se apresente fundamentalmente regido pelo conflito, é imprescindível, e aqui podemos perceber a influência de Aristóteles, que esta ação dramática seja unificada, representando um universo no qual todos os conflitos e eventos estejam relacionados:

A única lei verdadeiramente inviolável é a da unidade de ação. [...] Ora, como vimos, as circunstâncias de uma ação dramática são tais que ao fim individual se antepõem obstáculos, postos por outros indivíduos que perseguem fins diferentes e não menos justificados, pelo que surgem conflitos e complicações de toda espécie. A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem. (*Ibid.*, p. 288).

Resumindo o que Hegel definiu sobre o drama podemos dizer que, para ele, uma ação dramática é movida por um conflito de natureza dialética, e que esta ação tem sua

origem no desejo do ser humano em alcançar um objetivo, consciente de seus resultados. Assim ele conclui:

Em virtude da particularização a que está submetido tudo quanto se desenvolve na realidade objetiva, as forças morais, tal como os caracteres das personagens, são diferentes tanto quanto ao conteúdo como às manifestações individuais. [...] A ação individual que visa, em circunstâncias determinadas, realizar um fim ou impor a superioridade de um caráter adota necessariamente uma atitude de isolamento, levanta contra si a paixão oposta e assim se geram inevitáveis conflitos. (*Ibid.*, p. 323-4).

Tendo visto de uma forma mais ampla o que Hegel diz sobre o drama, vejamos agora o que se pode apreender de suas idéias sobre história. A escrita da história da civilização ocidental começa apenas no momento em que desaparece a época heróica, e conseqüentemente a precisão e a prosa da vida se impõem não apenas às situações reais, mas também à maneira de as conceber e representar. Pela sua importância e interesse, a evolução religiosa e política da humanidade formam o objeto e o conteúdo da historiografia, e o historiador, segundo Hegel, deve formar uma idéia do conjunto deste conteúdo variado dos acontecimentos que pretende narrar e seguir algumas condições por ele enumeradas:

O historiador, mesmo quando se dedica a descrever fielmente os acontecimentos reais, não pode deixar de formar uma idéia do conjunto do conteúdo variado dos acontecimentos e dos caracteres, para em seguida os recriar pelo espírito, sob uma nova forma por ele inspirada. Nesta reprodução não se deve contentar com a simples exatidão dos fatos; deve também introduzir uma certa ordem nos eventos documentados, dar-lhes uma certa configuração sucessiva, reuni-los e agrupá-los de modo a dar uma imagem nítida e clara da nação cujos traços, peripécias e ações de uma dada época ele narra, das condições exteriores e da grandeza ou fraqueza interior dos indivíduos que pela sua atividade se distinguiram; e, por outro lado, reunir todas estas partes em um todo, mostrando o papel que cada uma delas desempenhou na história interna do povo, a parte que lhe coube em tal ou tal acontecimento, etc. (*Ibid.*, p. 50-1).

De acordo com Hegel, quando o historiador "explica" os fatos que aconteceram no passado, ele também "interpreta" estes fatos. Hegel enfatiza o aspecto ativo e criativo da investigação do historiador que, ao escrever a história, segue os mesmos princípios que

inspiram o drama (*Ibid.*, p. 53). Entretanto, não devemos entender esse pensamento de Hegel como uma autorização para o historiador narrar seus dados históricos invadindo o domínio da poesia, já que ele mesmo chama nossa atenção, quando recomenda que o historiador não tem o direito de eliminar traços prosaicos do seu conteúdo histórico, e sim que deve narrar o que existe sem interpretações arbitrárias ou deformações poéticas, mantendo as circunstâncias, os personagens e os acontecimentos da forma como são apresentados, com o que têm de accidental, contingente, arbitrário, mesmo eliminando o que considera inteiramente accidental e sem importância. Mesmo quando o historiador, guiado pelo seu conhecimento subjetivo, tenta alcançar as razões absolutas dos eventos e da essência divina, não deve invadir o domínio da poesia, a única que tem a liberdade de transformar os temas existentes, a fim de torná-los, mesmo que exteriormente, em conformidade com a verdade interior (*Ibid.*, p. 53-4). Evidentemente, Hegel nega que a história seja exemplo de “arte livre”, uma vez que o historiador se limita à representação dos fatos certificados por documentos, mas ele também considera possível ao historiador elaborar belos trabalhos. Hegel nos dá alguns exemplos de historiadores que atravessaram os séculos devido aos seus trabalhos que se destacaram dos demais:

Foi por terem respeitado estas condições que ainda hoje nos lembramos de um Heródoto, de um Tucídides, de um Xenofonte, de um Tácito e de outros mais, e que sempre admiraremos as suas narrativas como obras clássicas da arte verbal.

Todavia as mais belas destas obras históricas não pertencem ainda à arte livre; apesar do que possam ter de exteriormente poético, a dicção, os dizeres, os discursos, as sentenças, os versos, etc. não seria lícito colocá-las no domínio da poesia, concebida na plenitude dos seus atributos. (*Ibid.*, p. 50-51).

Esta idéia de Hegel nos remete à Grécia antiga quando Aristóteles dizia que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história. Logo, para Hegel, a história não é poesia, é prosa, e o que lhe dá “o caráter de um gênero prosaico, não é a maneira como ela é *escrita*, mas a essência do seu conteúdo” (*Ibid.*, p. 51). Ele enfatiza que o fim substancial ao qual os indivíduos estão ligados é mais ou menos prescrito e imposto, o que impede a realização da unidade individual, do individual geral e do individual, que formam um todo fechado e um fim em si (*Ibid.*, p. 52).

Hegel diz que não é o próprio indivíduo que constitui o objeto da história, mas o fim por ele perseguido.

Com a *Estética* de Hegel pode-se ter acesso às suas idéias sobre história, assim como pode-se constatar um significativo desenvolvimento na teoria da ação dramática, sendo suas teorias tema de importantes discussões entre os teóricos nas décadas seguintes, entre os quais podemos citar Ferdinand Brunetière (1849-1906), crítico francês, William Archer (1856-1924), crítico escocês, e John Howard Lawson (1894-1977), crítico norte-americano. (LUNA, 2008, p. 213-220).

Ferdinand Brunetière, em 1894, propõe sua teoria sobre o gênero dramático escrevendo *The Law of Drama (Lei do Drama)*. Segundo Luna (2002, p. 206), devemos levar em consideração dois aspectos na contribuição de Brunetière para a teoria da ação dramática. Em primeiro lugar, Brunetière afirma que a ação dramática é mais do que uma unidade dos movimentos e conflitos, já que a ação é o resultado de uma vontade consciente do personagem e dos meios empregados para a realização desta ação. E uma vez sendo a vontade do personagem a mola propulsora da ação, Brunetière considera como fator essencial ao grau de excelência da obra dramática a intensidade, para mais ou para menos, com que esta vontade determina a ação. Segundo Luna:

Se é a vontade que produz a força para conduzir a ação, a efetividade da ação diminui quando há uma falha ou relaxamento da vontade. Relacionando as concepções de Brunetière ao campo da filosofia, poder-se-ia dizer que o determinismo não seria jamais favorável ao progresso da arte dramática, por desprezar a possibilidade de livre-arbítrio. (*Loc. cit.*)

O segundo aspecto levantado por Luna a respeito do pensamento de Brunetière consiste em sua tentativa de reconhecer as diferenças entre os gêneros dramáticos, tendo como critérios os tipos de obstáculos encontrados pela vontade consciente do sujeito heróico. Luna nos esclarece que “sendo a ação a base não apenas do trágico, mas de todo o drama e a quantidade de vontade consciente a força que governa essa ação, o que distingue as espécies dramáticas, o que diferencia a tragédia da comédia, por exemplo, seria a natureza dos obstáculos enfrentados pela ação” (*Ibid.*, p. 207). Podemos ler no texto de Brunetière interposto por Clark (1959, p. 383), “a lei geral do teatro define-se pela ação de uma vontade consciente de si mesma; e as espécies dramáticas distinguem-se pela natureza

dos obstáculos encontrados por essa vontade”²⁰ (tradução nossa). Para Brunetière os obstáculos intransponíveis originariam uma tragédia, enquanto obstáculos sociais dariam origem ao drama romântico ou social e dois obstáculos opostos resultariam em uma comédia. Desta feita, em sua “lei” do drama, o autor localiza o elemento dramático da ação na vontade consciente do personagem, e define as espécies dramáticas distinguindo-as pela natureza dos obstáculos encontrados por essa vontade.

Em oposição à idéia de Brunetière, que considera a vontade do personagem em conflito com outras forças a mola propulsora da ação dramática, em 1912, William Archer escreve *Play-making*, que poderíamos traduzir como “O fazer dramático”. O argumento de Archer baseia-se no pressuposto segundo o qual o conflito é apenas um dos elementos dramáticos, e não a essência do drama. Clark nos dá acesso ao texto de Archer, quando este explica:

A dificuldade sobre essa definição é que, enquanto ela descreve a essência de um bom número de dramas, ela não estabelece nenhuma verdadeira diferença – qualquer característica comum a todo o drama, e não apresentada por qualquer outra forma de ficção [...]. Qual é, então, a essência do drama, se não pode ser o conflito? Qual é a qualidade comum aos temas, cenas e incidentes que reconhecemos como especificamente dramáticos? Talvez pudéssemos chegar o mais próximo de uma definição mais proveitosa se usássemos a palavra *crise* como a essência do drama. Uma peça de teatro é uma crise que se desenrola rapidamente no destino ou circunstância, e uma cena dramática é uma crise dentro de outra crise, conduzindo, claramente para o desfecho final. O drama pode ser chamado a arte da crise, uma vez que a ficção é a arte dos desenvolvimentos graduais. (Tradução nossa).²¹

Archer dá como exemplos da sua tese três peças apresentadas em diferentes momentos da história do drama: *Édipo* (427 a.C.), de Sófocles; *Otelo* (1603), de

²⁰ BRUNETIÈRE, Ferdinand. *The Law of Drama*, 1959, p. 383. [The general law of the theatre is defined by the action of a will conscious of itself; and the dramatic species are distinguished by the nature of the obstacles encountered by this will.]

²¹ ARCHER, William. *Playmaking*, 1959. [The difficulty about this definition is that while it describes the matter of a good many dramas, it does not lay down any true differentia – any characteristic common to all drama, and possessed by no other form of fiction [...]. What, then, is the essence of drama, if conflict be not it? What is the common quality of themes, scenes, and incidents, which we recognize as specifically dramatic? Perhaps we shall scarcely come nearer to a helpful definition than if we say that the essence of drama is *crisis*. A play is a more or less rapidly-developing crisis in destiny or circumstance, and a dramatic scene is a crisis within a crisis, clearly furthering the ultimate event. The drama may be called the art of crisis, as fiction is the art of gradual developments.]

Shakespeare e *Os espectros* (1881), de Ibsen, nas quais, segundo ele, não encontramos nenhum verdadeiro embate entre dois personagens. Archer esclarece este argumento quando relata que em *Édipo* não há qualquer luta no sentido verdadeiro do termo, já que, no decurso da tragédia o herói passivamente enfrenta seu destino. Segundo ele, os esforços mal sucedidos para escapar ao seu destino, Édipo os havia realizado no passado, não no desenvolvimento efetivo da ação da peça. Quanto à *Otelo*, Archer argumenta que nem o herói nem Desdêmona oferecem resistência, ou sequer se esforçam para atingir seus objetivos, a luta propriamente dita sendo restrita a Iago, que não é o protagonista. Já em *Os espectros*, conclui Archer, um mero desejo de viver alimentado por Oswald e sua mãe não corresponde às exigências dramáticas sugeridas pela palavra “luta”. (ARCHER *apud* LUNA, 2002, p. 207).

Assim, ao constatar que nenhum conflito pode ser encontrado nas três peças mencionadas, mas apenas crises que levam o drama ao desfecho final, segundo Luna, Archer defende que é um equívoco o conflito ser considerado elemento indispensável para o drama, principalmente quando, como é o caso proposto por Brunetière, este conflito é definido como a disputa de vontades opostas entre dois personagens (*Loc.cit.*).

As idéias de Archer foram importantes como impulso para o desenvolvimento da teoria dramática, já que sua idéia sobre crise seria o ponto de partida para John Howard Lawson tentar dar uma solução ao conflito de idéias entre este e Brunetière. Em seu trabalho de 1936, *The Law of Conflict (Lei do Conflito)*, Lawson parte do pressuposto de que o conflito social é a essência da ação dramática, uma vez que este trata de pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais. Podemos esclarecer as idéias de Lawson no seu texto trazido por Clark:

Uma vez que o drama lida com relacionamentos sociais, um conflito dramático deve ser um conflito *social*. Podemos imaginar um conflito dramático entre um homem e outros homens, ou entre um homem e seu ambiente, incluindo forças sociais ou forças da natureza. Mas é difícil imaginar uma peça na qual forças naturais entrem em confronto com outras forças naturais.

O conflito dramático também depende da vontade consciente. Um conflito sem vontade consciente será ou totalmente subjetivo ou totalmente objetivo; uma vez que tal conflito não lidaria com a relação de homens

com outros homens ou com seu ambiente, não seria um conflito social. (Tradução nossa).²²

Para contra-argumentar as afirmações de Archer, Lawson retoma as peças *Édipo* e *Os espectros* defendendo a existência de conflitos em ambas as peças:

Archer negligencia um importante traço técnico em *Édipo* e em *Os espectros*. Ambas as peças utilizam a técnica de começar já em crise. Isso necessariamente significa que grande parte da ação é retrospectiva. Mas isso não significa que a ação seja passiva, seja em retrospecto ou na atividade crucial incluída na estrutura da peça. (Tradução nossa).²³

Apesar de negar que haja invariavelmente um conflito presente no drama, Archer aceita o fato de que este lida com situações que afetam a vida e os sentimentos dos homens, e, como ele não concorda com a idéia de um conflito de vontades, sugere a palavra crise como aquela mais universalmente característica da representação dramática. Para Lawson, a idéia de crise de Archer não vem para substituir a idéia de conflito, mas para acrescentar-lhe algo bastante pertinente a sua concepção de conflito dramático. É perfeitamente possível imaginarmos um conflito que não chegue a uma crise, afinal, como lembra Lawson, em nossas vidas temos diariamente a presença de tais conflitos, porém um conflito dessa natureza não é dramático. Assim argumentando, Lawson não pode concordar quando Archer declara que a crise é a essência do drama, e reforça nos dando o seguinte exemplo:

Um terremoto é uma crise, mas a sua relevância dramática reside nas reações e nos atos dos seres humanos. [...]. Quando os seres humanos

²² LAWSON, John Howard. *The Law of Conflict*, 1959, p. 505-6 [Since the drama deals with social relationships, a dramatic conflict must be a *social* conflict. We can imagine a dramatic struggle between man and other men, or between man and his environment, including social forces or forces of nature. But it is difficult to imagine a play in which forces of nature are pitted against other forces of nature. Dramatic conflict is also predicated on the exercise of conscious will. A conflict without conscious will is either wholly subjective or wholly objective; since such a conflict would not deal with the conduct of men in relation to other men or to their environment, it would not be a social conflict.]

²³ *Ibidem*, p. 507 [One cannot accept this mechanical formulation. In the first place, there is no way to measure the quantity of will exerted. In the second place, the struggle is relative and not absolute. Necessity is simply the totality of the environment, and is, as we have observed, a variable quantity, depending on social concepts. This is a matter of quality as well as quantity. Our conception of the quality of the will and the quality of the forces to which it is opposed determines our acknowledgment of the depth and scope of the conflict.]

estão envolvidos em eventos que conduzem a uma crise, eles não ficam de braços cruzados assistindo a chegada do clímax. Os seres humanos procuram moldar os eventos em seu próprio benefício, livrando-se das dificuldades que são parcialmente previstas. A atividade da vontade consciente, buscando uma saída, cria as condições necessárias para a precipitação da crise. (Tradução nossa).²⁴

Com relação a Brunetière, Lawson concorda quando ele afirma que a vontade consciente deve ter uma meta específica, entretanto Lawson argumenta que, uma vez selecionada, esta meta deve ter características realistas suficientes para convencer o público da sua realização. Não obstante a consciência da vontade, Lawson também concorda com a importância da força desta vontade, ou seja, “o exercício da vontade deverá ser suficientemente vigoroso para manter e desenvolver o conflito levando-o até o ponto em questão” (*Ibid.*, p. 508). Porém, Lawson considera uma formulação muito mecânica aquela na qual Brunetière afirma que a única forma de avaliar o valor de um drama é através da força de vontade, pois para ele a força de vontade não precisa necessariamente ser extrema, mas precisa certamente ser suficientemente forte para manter o conflito até o desfecho final. Ou seja, a quantidade exata de força de vontade precisa está ligada à força necessária para conduzir a ação a um desfecho pungentemente dramático:

Não se pode aceitar esta formulação mecânica. Em primeiro lugar, não há maneira de medir a quantidade de vontade exercida. Em segundo lugar, o conflito é relativo e não absoluto. Necessidade é simplesmente a totalidade do ambiente, e é, como temos observado, uma quantidade variável, dependendo dos conceitos sociais. Esta é uma questão tanto de qualidade, como de quantidade. Nossa concepção da qualidade da vontade e da qualidade das forças a que esta vontade se opõe determina o nosso reconhecimento da profundidade e extensão do conflito. (Tradução nossa).²⁵

²⁴ *Ibidem*, p. 507-8. [An earthquake is a crisis, but its dramatic significance lies in the reactions and acts of human beings. [...]. When human beings are involved in events which lead to a crisis, they do not stand idly by and watch the climax approach. Human beings seek to shape events for their own advantage, to extricate themselves from difficulties which are partially foreseen. The activity of the conscious will, seeking a way out, creates the very conditions which precipitate the crisis.]

²⁵ *Ibidem*, p.508-9. [One cannot accept this mechanical formulation. In the first place, there is no way to measure the quantity of will exerted. In the second place, the struggle is relative and not absolute. Necessity is simply the totality of the environment, and is, as we have observed, a variable quantity, depending on social concepts. This is a matter of quality as well as quantity. Our conception of the quality of the will and the quality of the forces to which it is opposed determines our acknowledgment of the depth and scope of the conflict.]

Lawson restaura a noção de conflito de Archer e acrescenta a noção de desenvolvimento ou intensificação dos conflitos à “lei” de Brunetière, construindo assim as bases para a sua teoria. Combinando as idéias de Archer e Brunetière, Lawson nos dá uma definição para o princípio dramático ao concluir que “o elemento essencial do drama é o conflito social [...] no qual a vontade consciente, exercida para atingir objetivos específicos e compreensíveis, seja forte o suficiente para levar o conflito a um ponto de crise” (*Ibid.*, p. 509, tradução nossa).

Até este ponto do nosso trabalho, vimos as principais contribuições dadas à teoria da ação dramática. Começamos com Aristóteles, para quem a ação dramática é imitação coerente de uma ação como *praxis*, tendo um começo, meio e fim. Em sua *Poética* recomenda que, para uma ação trágica resultar numa tragédia perfeita, precisa ser uma, estruturada em torno de um eixo centralizador, concentrada, verossímil e necessária, desenvolvendo-se de forma “complexa”, através de uma inversão de situação ou *peripeteia*, preferivelmente coincidindo com o reconhecimento ou *anagnorisis*, com a presença de *harmatia*, ou erro trágico, de preferência involuntário, estratégia esta deflagradora de um maior efeito trágico, cujas ações devem, fundamentalmente, estimular o medo e a piedade no público. Ao identificar os vários elementos estruturais na tragédia grega, Aristóteles fornece a base das contribuições futuras para a teoria dramática. No contexto latino, encontramos Horácio, que complementa a idéia de início, meio e fim de Aristóteles, dando-nos a concepção do início do drama *in medias res*, significando que a ação trágica deve começar em um determinado momento não muito longe do ponto culminante da trama. O filósofo latino revela uma preocupação básica com a busca da perfeição, procurando o equilíbrio expressivo e a valorização da poesia ao discutir, no seu tratado, temas como a unidade de ação, a verossimilhança, a importância do decoro na construção de personagens, e a necessidade de um escritor ter uma formação adequada e uma habilidade inata. Séculos depois, Hegel discute a ação dramática como princípio de conciliação entre o subjetivo e o objetivo. A ação dramática expressa o movimento da ação, impulsionada por um conflito de natureza dialética, e esta ação tem sua origem no desejo do ser humano em alcançar um objetivo, consciente de seus resultados. Embora possamos encontrar a noção de conflito implicada no conceito aristotélico de *harmatia*, Hegel influencia as contribuições futuras nos domínios da teoria dramática, especialmente a discussão entre Brunetière e Archer, que

foi resolvida por Lawson. Para Brunetière, a ação dramática é conflito, definindo este conflito como a disputa de vontades opostas entre dois personagens, conscientes dos obstáculos encontrados. Para Archer, a ação dramática é mais crise do que conflito. E finalmente chegamos a Lawson, para quem a ação dramática é um conflito social em que a vontade consciente, exercida para o cumprimento de objetivos concretos e compreensíveis, precisa ser suficientemente forte para levar o conflito a um ponto de crise.

Com esta breve revisão, tentamos distinguir os fundamentos da teoria dramática trazidos até meados do século XX. Além da teoria dramática, também tentamos seguir alguns dos princípios básicos da teoria da história que chegaram até nosso tempo, passando por Aristóteles e Hegel. Para o filósofo grego história é narração, *diegesis*, a qual tem que narrar “não uma única ação, mas um único período”, preocupando-se com fatos reais. Para Aristóteles, a história expressa o particular, visando proporcionar o conhecimento do eventual e accidental.

Para Hegel, quando o historiador “explica” os fatos que aconteceram no passado, ele também precisa “interpretá-los”. Hegel enfatiza o aspecto ativo e criativo da investigação do historiador que, ao escrever a história, segue os mesmos princípios que inspiram o drama. De fato, nos últimos vinte anos, a filosofia da história sofreu uma mudança radical de foco. Já não é tido como principal ponto de discórdia a questão de definir se a história é uma ciência; agora a questão está em sabermos o que a história e a ficção têm de comum, e se têm.

O historiador norte-americano Hayden White levantou alguns debates em *Meta-história* (1974) e depois na coleção de ensaios, *Trópicos do Discurso* (1978). Considerando a historiografia como narrativa, assim como já o considerava Aristóteles, White começou a desafiar construtivamente os historiadores, sua consciência e sua prática de escrever a história. Suas principais idéias se baseiam no pressuposto de que as narrativas seriam subjetivas, necessariamente influenciadas pelo narrador. Aqui podemos sentir a influência de Hegel, quando diz que o historiador é um “intérprete” do passado. Segundo White, é difícil para o historiador, ao fazer o seu trabalho, não ser contagiado pelo seu ambiente; circunstâncias políticas, classe social, contexto histórico no qual está inserido cultura, localização geográfica, raça, sexo, etc:

Os teóricos da historiografia geralmente concordam em que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação irredutível e inexpungível. O historiador deve interpretar a sua matéria a fim de construir o padrão que irá produzir as imagens em que deve refletir-se a forma do processo histórico. E isto porque o registro histórico é ao mesmo tempo compacto demais e difuso demais. De um lado, sempre existem mais fatos registrados do que o historiador pode talvez incluir na sua representação narrativa de um dado segmento do processo histórico. E, assim, o historiador deve “interpretar” os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo. De outro lado, no empenho de reconstruir “o que aconteceu” num dado período da história, o historiador deve inevitavelmente incluir em sua narrativa um relato de algum acontecimento ou conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que poderiam permitir uma explicação plausível de sua ocorrência. E isto significa 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 congérie 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. (2001, p. 65).

Como vimos, de acordo com White, a interpretação está sempre presente na história por causa das escolhas que o historiador faz conscientemente. Os fatos não falam por si mesmos, mas é o historiador que fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva. White admite, desde Aristóteles, que os historiadores estão preocupados com eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço; eventos que podem ser observáveis ou perceptíveis; enquanto os escritores que lidam com o imaginário – poetas, romancistas, dramaturgos – lidam tanto com esses tipos de eventos como com os imaginados, hipotéticos ou inventados. Para White, o que importa não é a natureza dos eventos, mas a forma como estes fatos, imaginados ou reais, são colocados juntos para formar um todo. E ele diz que este processo é um processo poético:

Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de *objeto* de uma representação é um processo poético. Aqui, os historiadores devem utilizar exatamente as mesmas estratégias tropológicas, as mesmas modalidades de representação das relações em palavras, que o poeta ou o romancista utiliza. No registro histórico não-

processado e na crônica dos eventos que o historiador extrai do registro, os fatos existem apenas como um amálgama de fragmentos contiguamente relacionados. Estes fragmentos têm de ser agrupados para formar uma totalidade de um tipo particular, e não de um tipo geral. E são agrupados da mesma forma que os romancistas costumam agrupar as fantasias produzidas pela sua imaginação para revelar um mundo ordenado, um cosmo, onde só poderia existir a desordem ou o caos. (*Ibid.*, p. 141).

White chama nossa atenção para um problema que nem os filósofos nem os historiadores encararam com muita seriedade e ao qual os teóricos da literatura só têm concedido uma atenção momentânea. Para White, esta questão diz respeito à problematização do *status* da narrativa histórica - “houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas realmente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” (*Ibid.*, p. 98). White é consciente do escândalo que esta fusão da consciência mítica e da história provocará em alguns historiadores, assim como perturbará aqueles teóricos literários cuja concepção de literatura pressupõe uma oposição radical da história à ficção ou do fato à fantasia. Porém, ele cita Northrop Frye para enfatizar sua posição, mesmo este admitindo que “em certo sentido, o historiador é o oposto do mítico, e dizer ao historiador que aquilo que dá forma ao seu livro é um mito lhe pareceria vagamente acintoso” (FRYE *apud* White, 2001, p. 98). Não obstante, o próprio Frye afirma que, “quando o projeto de um historiador alcança certo nível de abrangência, ele se torna mítico na forma e, assim, se aproxima do poético na estrutura” (*Ibid.*, p. 99). Frye ainda diz que “o historiador trabalha indutivamente, coletando seus fatos e tentando evitar quaisquer padrões de formação, exceto aqueles que ele vê, ou tem a honesta convicção de ver, nos próprios fatos” (*Loc. cit.*). White explica o raciocínio de Frye:

Ele não trabalha a partir de uma forma unificadora, como faz o poeta, mas com vistas a ela; segue-se, portanto, que o historiador, como qualquer um que escreva prosa discursiva, deve ser julgado pela verdade do que diz, ou pela adequação da sua reprodução verbal de seu modelo exterior, quer esse modelo se componha das ações dos homens no passado, quer do próprio pensamento do historiador acerca de tais ações. (2001, p. 99).

Para White, os processos e estruturas históricos não são revelados como os originais, pois a narrativa histórica não é como uma fotografia onde podemos olhar para ela a fim de verificar se o historiador os reproduziu com propriedade na sua narrativa. Desta feita:

As narrativas históricas são não apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. (Ibid., p. 105).

As narrativas históricas apenas servem para descrever o acontecimento e caracterizá-lo, mas também é mediadora entre os acontecimentos nela relatados e a estrutura do enredo, que dota de sentido o acontecimento e situações não-familiares. Sobre esta função mediadora da história, White esclarece:

É esta função mediadora que nos permite falar de uma narrativa histórica como de uma metáfora de longo alcance. Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não *reproduz* os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não *imagina* as coisas que indica: ela traz à mente imagens das coisas que indica, tal como uma metáfora. (Ibid., p. 107-8).

Partindo da idéia de White, pode-se esboçar uma nova distinção entre ficção e história. Dando lugar à distinção mais antiga, a qual diz que a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, podemos colocar a assertiva de que “só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o ao *imaginável*” (Ibid., p. 115). Baseando-se neste argumento, White diz que as narrativas históricas são estruturas complexas em que se imagina que o mundo da experiência existe pelo menos de dois modos, um dos quais é codificado como “real” e o outro se “revela” como ilusório no decorrer da narrativa. Pode-se entender, então, que toda narrativa histórica não seja simplesmente um registro “do que aconteceu” na transição de um estado de coisas para outro, mas uma *redescritção* progressiva de conjuntos de eventos de maneira a

desmantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação num outro modo no final, e White conclui que “nisto consiste o “ponto médio” de todas as narrativas”, e complementa:

Na realidade, a história – o mundo real ao longo de sua evolução no tempo – adquire sentido da mesma forma que o poeta ou o romancista tentam provê-lo de sentido, isto é, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, porque familiar. Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma. (*Loc. cit.*).

Quando insiste sobre o elemento ficcional de todas as narrativas históricas, White sabe que desperta a ira dos historiadores, entretanto, em sua defesa ele argumenta que, ao “conferir sentido ao mundo impondo-lhe a coerência formal que costumamos associar aos produtos dos escritores de ficção não diminui de maneira nenhuma o *status* de conhecimento que atribuímos à historiografia” (*Loc. cit.*). Ele crê que só diminuiríamos o *status* da história “se acreditássemos que a literatura não nos ensinou algo acerca da realidade, por ter sido o produto de uma imaginação que não era deste mundo, mas de outro, de um mundo inumano” (*Loc. cit.*). White conclui: “A meu ver, vivenciamos a “ficcionalização” da história como uma “explicação” pelo mesmo motivo que vivenciamos a grande ficção como iluminação de um mundo que habitamos juntamente com o autor” (*Loc. cit.*). Podemos, seguindo White, reconhecer tanto na ficção como na história, “as formas pelas quais a consciência constitui e povoa o mundo que ela procura habitar confortavelmente” (*Loc. cit.*).

Concluindo as idéias de White sobre história e ficção, usamos suas próprias palavras:

Os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). Vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns aos outros. Não podemos distinguir com facilidade entre eles, em bases formais, a menos que os abordemos com pré-concepções específicas sobre os tipos de verdade de que cada um supostamente se ocupa. Mas o escopo do escritor de um romance deve ser

o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. (*Ibid.*, p. 137-8).

Percorrendo os caminhos da história desde Aristóteles, nos deparamos com algumas das principais contribuições para a construção de uma teoria da ação dramática. Em nossa caminhada, também examinamos algumas teorias que pudessem nos dar um embasamento para melhor compreendermos a complexa questão das diferenças e das semelhanças entre história e ficção. Ao que parece, para além das divergências entre os teóricos da atualidade sobre a carga ficcional implicada nos discursos historiográficos, não parece haver dúvidas de que, mesmo o impulso para “narrar” fatos ocorridos em sua objetividade não escapa às dimensões da subjetividade que os apreende e os enforma. Justamente por isso os fatos históricos podem, como já reconhecia Aristóteles, desprender-se do fato particular e alcançar o domínio do universal, tornando-se, com isso, metáfora da poesia práxis. Finalmente chegamos ao século XX e aqui encontramos Arthur Miller com sua peça *As Bruxas de Salém* – uma ficção baseada nos fatos reais ocorridos em Salém, 1692. Acreditamos que, após nossa viagem nos campos da teoria, teremos subsídios suficientes para efetuarmos uma análise da construção dramática da peça de Miller, objeto do presente trabalho.

CAPÍTULO 3

HISTÓRIA E FICÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO CONFLITO TRÁGICO EM *AS BRUXAS DE SALÉM*, DE ARTHUR MILLER

*Witchcraft was hung, in History,
But History and I
Find all the Witchcraft that we need
Around us, every Day*²⁶

Emily Dickinson, #1583

Seguir a trajetória de Arthur Miller como dramaturgo é aventurar-se por um universo trágico moderno, no qual, seguindo as principais tendências do drama social, é possível observar como os autores transformam seres humanos comuns em heróis nobres e dignos. Para Miller, suas peças se apóiam no pressuposto “de que a vida tem significado” e o drama tem a função de desvendá-lo e fazer as pessoas descobrirem que suas preocupações, esperanças e anseios, por mais pessoais que possam ser, também são compartilhados por outras pessoas, o que as faz “mais humanas”, isto é, parte de um todo e “menos sozinhas”.²⁷ Assim, ao escrever *As Bruxas de Salém*, Miller, baseando-se em fatos reais que ocorreram em Salém em 1692, não apenas nos inicia numa viagem em busca de compreensão das causas e consequências desse passado histórico, mas também representa de forma emblemática seu próprio presente imediato, assim como nossa condição social e humana, numa dimensão mais universalizante.

²⁶ Cf. <http://www.americanpoems.com/poets/emilydickinson/11535>. Acesso em 19/11/2008. [A bruxaria foi enforcada, na História, mas a História e eu encontramos toda a bruxaria de que precisamos ao nosso redor, todos os dias. (Tradução nossa).

²⁷ MILLER, Arthur. Introduction to the *Collected Plays*, 1996. [The assumption – or presumption – behind these plays is that life has meaning.]

*As Bruxas de Salém*²⁸ é, como dito anteriormente, uma peça baseada em fatos reais, mas não é história. A história nos conta os fatos que aconteceram em Salém de forma sequencial, numa ordem cronológica, na qual a singularidade e a independência de cada fato não formam um todo. Na sua peça, Miller não estava apenas preocupado em narrar fatos que aconteceram num determinado tempo, ele estava realizando uma “ação” criativa, na qual os fatos ocorreram por “causa” uns dos outros, todos convergindo para o mesmo fim, compondo uma “unidade de ação” que, segundo Aristóteles, é um dos elementos fundamentais para a elaboração de uma tragédia perfeita. Conforme Aristóteles, “sem ação não pode existir tragédia”, e ainda “tragédia é imitação de uma ação”, mas não de qualquer ação. Uma ação trágica perfeita, no entender do filósofo, precisa ser completa, com começo, meio e fim. Em *As Bruxas de Salém*, Miller cria uma unidade de ação que nos leva a acompanhar a trajetória do herói, reconhecendo os conflitos que dão origem a uma trama dramática no sentido aristotélico do termo, ou seja, unitária, completa e complexa, com a presença da mudança de fortuna (*peripeteia*) e reconhecimento (*anagnorisis*), produzindo compaixão e temor.

Ao criar sua peça, Miller não inclui todos os detalhes dos eventos documentados a partir das ocorrências históricas da Salém de 1692, mas apenas seleciona e articula aqueles necessários aos seus propósitos ficcionais, assim como também produz algumas mudanças na representação dos personagens, como ele próprio nos esclarece antes do início de sua trama:

UM ESCLARECIMENTO SOBRE A PRECISÃO HISTÓRICA DESTA PEÇA

Esta peça não é história no sentido em que a palavra é usada pelo historiador acadêmico. Para atender alguns propósitos dramáticos, por vezes, se faz necessário a fusão de vários personagens; o número de garotas envolvidas nos “julgamentos” foi reduzido; a idade de Abigail foi elevada; como havia vários juízes com autoridades equivalentes, simbolizei todos nas figuras de Hathorne e Danforth. No entanto, creio que o leitor vai descobrir aqui o caráter essencial de um dos capítulos mais estranhos e terríveis da história da humanidade. O destino de cada personagem é exatamente o mesmo do seu modelo histórico, e não há

²⁸ Nossa análise da peça tem por base o texto original em língua inglesa da edição: *The Crucible* (New York: Penguin, 2003). Para fins de citação em língua portuguesa no corpo do texto, realizamos de próprio punho, traduções livres dos excertos analisados.

ninguém no drama que não tenha representado um papel similar, e em alguns casos, exatamente o mesmo, do papel histórico.

Quanto ao caráter das pessoas, pouco se sabe sobre a maioria deles com exceção do que pode ser deduzido a partir de algumas cartas, registros do julgamento, certas críticas escritas na época, e referências aos seus comportamentos em fontes de diferentes graus de confiabilidade. Podem, portanto, ser tomados como criações minhas, elaborados com o melhor de minha capacidade em conformidade com seus conhecidos comportamentos, exceto como indicado no comentário escrito por mim para este texto. (Tradução nossa).²⁹

Ajustando o material histórico “para atender a alguns propósitos dramáticos”, Arthur Miller foi capaz de preservar uma linha principal da história da Salém de 1692, mostrando como um conjunto de histórias individuais de desconfianças e paranóias destruíram uma comunidade inteira – e destruíram literalmente, “porque passaram-se cem anos antes que as pessoas comprassem algumas das fazendas de propriedade dos que foram enforcados, tal a realidade da maldição para eles”, como nos conta Miller (1989, p. 320). A fim de entendermos o resultado desse processo de criação do autor, poderíamos começar a nossa análise considerando na construção da peça a relação entre os personagens e a ação dramática.

As Bruxas de Salém conta a história do que aconteceu quando o pastor da cidade, o Reverendo Parris, espiona sua filha, Betty, sua sobrinha, Abigail Williams, e um grupo de outras meninas de sua igreja, dançando na mata e fazendo advinhações e encantamentos junto a uma fogueira, conduzidas pela sua escrava negra Tituba. Ao notar que seu pai descobrira tudo, Betty desmaia e entra numa espécie de coma.

Miller reconheceu o potencial dramático dos acontecimentos da Salém de 1692. Em *As Bruxas de Salém*, a ação é “séria, completa e de certa magnitude”, como Aristóteles

²⁹ A NOTE ON THE HISTORICAL ACCURACY OF THIS PLAY

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 similar – and in some cases exactly the same – role in history.

As for the characters of the persons, little is known about most of them excepting what may be surmised from a few letters, the trial record, certain broadsides written at the time, and references to their conduct in sources of varying reliability. They may therefore be taken as creations of my own, drawn to the best of my ability in conformity with their known behavior, except as indicated in the commentary I have written for this text. (2003, p. 2).

disse que uma ação trágica deveria ser (1966, p. 10). Ela é completa exatamente porque tem início, meio e fim. Na verdade, a peça começa *in medias res*, o que, segundo Horácio, significa que a ação trágica se inicia em um determinado momento não muito longe do ponto culminante da trama, como podemos confirmar no Ato Um. “Quando a cortina sobe, o Reverendo Parris é visto ajoelhado ao lado da cama, evidentemente em oração. Sua filha, Betty Parris, de dez anos de idade, está deitada na cama, inerte”³⁰. É apenas quando Abigail, sua sobrinha de dezessete anos, chega e começa a ser questionada por Parris sobre o que realmente aconteceu na floresta, que nós tomamos conhecimento da razão pela qual Betty está deitada inerte na cama, e aqui também aprendemos que estamos no início de uma trama na qual as ações “recordadas” pelos dois serão uma das molas propulsoras do conflito central da peça. Embora de início ainda não as compreendamos com clareza, estas ações colocadas num tempo pretérito já marcaram profundamente cada um dos personagens e já constituem a condição dramática para a deflagração dos conflitos.

Abigail admite que elas haviam estado realmente dançando, mas nega qualquer envolvimento com magia negra, encantamentos ou advinhações, e acusa Betty de estar fingindo para escapar de um castigo mais severo. O médico local, Dr. Griggs, envia Susanna Walcott até a casa de Parris para comunicar que não encontrara qualquer diagnóstico ou remédio para o caso de Betty, devendo, portanto, o ministro procurar por causas sobrenaturais. O Reverendo Parris estava passando por uma fase muito difícil na condução de seus paroquianos. Ele acreditava estar sendo perseguido por um grupo na igreja que queria tomar o seu púlpito, e a possibilidade de ser o “coma” de sua filha obra do demônio poderia acabar de vez com sua carreira, o que o estava deixando muito nervoso e ansioso, como podemos sentir nas suas palavras para Abigail: “Mas, se vocês negociaram com espíritos na floresta eu preciso saber agora, pois com certeza meus inimigos saberão, e eles me arruinarão com isso. [...] Abigail, você compreende que eu tenho muitos inimigos? [...] Existe uma facção que jurou me tirar do meu púlpito.”³¹ Ele não podia admitir que tal possibilidade de envolvimento com ações demoníacas chegasse ao conhecimento do povo.

³⁰ As the curtain rises, Reverend Parris is discovered kneeling beside the bed, evidently in prayer. His daughter, Betty Parris, aged ten, is lying on the bed, inert. (*Ibid.*, p. 3).

³¹ But if you trafficked with spirits in the forest I must know it now, for surely my enemies will, and they will ruin me with it. [...] Abigail, do you understand that I have many enemies? [...] There is a faction that is a sworn to drive me from my pulpit. (*Ibid.*, p. 10).

Nesta hora, uma vizinha, a Sra. Ann Putnam, esposa de Thomas Putnam, de influente família de Salém, chega e diz que sua filha também está se comportando estranhamente, e que alguém havia lhe contado que Betty fora vista voando como uma bruxa. A Sra. Putnam suspeita que Tituba tenha iniciado as crianças em rituais satânicos. Ela mesma já havia enviado sua criada até Tituba para descobrir por que ela, a própria Sra. Putnam, havia perdido quase todos os seus bebês. Thomas também entra no quarto de Betty e, ao ver o desespero de Parris, convence o reverendo de que a melhor estratégia para aquele momento seria confundir a atenção pública, e sugere: “O sr. não está liquidado! Mantenha o controle aqui. Não espere que ninguém o acuse – declare-o pessoalmente. O sr. descobriu feitiçaria.”³² Mas Parris, cada vez mais assustado, responde que estará acabado se souberem que o demônio está agindo na sua própria casa. Desta forma, ele prefere esperar pela opinião do Reverendo John Hale, ministro de Beverly, um especialista em assuntos sobrenaturais, que ele havia chamado para examinar Betty.

Aqui, no primeiro Ato, também vamos conhecer John Proctor, personagem que cresce no decorrer da peça, emergindo rapidamente como centro da história de Miller. Ao longo deste ato, Miller também apresenta outros personagens que, tanto na história como na ficção, são peças importantes na condução dos acontecimentos, como Mercy Lewis, “empregada dos Putnams, uma gorda, astuta e impiedosa garota de dezoito anos”³³, que também tinha participado da “brincadeira” na floresta; Mary Warren, de dezessete anos, “uma garota subserviente, inocente e solitária”³⁴, empregada dos Proctors, que também havia estado na floresta, mas que apenas “assistira” a tudo; Rebecca Nurse, de setenta e dois anos, “cabelos brancos, apoiada em sua bengala”³⁵, uma dama respeitada e querida por todos na comunidade; e Giles Corey, um homem de oitenta e três anos, ainda musculoso e vigoroso, astuto e indiscreto. Um homem excêntrico que incomodava todos, mas de uma

³² PUTNAM: You are not undone! Let you take hold here. Wait for no one to charge you – declare it yourself. You have discovered witchcraft. (*Ibid.*, p. 15).

³³ The Putnams’ servant, a fat, sly, merciless girl of eighteen. (*Ibid.*, p. 16).

³⁴ She is seventeen, a subservient, naïve, lonely girl. (*Ibid.*, p. 17).

³⁵ She is white-haired, leaning upon her walking-stick. (*Ibid.*, p. 23).

profunda inocência e coragem.³⁶ Miller cria diálogos nos quais estes personagens nos revelam ações que ocorreram no passado, a fim de entendermos porque eles são o que são hoje e para nos mostrar que suas ações futuras são consequências dessas ações passadas, numa representação do princípio de causa e efeito. Aprendemos com Hegel que, no drama, os eventos só têm sentido e valor por causa das ações dos personagens, e as consequências destas ações atingem diretamente o indivíduo influenciando o seu caráter e seus sentimentos. O universo dramático de Hegel se apresenta fundamentalmente regido pelo conflito, entretanto, é imprescindível, e aqui podemos perceber a influência de Aristóteles, que as ações dramáticas sejam unificadas, representando um universo onde todos os conflitos e eventos estejam relacionados. Em seu artigo *Tragedy and the Common Man* (*A Tragédia e o Homem Comum*, 1949), Miller diz que “acima de tudo, a tragédia requer o melhor apreço do escritor pela causa e efeito.”³⁷

Deste modo, desde o início da peça, Miller cria ações interligadas, buscando uma unidade de ação. Como já mencionamos, para compor *As Bruxas de Salém*, Miller não inclui todos os detalhes históricos, mas apenas aqueles entre os quais havia conexões necessárias ou prováveis. Ele liga alguns dos eventos reais aos que ele criou, de modo a levar-nos a reconhecer a trajetória do herói, John Proctor, que ele nos apresenta como um homem comum, que pode errar, arrepender-se, e errar novamente, mas também um homem digno, coerente com seus princípios, pronto a dar sua vida em troca de sua dignidade pessoal, apontando o seu dedo heróico contra qualquer inimigo da liberdade do homem. Ele mesmo nos conta em suas anotações: “Esta tem que ser basicamente a história de John Proctor”³⁸. Sabe-se que há muito Miller procurava um herói trágico, e ele o encontra em Salém. Antes de se tornar uma tragédia da comunidade, sua peça tinha de ser a tragédia de um indivíduo:

Suponho que eu vinha procurando há muito um herói trágico. Pois agora eu o tinha. E não abandonaria a história de Salém. Quanto mais eu trabalhava nela, mais convencido ficava de que, por improvável que isso

³⁶ He is knotted with muscle, canny, inquisitive, and still powerful. [...] He was a crank and a nuisance, but withal a deeply innocent and a brave man. (*Ibid.*, p. 23; 38).

³⁷ MILLER, Arthur. *Tragedy and the Common Man*, 1949, p.6. [Above all else, tragedy requires the finest appreciation by the writer of cause and effect.]

³⁸ It has got to be basically Proctor's story. (*Ibid.*, p. xiii).

pareça, há momentos em que uma consciência individual é a única coisa que pode impedir um mundo de desabar. (1989, p. 322).

Esta será, portanto, a história de John Proctor, mas ao longo da peça aprenderemos que Miller, ao nos contar a história do seu herói, conta-nos também a história de Salém, pois o indivíduo está conectado ao coletivo, sendo co-responsável pela história da sua comunidade. E aqui não podemos deixar de lembrar que Miller confirmou sua fama como teatrólogo que retratava as injustiças da sociedade americana, ao fazer de *As Bruxas de Salém* uma analogia às perseguições do Senador Joseph McCarthy, como explicado na primeira parte do Capítulo 1 do presente trabalho.

Retornando à trama, ao entrar no quarto de Betty, Proctor encontra-se com Abigail, e, mais uma vez através de referências ao passado, descobrimos que eles, Abigail e John Proctor, haviam tido um envolvimento amoroso meses atrás, desejando a moça a quem, no presente da peça, ele confesse seu amor. Percebe-se nesse momento, que a relação entre os dois fora algo a ser considerado com mais atenção, sobretudo naquele contexto puritano, no qual o adultério era visto como grave transgressão. Nesse sentido, sendo ele casado e estando a moça apaixonada a ponto de exigir dele um voto de amor, ao se recusar a prolongar seu envolvimento com Abigail, Proctor deflagra o conflito central da história que irá impulsionar as ações até o clímax da peça. Abigail, ao se sentir rejeitada por John, culpa a esposa do seu amado, Elizabeth Proctor, por sua infelicidade, fazendo crescer pela rival seu ódio e ciúme. Miller já havia nos apresentado este ódio de Abigail por Elizabeth, quando logo no início da peça ele “acorda” Betty por alguns instantes em que as duas se encontram sozinhas no quarto e Betty acusa Abigail:

BETTY: Você bebeu sangue, Abby! Você não lhe contou [Parris] isto!

ABIGAIL: Betty, nunca mais diga isto! Nunca mais...

BETTY: Você bebeu, você bebeu! Você fez um feitiço para matar a mulher de John Proctor!³⁹

Essa cena não se esboçou por acaso. Nela se percebe já o investimento do autor na caracterização da antagonista do herói. Abigail queria John Proctor a qualquer preço e não

³⁹ BETTY: You drank blood, Abby! You didn't tell him [Parris] that!

ABIGAIL: Betty, you never say that again! You will never...

BETTY: You did, you did! You drank a charm to kill John Proctor's wife! (*Ibid*, p.18)

iria se conformar com sua rejeição. Tomada pelo ódio à rival, ela agora vislumbrava na sua frente uma oportunidade real para se livrar de Elizabeth Proctor, acusando-a de bruxaria.

Hegel explica que a ação dramática expressa emoções conflituosas geradas profundamente no indivíduo, acontecendo, fundamentalmente, em um ambiente no qual o conflito é o elemento central. Em *As Bruxas de Salém*, sem dúvida, o conflito é o elemento central. Quando o caso entre Abigail e Proctor nos é revelado, percebemos o conflito e a tensão que existe entre eles. Proctor se sente atraído por Abigail, mas luta ferozmente contra essa atração. Devemos lembrar que estamos inseridos numa comunidade puritana na qual o adultério é um pecado condenado por Deus, assim, Proctor se sente culpado por causa de sua formação religiosa e por ter magoado sua esposa. A culpa é um sentimento que corrói o seu ser e ele quer o perdão de Elizabeth, mas também não quer ferir Abigail. Como se trata de um momento fundamental para a peça de Miller, no qual são revelados alguns elementos importantes para a compreensão do seu universo dramático (fazem sete meses que Proctor e Abigail tiveram o caso amoroso enquanto esta estava em sua casa trabalhando como servente; Elizabeth Proctor descobre tudo e expulsa Abigail de casa; Abigail ainda não esqueceu Proctor, mas este está decidido a não se envolver novamente com ela; ela vai lutar por John Proctor). É importante conferir esta passagem do encontro entre Abigail e Proctor, quando eles, por um momento, encontram-se no quarto de Betty:

Ele avança para sair, e ela barra sua passagem.

ABIGAIL: John, diga-me alguma coisa, alguma coisa gentil. *O desejo intenso dela apaga o sorriso dele.*

PROCTOR: Não, não, Abby, aquilo acabou.

ABIGAIL, *zombateiramente*: Você não andou 8 km para ver uma garota boba voar? Eu conheço você bem.

PROCTOR, *afastando-a firmemente do seu caminho*: Vim ver que malfeito o seu tio está aprotando agora. *Finalizando com ênfase*: Tire isto da sua mente, Abby.

ABIGAIL, *agarrando a mão dele antes que ele pudesse soltá-la*: John – Estou esperando por você todas as noites.

PROCTOR: Abby, nunca lhe dei esperanças para você esperar por mim.

ABIGAIL, *agora começando a zangar-se – ela não podia acreditar no que ouvia*: Acho que tenho algo melhor do que esperança.

PROCTOR: Abby, tire isto da sua cabeça. Não procurarei mais por você.

ABIGAIL: Com certeza você está brincando comigo.

PROCTOR: Você me conhece bem.

ABIGAIL: Eu sei como você mim agarrou atrás da sua casa e suave como um garanhão sempre que eu chegava perto. Ou eu sonhei com aquilo? Foi

ela que me pôs para fora, você não pode fingir que foi você. Vi seu rosto quando ela me expulsou. Você me amava e me ama agora.

PROCTOR: Abby, isto é uma coisa selvagem de se dizer.

ABIGAIL: Uma selvagem pode dizer coisas selvagens. Mas, não tão selvagem. Tenho lhe observado desde que ela me expulsou; tenho visto você nas noites.

PROCTOR: Raramente deixei minha fazenda nestes sete meses.

ABIGAIL: Sou sensível ao calor, John, e o seu tem me puxado para a minha janela, e eu vejo você olhando para o alto, ardendo em sua solidão. Você me diz que nunca olhou para a minha janela?

PROCTOR: Posso ter olhado.

ABIGAIL (*agora com delicadeza*): E deve mesmo. Você não é um homem frio. Eu conheço você, John. Eu *conheço* você. (*Ela está chorando*). Eu não posso dormir que sonho; Eu não posso sonhar, mas acordo e ando pela casa como se fosse encontrar você entrando por alguma porta. (*Ela o agarra desesperadamente*).

PROCTOR, *gentilmente ele a afasta, com compaixão, mas com firmeza*: Criança...

ABIGAIL, *um pouco com raiva*: Como você me chama de criança?

PROCTOR: Abby, posso pensar em você com carinho de vez em quando. Mas cortarei minha mão fora antes de procurá-la novamente. Nunca nos tocamos, Abby.

ABIGAIL: Sim, nos tocamos.

PROCTOR: Não nos tocamos.

ABIGAIL, *com muita raiva*: Espanta-me como um homem tão forte pode deixar uma esposa doente ser...

PROCTOR, *com raiva, também dele mesmo*: Você não vai falar de Elizabeth!

ABIGAIL: Ela está denegrindo meu nome na vila! Contando mentiras a meu respeito! Ela é uma mulher fria e chorona e você se curva a ela! Você permite que ela o transforme em um...

PROCTOR, *sacudindo ela*: Você quer apanhar?

Um salmo é cantado no pavimento embaixo.

ABIGAIL, *em lágrimas*: Procuro John Proctor que tirou meu sono e colocou conhecimento no meu coração! Nunca soube da mentira que Salém era, nunca aprendi as lições mentirosas que essas mulheres cristãs e seus homens comprometidos me ensinaram! E agora você me manda arrancar a luz dos meus olhos? Não vou, não posso! Você me amou, John Proctor, qualquer que seja esse pecado, ainda me ama! (*Ele vira-se para sair. Ela corre para ele.*) John, tenha pena de mim, tenha pena de mim! ⁴⁰

⁴⁰ *He takes a step to go, and she springs into his path.*

ABIGAIL: Give me a word, John. A soft word. *Her concentrated desire destroys his smile.*

PROCTOR: No, no, Abby. That's done with.

ABIGAIL, *tauntingly*: You come five miles to see a silly girl fly? I know you better.

PROCTOR, *sting her firmly out of his path*: I come to see what mischief your uncle's brewin' now. *With final emphasis*: Put it out of mind, Abby.

ABIGAIL, *grasping his hand before he can release her*: John – I am waitin' for you every night.

PROCTOR: Abby, I never give you hope to wait for me.

ABIGAIL, *now beginning to anger – she can't believe it*: I have something better than hope, I think!

PROCTOR: Abby, you'll put it out of mind. I'll not be comin' for you more.

ABIGAIL: You're surely sportin' with me.

Como podemos observar, as duas ações que irão conduzir os acontecimentos da história de Miller, ou seja, a dança das meninas na floresta e consequentemente o “coma” de Betty, e o caso amoroso entre Abigail e John Proctor, criam os dois conflitos principais cujos temas variam seus focos entre o público, quando toda a comunidade de Salém se vê envolvida num julgamento de bruxaria, e o particular, quando Proctor cria um triângulo amoroso envolvendo Abigail e Elizabeth. O drama da comunidade é conduzido pela histeria que Abigail, com sua vingança particular, consegue manipular. O drama de Proctor será conduzido, a princípio, pelo sentimento de culpa que o adultério lhe tem causado, mas, no decorrer da peça, como já mencionamos, seu personagem cresce e ele torna-se o herói de Miller, que renuncia a sua própria vida em defesa de sua dignidade como ser humano. Ao criar essa conexão entre o público e o privado, Miller cria um ambiente no qual podemos apreender o funcionamento daquela sociedade puritana, e, alegoricamente,

PROCTOR: You know me better.

ABIGAIL: I know how you clutched my back behind your house and sweated like a stallion whenever I come near! Or did I dream that? It's she put me out, you cannot pretend it were you. I saw your face when she put me out, and you loved me then and you do now!

PROCTOR: Abby, that's a wild thing to say –

ABIGAIL: A wild thing may say wild things. But not so wild, I think. I have seen you since she put me out; I have seen you nights.

PROCTOR: I have hardly stepped off my farm this sevenmonth.

ABIGAIL: I have a sense for heat, John, and yours has drawn me to my window, and I have seen you looking up, burning in your loneliness. Do you tell me you've never looked up at my window?

PROCTOR: I may have looked up.

ABIGAIL, *now softening*: And you must. You are no wintry man. I know you, John. I *know* you. *She is weeping*. I cannot sleep for dreamin'; I cannot dream but I wake and walk about the house as though I'd find you comin' through some door. *She clutches him desperately*.

PROCTOR, *gently pressing her from him, with great sympathy but firmly*: Child –

ABIGAIL, *with a flash of anger*: How do you call me child!

PROCTOR: Abby, I may think of you softly from time to time. But I will cut off my hand before I'll ever reach for you again. Wipe it out of mind. We never touched, Abby.

ABIGAIL: Aye, but we did.

PROCTOR: Aye, but we did not.

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 whippin'?

A psalm is heard being sung 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 pretense 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! (*Ibid.*, p. 20-22).

pensarmos como as relações de poder e autoridade transcendem a própria historicidade da peça para denunciar os excessos de qualquer sociedade arbitrária, injusta, opressora.

Ainda no primeiro ato, Miller nos revela os motivos, além dos religiosos, que veladamente estão por trás das acusações de bruxaria. Num comentário que acompanha o primeiro ato, Miller nos explica:

Velhos ódios entre vizinhos podiam agora ser expressos abertamente, e vinganças realizadas, a despeito das proibições caridosas da Bíblia. A cobiça das terras, expressa por constantes disputas de fronteiras e suas escrituras, podiam agora ser elevadas para a arena da moralidade; qualquer um podia acusar um vizinho de bruxaria e sentir-se perfeitamente justificado na barganha. Antigas dívidas poderiam ser colocadas no plano de combate entre Lúcifer e o Senhor; suspeitas e invejas dos miseráveis em relação aos mais felizes poderiam e explodiram em vinganças generalizadas.⁴¹

Para nos situar neste campo de batalha, Miller cria diálogos, ainda no quarto de Betty, entre os Putnams, Reverendo Parris, John Proctor, Rebecca Nurse e Giles Corey:

PARRIS: Não cabe a você dizer o que é bom para você ouvir!
 PROCTOR: Acho que posso dizer o que penso!
 PARRIS, *furiosamente*: O que, nós somos Quakers? Nós ainda não somos Quakers aqui, Sr. Proctor. E pode sim dizer isto aos seus seguidores!
 PROCTOR: Meus seguidores!
 PARRIS – *agora sem se conter*: Existe um grupo separatista nesta igreja. Eu não sou cego; existe uma facção e um partido.
 PROCTOR: Contra você?
 PUTNAM: Contra ele e toda autoridade!
 [...]
 PROCTOR: Eu tenho uma colheita para semear e madeira para arrastar para casa. *Ele vai furiosamente para a porta e vira-se para Corey com um sorriso*. O que você me diz, Giles, vamos encontrar a facção. Ele diz que existe uma facção.
 [...]
 PUTNAM: Um momento, Sr. Proctor. Posso perguntar que madeira você está arrastando?
 PROCTOR: Minha madeira. Da minha mata ao lado do rio.

⁴¹ Long-held hatreds of neighbors could now be openly expressed, and vengeance taken, despite the Bible's charitable injunctions. Land-lust, which had been expressed by constant bickering over boundaries and deeds, could now be elevated to the arena of morality; one could cry witch against one's neighbor and feel perfectly justified in the bargain. Old scores could be settled on a plane of heavenly combat between Lucifer and the Lord; suspicions and the envy of the miserable toward the happy could and did burst out in the general revenge. (*Ibid.*, p. 7).

PUTNAM: Ora, certamente estamos nos excedendo este ano. Que anarquia é esta? Aquelas terras estão dentro de minhas fronteiras, em minhas fronteiras, Sr. Proctor.

PROCTOR: Em suas fronteiras! *Apontando para Rebecca*: Comprei aquelas terras do marido da Sra. Nurse cinco meses atrás.

PUTNAM: Ele não tinha o direito de vendê-las. Está claro no testamento de meu pai que toda terra entre o rio e -

PROCTOR: Seu pai tinha o péssimo hábito de pôr em testamento terras que nunca pertenceram a ele, se eu estiver sendo claro.

GILES: Isto é verdade, em nome de Deus; ele quase coloca meu pasto do norte em seu testamento, mas ele sabia que eu quebraria seus dedos antes que ele assinasse o documento. Vamos levar sua madeira para casa, John. De repente, sinto uma vontade de trabalhar chegando.

PUTNAM: Você pegue um carvalho meu e terá que lutar para arrastá-lo até em casa!

GILES: Sim, e nós também vamos ganhar, Putnam – este tolo e eu. Vamos! *Ele vira-se para Proctor e começam a sair*.

PUTNAM: Colocarei meus homens atrás de vocês, Corey! Moverei um processo contra vocês! ⁴²

Neste momento, chega o Reverendo John Hale, ministro de Beverly, um homem conhecido por sua autoridade em assuntos de feitiçaria, que, como já mencionamos, foi chamado por Parris para examinar Betty. Hale entra no quarto carregado de pesados livros,

⁴² 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: I have a crop to sow and lumber to drag home. *He goes angrily to the door and turns to Corey with a smile*. What say you, Giles, let's find the party. He says there's a party.

PUTNAM: A moment, Mr. Proctor. What lumber is that you're draggin', if I may ask you?

PROCTOR: My lumber. From out my forest by the riverside.

PUTNAM: Why, we are surely gone wild this year. What anarchy is this? That tract is in my bounds, it's in my bounds, Mr. Proctor.

PROCTOR: In your bounds! *Indicating Rebecca*: I bought that tract from Goody Nurse's husband five months ago.

PUTNAM: He had no right to sell it. It stands clear in my grandfather's will that all the land between the river and –

PROCTOR: Your father had a habit of willing land that never belonged to him, if I say it plain.

GILES: That's God's truth; he nearly willed away my north pasture but he knew I'd break his fingers before he'd set his name to it. Let's get your lumber home, John. I feel a sudden will to work coming on.

PUTNAM: You load one oak of mine and you'll fight to drag it home!

GILES: Aye, and we'll win too, Putnam – this fool and I. Come on! *He turns to Proctor and starts out*.

PUTNAM: I'll have my men on you, Corey! I'll clap a writ on you! (*Ibid.*, p. 28-30).

como sente Parris ao segurá-los: “Nossa, eles são pesados!” Ao que Hale responde: “Eles precisam ser; têm o peso da autoridade.”⁴³ Entretanto, esta autoridade de que Hale chega revestido não surtirá efeito depois que a histeria tomar conta da comunidade de Salém. Hale sente que está diante de uma situação delicada, percebendo que o terreno já está minado de superstições, devendo agir, portanto, com muita cautela. Diante do comentário de Putnam de que, se sua filha não conseguia ouvir o nome do Senhor, ela, com certeza, estava possuída pelo demônio, Hale contesta firmemente:

Não, não. Deixe-me orientar vocês. Não podemos depender de superstições aqui. O Demônio é preciso; as marcas de sua presença são exatas como pedra, e devo dizer a todos vocês que não prosseguirei, a não ser que vocês não estejam preparados para acreditar em mim se eu não encontrar aqui nenhuma marca do Inferno sobre ela.⁴⁴

A princípio, Miller nos apresenta um Hale eufórico com a possibilidade de mostrar todo seu conhecimento publicamente. Mas, à medida que a trama se desenvolve, Hale será um dos poucos personagens de Miller que avançará da vaidade para a caridade, desgostoso com o desenrolar dos acontecimentos que indiretamente ele havia encorajado. A culpa também impulsionará as ações do Reverendo Hale.

Sentindo a situação cada vez mais perigosa, Abigail confirma que elas haviam dançado na floresta, mas desvia a atenção de si mesma, acusando Tituba de ter invocado espíritos. Tituba é trazida e a princípio nega as acusações, mas diante das ameaças do Reverendo Parris de chicoteá-la ou até de enforcá-la, cede aterrorizada, apegando-se à fuga oferecida por Hale e Putnam – uma confissão de cumplicidade com o Diabo:

PUTNAM: Esta mulher deve ser enforcada! Ela deve ser levada e enforcada!
TITUBA, *aterrorizada, cai de joelhos*: Não, não, não enforcuem Tituba! Eu digo a ele que não desejo trabalhar para ele, senhor.
PARRIS: O Demônio?

⁴³PARRIS: My, they're heavy! HALE: They must be; they are weighted with authority. (*Ibid.*, p. 34).

⁴⁴No, no. Now let me instruct you. We cannot look to superstition in this. The Devil is precise; the marks of his presence are definite as stone, and I must tell you all that I shall not proceed unless you are prepared to believe me if I should find no bruise of Hell upon her. (*Ibid.*, p. 35-36).

HALE: Então você o viu! *Tituba soluça*. Agora Tituba, eu sei que quando nos dobramos ao Inferno é muito difícil rompermos com ele. Nós vamos ajudá-la a libertar-se.⁴⁵

Este é um momento de clímax do primeiro ato, quando os Putnams, Hale e Parris assumem o controle do interrogatório impulsionando as ações de maneira impiedosa e de acordo com seus próprios interesses. Tituba, Abigail e as meninas percebem que este era o momento de mudarem seus destinos. A simples brincadeira delas na floresta podia tornar-se algo muito sério, e notam que, de repente, surgia diante delas a chance de escaparem ilesas. Elas agora tinham o poder de acusar quem elas quisessem, dispondo assim das vidas das pessoas da vila, como podemos mostra o diálogo que se segue:

TITUBA, *assustada com o processo*: Senhor Reverendo, eu realmente acredito que alguém esteja enfeitiçando estas garotas.

HALE: Quem?

TITUBA: Eu não sei, senhor, mas o Demônio possui várias bruxas.

[...]

HALE: Quando o Demônio vem até você, ele vem com outra pessoa? *Ela olha para sua face*. Talvez alguém da vila? Alguém que você conhece.

PARRIS: Quem veio com ele?

PUTNAM: Sarah Good? Você já viu Sarah Good com ele? Ou Osburn?⁴⁶

Desta forma, mediante sugestões, os interrogadores provocam respostas específicas e, a partir daí, as coisas começam a sair do domínio racional, enquanto Abigail vê nas acusações uma oportunidade de realizar seu sonho: ter John Proctor apenas para ela:

⁴⁵ PUTNAM: This woman must be hanged! She must be taken and hanged!

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

PARRIS: The Devil?

HALE: Then you saw him! *Tituba weeps*. Now Tituba, I know that when we bind ourselves to Hell it is very hard to break with it. We are going to help you tear yourself free – (*Ibid.*, p. 42).

⁴⁶ TITUBA, *frightened by the coming process*: Mister Reverend, I do believe somebody else be witchin' these children.

HALE: Who?

TITUBA: I don't know, sir, but the Devil got him numerous witches.

[...]

HALE: When the Devil comes to you does he ever come with another person? *She stares up into his face*. Perhaps another person in the village? Someone you know.

PARRIS: Who came with him?

PUTNAM: Sarah Good? Did you ever see Sarah Good with him? Or Osburn? (*Ibid.*, p. 42-43).

TITUBA, *furiosamente*: [...] E então numa noite de tempestade ele me apareceu, e disse, - Olhe! Eu tenho gente *branca* que me pertence. E eu olhei e ali estava Goody⁴⁷ Good.

PARRIS: Sarah Good!

TITUBA, *se balançando e chorando*: Sim, senhor, e Goody Osburn.

[...]

Abigail levanta, olhando como se inspirada, e grita.

ABIGAIL: Quero abrir-me! *Eles se voltam para ela, assustados. Ela está elevada, como se encoberta por uma luz perolada.* Eu quero a luz de Deus, eu quero o doce amor de Jesus! Eu dancei para o Diabo, eu o vi, eu escrevi em seu livro. Eu quero voltar para Jesus, beijar Sua mão. Vi Sarah Good com o Diabo! Eu vi Goody Osburn com o Diabo! Eu vi Bridget Bishop com o Diabo!

Enquanto ela está falando, Betty está se levantando da cama, e com uma febre nos olhos, adere ao coro.

BETTY, *também elevada*: Eu vi George Jacobs com o Diabo! Eu vi Goody Howe com o Diabo!

[...]

HALE: Glória a Deus! Foi quebrado, elas estão livres!

BETTY: Eu vi Martha Bellows com o Diabo.

ABIGAIL: Eu vi Goody Sibber com o Diabo.⁴⁸

E assim, as meninas, citando nomes freneticamente, iniciam o processo de acusações em Salém, onde qualquer um podia ser refém de suas vontades, que astutamente, ao “confessarem”, invertem suas posições de “pecadoras” tornando-se poderosos

⁴⁷ De acordo com o *Pequeno Dicionário Michaelis Webster*, Inglês-Português, a palavra “Goody” pode ser traduzida como “velhinha, mulher velha, beata. Entretanto, ao longo do nosso trabalho, optamos por usar a palavra no original em inglês “Goody”, para evitarmos desvios semânticos, considerando-se que o termo era uma espécie de pronome de referência para os Puritanos, que se referiam respeitosamente às mulheres como “Goody” e aos homens como “Goodman”, literalmente, “Bom homem”.

⁴⁸ TITUBA, *in a fury*: [...] And then he come one stormy night to me, and He say, “Look! I have *white* people belong to me.” And I look – and there was Goody Good.

PARRIS: Sarah Good!

TITUBA, *rocking and weeping*: Aye, sir, and Goody Osburn.

[...]

Abigail rises, staring as though inspired, and cries out.

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 for 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 Osburn with the Devil! I saw Bridget Bishop with the Devil!

As she is speaking, Betty is rising from the bed, a fever in her eyes, and picks up the chant.

BETTY, *staring too*: I saw George Jacobs with the Devil! I saw Goody Howe with the Devil!

[...]

HALE: Glory to God! It is broken, they are free!

BETTY: I saw Martha Bellows with the Devil.

ABIGAIL: I saw Goody Sibber with the Devil. (*Ibid.*, p. 44-45).

“instrumentos nas mãos de Deus”, poder este dado pela maior autoridade no assunto – Reverendo John Hale:

HALE: Tituba. Você não deve ter nenhum medo de nos dizer quem eles são, você entende? Nós lhe protegeremos. O Diabo nunca virá sobre um ministro. Você sabe disto, não é?

[...]

HALE: Você confessou bruxaria, e isto mostra um desejo de vir para o lado do Céu. E nós lhe abençoaremos, Tituba.

[...]

HALE, *com crescente exaltação*: Você é um instrumento de Deus colocado em nossas mãos para descobrir os agentes do Demônio entre nós. Você foi selecionada, Tituba, você foi escolhida para nos ajudar a limpar nossa vila. Então fale tudo, Tituba, dê as costas para ele e volte-se para Deus – volte-se para Deus, Tituba, e Deus lhe protegerá.⁴⁹

Ao fechar o primeiro ato, Miller nos prepara para as ações que viveremos nos próximos atos até alcançarmos o clímax da peça. Sempre buscando uma unidade de ação, ele vai “costurando” a história de cada personagem para que no final possamos compreender o que impulsionou cada uma de suas ações. A história individual de cada um desencadeará as ações da comunidade; uma comunidade que se revelará hipócrita, reprimida pelos rígidos preceitos religiosos. Entretanto, não obstante esta “repressão”, podemos perceber um tema que parece aflorar em todos de Salém – o tema sexual. Miller explica em sua autobiografia:

Quase todos os testemunhos que eu havia lido revelavam o tema sexual, às claras ou pobremente escondido. [...], um homem raramente acusou outro homem de o haver enfeitado. E quase todas as mulheres enfeitadas foram tentadas por um bruxo, um feiticeiro macho. A noite era a hora habitual para a subversão induzida do comportamento cristão. Dezenas de pessoas já acomodadas em suas camas viam entrar flutuando por janela ou porta, tão real como se estivesse vivo, um visitante espectral, que se deitava com elas e as levava a algum ato indecoroso, como um

⁴⁹ HALE: Tituba. You must have no fear to tell us who they are, do you understand? We will protect you. The Devil can never overcome a minister. You know that, do you not?

[...]

HALE: You have confessed yourself to witchcraft, and that speaks a wish to come to Heaven's side. And we will bless you, Tituba.

[...]

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. 43-44).

beijo, ou convidava-as a assinar o Livro do demônio, uma lista do partido secreto dos danados. O alívio que advinha aos que confessavam era orgásmico. O tribunal os encorajava a falar abertamente de haverem partilhado o leito com alguém com quem não eram casados, um ser humano vivo e agora algemado diante deles por cortesia dos lugar-tenentes de Deus. (1989, p. 321-322).

A rígida comunidade interferia em todos os assuntos pessoais e desaprovava qualquer conduta pecaminosa, sem permitir o expurgo legítimo do pecado. A comunidade vivia sob o jugo da culpa, e de repente, viam nos julgamentos de bruxaria a oportunidade de exorcizarem seus próprios demônios, confessando publicamente seus pecados ao acusar outros. Miller percebe que este sentimento reprimido de culpa pode ser a mola propulsora das ações de sua peça:

Aqui havia culpa, e culpa de sexualidade. [...] Não houvesse mecha de culpa a inflamar, não fossem o culto e a cultura da repressão geridos com tanto arrocho, e não teria havido qualquer explosão. John Proctor, então obrigado a confessar não uma culpa metafórica mas sexo propriamente dito, com uma parceira adolescente determinada, podia salvar a comunidade da única maneira possível – elevando ao nível do consciente o que fora reprimido e, sob um santo disfarce, estava agora em campo para matá-los à todos. (*Ibid.*, p. 322).

Com dois séculos de diferença, Miller encontra, na culpa “de abrigar sentimentos ilícitos, sufocados, de alienação e hostilidade em face de uma sociedade comum, pública, tal como definida pelos seus mais ortodoxos proponentes” (*Loc. cit.*), o paralelo entre Salém de 1692 e os Estados Unidos dos anos cinquenta. Saber, portanto, se bruxas e comunistas podiam ser equiparados, já não constituía o ponto principal da questão política levantada por Miller:

Sem culpa, a caça aos Vermelhos da década de 50 não poderia jamais ter gerado tal poder. Uma vez admitida como ilícita, não só política mas moralmente, qualquer noção similar, ainda que de maneira remota, a uma convicção marxista, o liberal, com suas costumeiras adaptações da teoria e das atitudes marxistas, ficava efetivamente paralisado. O ex-comunista era culpado por haver acreditado que os soviéticos estavam criando o sistema do futuro, sem a exploração do homem pelo homem e sem desperdício irracional. [...] Mas, como acontecera em Salém, chegou um momento, no fim da década de 1940, em que as regras do convívio social de súbito mudaram, ou foram mudadas, e atitudes antes meramente

anticapitalistas ou anti-situacionistas passaram a ser tidas por ímpias, moralmente repulsivas, e, se não de fato, pelo menos implicitamente aleivasas. Os Estados Unidos sempre haviam sido um país religioso. (*Ibid.*, p.322).

Ao terminar o primeiro ato, Miller havia criado camadas de paralelismos internos na experiência de Salém que sugeriam um caminho para um clímax, no qual quase tudo relativo às questões que envolviam o coletivo daquela sociedade é revelado. No segundo ato, ele nos conduz ao nível privado ao apresentar a casa dos Proctors, revelando-nos alguns detalhes do relacionamento entre John e Elizabeth que serão importantes no desenvolvimento das ações que envolvem o destino da comunidade. Novamente utilizando-se da técnica de mostrar o passado através de diálogos, Miller nos informa que Elizabeth sabia do caso amoroso entre Abigail e seu esposo, ocorrido sete meses atrás, e sabia também que este fato era responsável pela tensão e constrangimento existente entre eles. Durante a conversa, Elizabeth conta que Mary Warren, a servente deles, havia ido a Salém mesmo sem sua autorização. Mary havia dito: “Tenho que ir a Salém, Sra. Proctor; eu sou uma “oficial” do tribunal!”⁵⁰ E diante do desconhecimento de Proctor sobre qualquer tribunal, Elizabeth explica, tanto para ele como para nós receptores, que agora eles tinham um tribunal formado por quatro juízes da Suprema Corte, vindos de Boston, e que esta corte era comandada pelo Vice-Governador da Província. Quatorze pessoas já havia sido presas e, segundo Mary, a corte tinha o poder de enforcá-las. Mas, como Proctor duvida que eles fossem fazer isto, Elizabeth contesta:

ELIZABETH: O Vice-Governador promete enforcá-los se eles não confessarem, John. A cidade enlouqueceu, eu penso. Ao ouvi-la falando em Abigail eu pensei que ela estava falando de uma santa. Abigail levou as outras garotas para o tribunal, e quando ela passa a multidão abre passagem como se fosse o mar para Israel. Pessoas são trazidas diante delas, e se elas gritarem, berrarem e caírem no chão, a pessoa é levada para a prisão por tê-las enfeitado.⁵¹

⁵⁰ MARY WARREN: I must go to Salem, Goody Proctor; I am an official of the court! (*Ibid.*, p. 50).

⁵¹ 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. (*Ibid.*, p. 50).

Elizabeth pede para que John vá a Salém contar para Ezequiel Cheever, que fora nomeado pelo juiz para prender os acusados de bruxaria, o que Abigail havia lhe dito na semana anterior sobre a doença de Betty não ter nada a ver com bruxaria; ela estava apenas fingindo com medo da punição do Reverendo Parris por tê-las visto dançando na floresta. Aqui descobrimos que Proctor havia mentido para sua esposa, aumentando ainda mais a tensão entre eles:

PROCTOR: Estou apenas pensando como poso provar o que ela me contou, Elizabeth. Se a garota é uma santa agora, acho que não será fácil provar que ela é uma fraude, e que a cidade se abobalhou. Estávamos a sós num quarto quando ela me contou; não tenho provas.

ELIZABETH: Você estava sozinho com ela?

PROCTOR, *teimosamente*: A sós por um momento, sim.

ELIZABETH: Ora, então não foi como você me contou.

PROCTOR, *sua raiva aumentando*: Eu disse, por um momento. Os outros vieram logo depois.⁵²

Há um tribunal que Proctor e Elizabeth temem mais; um tribunal que não tem o poder de sentenciá-los à morte, no entanto, comanda as suas vidas. John e Elizabeth têm que conviver com a desconfiança dela e a culpa dele. Aqui Miller parece sinalizar que, assim como a comunidade puritana, os Proctors necessitarão de algo mais eficaz para fazer Proctor expiar seu pecado, ou seu casamento permanecerá estagnado e sufocante, sempre à sombra de sua infidelidade passada. Proctor não aguenta mais ser julgado pelo seu erro: "Eu entro em um tribunal quando eu venho a esta casa!" (*Ibid.*, p. 52). Vê-se nesse momento como ele tem lutado para aprender a viver com o sentimento de culpa que corrói sua alma:

PROCTOR, *avisando solenemente*: Você não vai mais me julgar, Elizabeth. Tenho boas razões para pensar antes de acusar Abigail de fraude, e eu vou pensar sobre isso. Que você procure ser melhor antes de continuar a julgar seu marido. Eu já esqueci Abigail, e –

⁵² PROCTOR: I am only wondering how I may prove what she told me, Elizabeth. If the girl's a saint now, I think it is not easy to prove she's fraud, and the town gone silly. She told me in a room alone – I have no proof for it.

ELIZABETH: You were alone with her?

PROCTOR, *stubbornly*: For a moment alone, aye.

ELIZABETH: Why, then, it is not as you told me.

PROCTOR, *his anger rising*: For a moment, I say. The others come in soon after. (*Ibid.*, p. 51).

ELIZABETH: Eu também.

PROCTOR: Poupe-me! Você não esquece nada e não perdoa nada. Aprenda a caridade, mulher. Tenho andado nas pontas dos pés nesta casa nestes últimos sete meses desde que ela se foi. Não vou daqui para ali sem pensar em lhe agradecer, e ainda resta uma marcha fúnebre envolvendo seu coração. Não posso falar que você duvida, todo momento sou julgado por mentiras, como se eu estivesse entrando num tribunal quando entro nesta casa!

ELIZABETH: John, você não é sincero comigo. Você disse que a tinha visto junto com uma multidão. Agora você -

PROCTOR: Não vou mais defender minha honestidade, Elizabeth.

ELIZABETH, *agora se justificando*: John, estou apenas -

PROCTOR: Não! Eu deveria ter desmentido quando você me contou de suas suspeitas. Mas eu cedi, e, como um cristão, confessei. Confessei! Naquele dia, devo ter confundido você com Deus. Mas, você não é, não é, lembre-se disso! Algumas vezes encontre a bondade em mim e não me julgue.

ELIZABETH: Eu não julgo você. Existe um juiz no seu próprio coração que lhe julga. Eu sempre lhe considerei um bom homem, John – *com um sorriso* – só um pouco desorientado.

PROCTOR, *rindo amargamente*: Oh, Elizabeth, sua justiça congelaria uma cerveja! ⁵³

Neste momento, Marry Warren retorna de sua “nova função” em Salém, trazendo notícias do julgamento; agora eram trinta e nove pessoas presas e Goody Osburn seria enforcada. Sarah Good havia escapado da forca porque tinha confessado seu pacto com o Diabo. Logo que chega, Mary presenteia Goody Proctor com uma boneca de pano que ela havia costurado durante os julgamentos. Aparentemente sem importância, esta boneca será

⁵³ PROCTOR, *with solemn warning*: You will not judge me more, Elizabeth. I have good reason to think before I charge fraud on Abigail, and I will think on it. Let you look to your own improvement before you go to judge your husband any more. I have forgot Abigail, and –

ELIZABETH: And I.

PROCTOR: Spare me! You forget nothin' and forgive nothin'. Learn charity, woman. I have gone tiptoe in this house all seven month since she is gone. I have not moved from there to there without I think to please you, and still an everlasting funeral marches round your heart. I cannot speak but I am doubted, every moment judged for lies, as though I come into a court when I come into this house!

ELIZABETH: John, you are not open with me. You saw her with a crowd, you said. Now you -

PROCTOR: I'll plead my honesty no more, Elizabeth.

ELIZABETH, *now she would justify herself*: John, I am only -

PROCTOR: No more! I should have roared you down when first you told me your suspicion. But I wilted, and, like a Christian, I confessed. Confessed! Some dream I had must have mistaken you for God that day. But you're not, you're not, and let you remember it! Let you look sometimes for the goodness in me, and judge me not.

ELIZABETH: I do not judge you. The magistrate sits in your heart that judges you. I never thought you but a good man, John – *with a smile* - only somewhat bewildered.

PROCTOR, *laughing bitterly*: Oh, Elizabeth, your justice would freeze beer! (*Ibid.*, p. 52-53).

fundamental para a coesão dos fatos no universo trágico de Miller, impulsionando as ações que, no final do segundo ato, levarão ao clímax no terceiro ato, que se mostrará como o centro da peça.

Miller vai construindo sua história como se estivesse juntando as peças de um quebra-cabeça, com as ações do presente ligadas às ações do passado numa via de causalidade e de necessidade, sugerida por Aristóteles. Proctor exige provas concretas de que “Goody” Osburn fosse uma bruxa e, ao proibir Mary Warren de voltar ao tribunal e ameaçá-la com um chicote, Proctor ainda não compreendia a gravidade da situação, até Mary Warren gritar, apontando para Elizabeth: “Eu salvei a vida dela hoje!”⁵⁴. O diálogo que se segue nos revela um pouco do grave tom acusatório dos julgamentos, a atmosfera instável na qual ninguém parecia estar livre, bastando seu nome ser mencionado para a suspeita ser plantada:

Silêncio. Ele baixa seu chicote.

ELIZABETH, *gentilmente*: Eu sou acusada?

MARY WARREN, *tremendo*: De alguma forma mencionada. Mas eu disse que nunca vi nenhum sinal de que você tivesse enviado seu espírito para ferir alguém, e vendo que eu vivo tão próxima a você, eles desconsideraram seu nome.

ELIZABETH: Quem me acusou?

MARY WARREN: Eu sou impedida pela lei, não posso falar.⁵⁵

Neste curto diálogo entre Elizabeth e Mary podemos sentir toda a habilidade do autor em fornecer elementos essenciais à construção do mundo trágico de Salém. Aqui inferimos que, assim como na história real da Salém de 1692, o tribunal criado por Miller usará a débil prova do espírito que fere ou enfeitiça o outro, e, apenas baseado nas histórias de “aparições” destes espíritos contadas pelas “santas” garotas, o tribunal enviará centenas para a prisão e dezenove para a forca. Ao se esquivar de responder a pergunta de Elizabeth, Mary já nos dá alguns indícios de sua personalidade fraca e subserviente, e de como ela

⁵⁴ MARY WARREN, *pointing at Elizabeth*: I saved her life today! (*Ibid.*, p. 56).

⁵⁵ *Silence. His whip comes down.*

ELIZABETH, *softly*: I am accused?

MARY WARREN, *quaking*: Somewhat mentioned. But I said I never see no sign you ever sent your spirit out to hurt no one, and seeing I do live so closely with you, they dismissed it.

ELIZABETH: Who accused me?

MARY WARREN: I am bound by law, I cannot tell it. (*Ibid.*, p. 57).

teme Abigail. Entretanto, sem que ela precise mencionar, sabemos, pelas informações que tivemos no primeiro ato, que quem citou o nome de Elizabeth Proctor no tribunal foi Abigail Williams. Faz-se importante observar que, a partir desta convicção de que foi Abigail que mencionou o nome de Elizabeth no tribunal, nós, enquanto receptores, também sentimos a máquina trágica de Miller avançar, impulsionando os conflitos até o clímax da trama. A conversa que Proctor terá com sua mulher, quando Mary vai para seu quarto, endossará nossa suspeita e mais uma vez sentiremos como o peso da culpa moverá Proctor:

ELIZABETH: Ela me quer morta. Eu sabia durante toda esta semana que ia chegar a isto!

[...]

PROCTOR: Não tema nada. Encontrarei Ezekiel Cheever. Contarei o que ela disse sobre tudo isto ter sido apenas uma brincadeira.

ELIZABETH: John, com tantos na cadeia, acho que precisamos mais do que a ajuda de Cheever agora. Você quer me favorecer com isto? Procure Abigail.

PROCTOR, *sua alma endurecendo...*: O que eu tenho para dizer a Abigail?

ELIZABETH, *delicadamente*: John – me conceda isso. Você tem um entendimento faltoso de garotas jovens. Há uma promessa feita em cada cama -

PROCTOR, *lutando contra sua raiva*: Que promessa?

ELIZABETH: Dita ou não, uma promessa é certamente feita. E ela deve estar louca por você agora – tenho certeza – e pensa em me matar, para então tomar meu lugar.

[...]

ELIZABETH, *“razoavelmente”*: John, de alguma forma você já lhe demonstrou algum desprezo? Ela não pode passar por você na igreja que você fica vermelho -

PROCTOR: Posso corar por causa do meu pecado.

ELIZABETH: Acho que ela vê outro significado nessa vermelhidão.

PROCTOR: E você? O que você vê, Elizabeth?

ELIZABETH, *“admitindo”*: Acho que você fica um pouco encabulado porque eu estou presente, e ela tão perto.

PROCTOR: Quando você me conhecerá, mulher? Se eu fosse uma pedra teria quebrado de vergonha nestes sete meses!

ELIZABETH: Então vá e diga a ela que ela é uma puta. Qualquer que seja a promessa que ela pense que você fez – quebre esta promessa, John, quebre-a.⁵⁶

⁵⁶ ELIZABETH: She wants me dead. I knew all the week it would come to this!

[...]

PROCTOR: Fear nothing. I'll find Ezekiel Cheever. I'll tell him she said it were all sport.

ELIZABETH: John, with so many in jail, more than Cheever's help is needed now, I think. Would you favor me with this? Go to Abigail.

PROCTOR, *his soul hardening as he senses...*: What have I to say to Abigail?

Neste diálogo entre marido e mulher percebemos como Miller faz uso das conversas privadas para criar seu universo trágico. Assim como nós, Elizabeth sabe que foi Abigail quem citou seu nome no tribunal e sente que ela não vai parar até conseguir seu objetivo - acabar com sua vida para ficar com John Proctor. Finalmente, Elizabeth se liberta de sua “frieza” e demonstra seus verdadeiros sentimentos em relação a Abigail. Ela a chama de “puta” e exige de Proctor uma atitude firme para desiludir a garota. Neste diálogo podemos sentir uma pequena mudança no relacionamento entre marido e mulher, um momento no qual ambos dão os primeiros passos em direção a um crescimento dos seus personagens.

Ao mergulharmos na força dramática dos diálogos que Miller cria para seus personagens, não podemos deixar de lembrar as assertivas de Hegel, quando este nos diz que o universo dramático deve ser coerente com o universo “real”, sendo ambos regidos pelo princípio dinâmico contido na lei da dialética, donde a ação se desenrola a partir da interação dos personagens, que se revelarão uns aos outros, exprimindo suas discordâncias e imprimindo à trama um movimento impulsionado por choques e conflitos que se superam somente para dar origem a novos conflitos. Hegel nos lembra que uma ação dramática tem sua origem no desejo do ser humano em alcançar um objetivo, conscientemente de seus resultados. Abigail Williams impulsionará suas ações movida pelo objetivo de matar Elizabeth Proctor através dos julgamentos de bruxaria, e dará cada passo consciente de suas conseqüências, numa marcha ininterrupta que alimenta e faz avançar a trama conflituosa em direção ao desfecho trágico.

ELIZABETH, *delicately*: John – grant me this. You have a faulty understanding of young girls. There is a promise made in any bed –

PROCTOR, *striving against his anger*: What promise!

ELIZABETH: Spoke or silent, a promise is surely made. And she may dote on it now – I am sure she does – and thinks to kill me, then to take my place.

[...]

ELIZABETH, *“reasonably”*: John, have you ever shown her somewhat of contempt? She cannot pass you in the church but you will blush –

PROCTOR: I may blush for my sin.

ELIZABETH: I think she sees another meaning in that blush.

PROCTOR: And what see you? What see you, Elizabeth?

ELIZABETH, *“conceding”*: I think you be somewhat ashamed, for I am there, and she so close.

PROCTOR: When will you know me, woman? Were I stone I would have cracked for shame this seven month!

ELIZABETH: Then go and tell her she’s a whore. Whatever promise she may sense – break it, John, break it. (*Ibid.*, p. 57-59).

Ainda neste ato, enquanto Elizabeth e John discutem sobre Abigail, o Reverendo Hale chega inesperadamente e, através do comentário do autor, compreendemos que o ministro já não está tão entusiasmado como logo que chegara a Salém:

De repente, como saído do nada, uma figura aparece na porta. Eles se assustam um pouco. É o Sr. Hale. Ele está diferente agora – percebe-se um pouco de tensão, e há uma espécie de deferência, ou mesmo de culpa, em suas maneiras agora.⁵⁷

É interessante esta passagem na qual Miller nos mostra um Hale em amadurecimento, abalado em suas próprias convicções. Sem a autorização do tribunal, por conta própria, ele estava visitando as casas de alguns condenados, inclusive a de Rebecca Nurse, que também tivera seu nome mencionado no tribunal. A acusação de Rebecca abala a segurança do “honesto e intelectual” ministro: “Deus proíba que tal criatura seja acusada”⁵⁸. Esta ação independente de Hale pode ser interpretada como uma dica de que ele já não tem tanta confiança no julgamento do tribunal; sente que precisa conhecer e analisar pessoalmente a história de cada suspeito, afinal, ele é novo na cidade, assim como o são os juízes do tribunal. Aqui há um diálogo relativamente longo entre Hale, Proctor e Elizabeth, no qual os Proctors são submetidos a uma verdadeira sabatina sobre suas crenças. Mais uma vez Miller chama a atenção para a culpa profunda de Proctor, que o faz esquecer exatamente o mandamento que condena o adultério:

HALE: Você conhece os seus Mandamentos, Elizabeth?

ELIZABETH, *sem hesitar, até mesmo com ansiedade*: Certamente que eu sei sim. Não há nenhum sinal de culpa em minha vida, Sr. Hale. Eu sou uma devotada mulher cristã.

HALE: E você, Senhor?

PROCTOR, *um pouco vacilante*: Eu – estou certo que sei, senhor.

HALE, *olha para a face sincera dela, depois para John, então*: Que você os repita, se puder.

PROCTOR: Os Mandamentos.

HALE: Sim.

PROCTOR, *desviando o olhar, começando a suar*: Não matarás.

⁵⁷ Quite suddenly, as though from the air, a figure appears in the doorway. They start slightly. It is Mr. Hale. He is different now – drawn a little, and there is a quality of deference, even of guilt, about his manner now. (*Ibid.*, p. 59).

⁵⁸ HALE: God forbid such a one be charged. (*Ibid.*, p. 61).

HALE: Sim.

PROCTOR, *contando nos dedos*: Não roubarás. Não cobiçarás as coisas do teu próximo, nem farás para ti nenhuma imagem de escultura. Não tomarás o nome do Senhor em vão; Não terás outros deuses diante do Senhor. *Um pouco hesitante*: Lembrarás do Dia de Sábado para santificá-lo. *Pausa. Depois*: Honrarás teu pai e tua mãe. Não apresentarás falso testemunho. *Ele está paralisado. Volta a contar nos dedos, sabendo que está faltando um*. Não farás para ti nenhuma imagem de escultura.

HALE: Você já disse este duas vezes, senhor.

PROCTOR, *perdido*: Sim. *Debatendo-se*.

ELIZABETH, *delicadamente*: Adultério, John.⁵⁹

Dois pontos importantes são levantados nesta passagem - a autenticidade das confissões e do próprio testemunho de Abigail, como podemos conferir no próprio texto:

ELIZABETH, *com uma nota de desespero*: Acho que você deve contar a ele, John.

HALE: O que?

[...]

PROCTOR, *com dificuldade*: Eu – Eu não tenho testemunha e não posso provar, só tenho minha palavra. Mas eu sei que a doença das meninas não tem nada a ver com bruxaria.

HALE, *parado, impressionado*: Nada a ver -?

PROCTOR: Sr. Parris as encontrou se divertindo na floresta. Elas se assustaram e ficaram doentes.

HALE: Quem lhe contou isto?

PROCTOR, *hesita, depois*: Abigail Williams.

HALE: Abigail!

PROCTOR: Sim.

⁵⁹ HALE: Do you know your Commandments, Elizabeth?

ELIZABETH, *without hesitation, even eagerly*: I surely do. There be no mark of blame upon my life, Mr. Hale. I am a covenanted Christian woman.

HALE: And you, Mister?

PROCTOR, *a trifle unsteadily*: I – am sure I do, sir.

HALE, *glances at her open face, then at John, then*: Let you repeat them, if you will.

PROCTOR: The Commandments.

HALE: Aye.

PROCTOR, *looking off, beginning to sweat*: Thou shalt not kill.

HALE: Aye.

PROCTOR, *counting on his fingers*: Thou shalt not steal. Thou shalt not covet thy neighbor's goods, nor make unto thee any graven image. Thou shalt not take the name of the Lord in vain; Thou shalt have no other gods before me. *With some hesitation*: Thou shalt remember the Sabbath Day and keep it holy. *Pause. Then*: Thou shalt honor thy father and mother. Thou shalt not bear false witness. *He is stuck. He counts back on his fingers, knowing one is missing*. Thou shalt not make unto thee any graven image.

HALE: You have said that twice, sir.

PROCTOR, *lost*: Aye. *He is flailing for it*.

ELIZABETH, *delicately*: Adultery, John. (*Ibid.*, p. 63-64).

HALE, *com os olhos bem abertos*: Abigail Williams lhe disse que isto não tem nada a ver com feitiçaria!

PROCTOR: Ela me disse no dia em que o senhor chegou.

HALE, *suspeitando*: Ora – Porque você guardou isto?

PROCTOR: Só soube hoje à noite que o mundo estava enlouquecendo com este absurdo.

HALE: Absurdo! Senhor, eu mesmo examinei Tituba, Sarah Good, e muitas outras que confessaram lidar com o Diabo. Elas *confessaram*.

PROCTOR: E por que não confessariam, se podem ser enforcadas por negarem? Há muitos que jurarão qualquer coisa para não serem enforcados; o senhor nunca pensou nisto?

HALE: Já – de fato, já. *Ele próprio tem esta suspeita, mas resiste a ela.*⁶⁰

Durante esta passagem na casa dos Proctors, podemos dizer que Miller nos dá um intervalo expositivo, como que nos preparando para as ações dramáticas que terão início com a chegada de Giles Corey e Francis Nurse. A notícia que os dois trazem de que suas esposas, Rebecca Nurse e Martha Corey, haviam sido presas, impulsiona a roda da máquina trágica de Miller aumentando o clima de histeria implantado pelas meninas no tribunal. Afinal, Rebecca Nurse e Martha Corey são pessoas importantes de Salém, cujas condutas jamais foram questionadas, como reforça um amedrontado e revoltado Francis Nurse: “Minha esposa tem sido o tijolo e a argamassa da igreja, [...] e não existe outra mulher mais próxima a Deus do que Martha.”⁶¹ A partir daí, as ações acontecem num ritmo

⁶⁰ ELIZABETH, *with a note of desperation*: I think you must tell him, John.

HALE: What's that?

[...]

PROCTOR, *with difficulty*: I – I have no witness and cannot prove it, except my word be taken. But I know the children's sickness had naught to do with witchcraft.

HALE, *stopped, struck*: Naught to do -?

PROCTOR: Mr. Parris discovered them sportin' in the woods. They were startled and took sick.

HALE: Who told you this?

PROCTOR, *hesitates, then*: Abigail Williams.

HALE: Abigail!

PROCTOR: Aye.

HALE, *his eyes wide*: Abigail Williams told you it had naught to do with witchcraft!

PROCTOR: She told me the day you came, sir.

HALE, *suspiciously*: Why – Why did you keep this?

PROCTOR: I never knew until tonight that the world is gone daft with this nonsense.

HALE: Nonsense! Mister, I have myself examined Tituba, Sarah Good, and numerous others that have confessed to dealing with the Devil. They have *confessed* it.

PROCTOR: And why not, if they must hang for denyin' it? There are them that will swear to anything before they'll hang; have you never thought of that?

HALE: I have. I – I have indeed. *It is his own suspicion, but he resists it.* (*Ibid.*, p. 64-65).

⁶¹ FRANCIS: My wife is the brick and mortar of the church, [...] and there cannot be a woman closer yet to God than Martha. (*Ibid.*, p. 67).

freneticamente dramático, não havendo mais volta para as pessoas de Salém. Hale, com todo o seu conhecimento e autoridade no assunto sobre bruxaria, sentirá suas mãos atadas diante da força conjunta do poder dos juízes, da igreja e do que foi dado às meninas.

Após a chegada de Giles e Francis, os Proctors recebem a visita de Ezekiel Cheever e Marshal Herrick, amigos de todos, mas que se apresentam como os novos “guardas da corte”, designados a prender os acusados pelas meninas. Naquela tarde, eles haviam recebido dezesseis ordens de prisão, inclusive a de Elizabeth Proctor:

CHEEVER: [...]. Tenho uma ordem de prisão para sua mulher.
 PROCTOR, *a Hale*: Você disse que ela não tinha sido acusada!
 HALE: Não sei nada sobre isto. *A Cheever*: Quando ela foi acusada?
 CHEEVER: Entregaram-me dezesseis ordens esta noite, senhor, e uma é a dela.
 PROCTOR: Quem a acusou?
 CHEEVER: Ora, Abigail Williams a acusou. ⁶²

Neste momento não precisamos mais de especulações, Abigail se mostrará como uma perfeita vilã. Miller não será condescendente com a personagem de Abigail, a não ser numa rápida passagem na qual ela adverte as outras garotas a não duvidarem do que uma pessoa como ela, que viu seus pais morrerem com as cabeças esmagadas por índios, é capaz de fazer. Por um breve instante nos solidarizamos com a triste história da infância de Abigail. Apenas por um breve instante, pois vamos aprendendo ao longo da peça o quanto Abigail se mostrará vingativa, mentirosa e com uma enorme capacidade de manipular os outros, para depois controlá-los. Aliás, esta sua capacidade de manipulação nos foi apresentada desde o primeiro ato, quando ela transfere a atenção de todos para Tituba e ardilosamente se confessa culpada de feitiçaria para, a partir daí, apontar seu dedo de “santa” na direção de quem ela queria tirar do seu caminho. Agora no ato dois, saberemos do que a maléfica astúcia de Abigail será capaz de armar contra sua inimiga, a mulher de John Proctor. Por que, então, Miller trama esse instante de reflexão sobre o passado de Abigail? Qual o sentido de nos informar sobre o sofrimento pelo qual ela havia passado em

⁶² CHEEVER: [...]. I have a warrant for your wife.
 PROCTOR, *to Hale*: You said she were not charged!
 HALE: I know nothin' 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: Why, Abigail Williams charge her. (*Ibid.*, p. 69).

sua vida passada? Sabe-se que no drama, como bem notou Aristóteles, a relação entre “ação” e “caracterização” é fundamental. Assim, ao chamar nossa atenção para o passado de Abigail, certamente Miller quer quebrar um pouco nossa total empatia com John Proctor, rasurando a imagem de um ser perfeito, eminentemente bom, sem máculas. Que Abigail é a vilã da história não temos nenhuma dúvida, entretanto, Miller quer nos mostrar que Abigail também é vítima; primeiro, vítima do seu passado triste e trágico que com certeza influenciou na sua personalidade, e segundo, vítima de John Proctor. Sim, vítima de John Proctor, afinal, estamos numa sociedade puritana na qual as regras são rígidas e claras; Proctor, um homem casado e bem mais velho que Abigail tinha o dever cristão de evitar um envolvimento amoroso com uma menina. E, no tempo presente da peça, Proctor sabe disso, por isso seu profundo sentimento de culpa. Desta forma, Miller mostra, aos receptores da peça, que não devemos aderir total e incondicionalmente ao herói John Proctor, pois Abigail, não obstante ser a vilã, também é humana e vulnerável às armadilhas da vida. Justamente ao desviar-se de uma trama maniqueísta, evitando a simplicidade de um conflito que caracterizasse simplesmente o bem absoluto contra o mal absoluto, Miller constrói um drama profundamente comovente, que não rebaixa o herói, apenas o revela falível, por isso mesmo, humano e, portanto, fadado ao trágico.

Retornando à análise da cena que estávamos examinando, os “guardas” da corte explicam a todos os presentes que foram enviados para procurar uma boneca na casa dos Proctors. Ao encontrarem a boneca que Mary Warren havia dado à sua patroa, acreditam que esta seja a boneca que Abigail havia mencionado no Tribunal e, para complicar a situação, eles encontram uma agulha enfiada na barriga da boneca, o que os deixa muito impressionados e assustados:

HALE: O que significa uma boneca, Mr. Cheever?

CHEEVER, *virando a boneca em suas mãos*: Ora, eles dizem que pode significar que ela – *Ele levanta a saia da boneca, e seus olhos se arregalam de espanto e medo* – Ora, isto, isto -

PROCTOR, *pegando a boneca*: O que tem aí?

CHEEVER: Ora – *Ele retira uma longa agulha da boneca* – é uma agulha! Herrick, Herrick, é uma agulha!

PROCTOR, *com raiva, desnortado*: E o que significa uma agulha?

CHEEVER, *suas mãos tremendo*: Ora, isto vai ser ruim para ela, Proctor, isto – Eu tinha minhas dúvidas, Proctor, eu tinha minhas dúvidas, mas isto é uma calamidade. *Mostrando a agulha para Hale*: Veja isto, senhor, é uma agulha!

HALE: Por que? Que significado isto tem?

CHEEVER, *olhos arregalados, tremendo*: A garota, a garota Williams, Abigail Williams, senhor. Ela sentou para jantar na casa do Reverendo Parris hoje, e sem nenhuma palavra ou aviso ela caiu no chão. E como uma fera ferida, ele disse, ela deu um grito que faria um touro chorar. Ele corre para socorrê-la, e, enfiada duas polegadas na carne da sua barriga, de lá ele retira uma agulha. E exigindo que ela contasse como havia sido ferida, ela – *para Proctor agora* – diz que foi o “espírito” de sua esposa que enfiou a agulha nela.⁶³

Essa breve exposição dos fatos narrada por Cheever nos coloca frente a frente com a verdadeira Abigail. Miller, habilidosamente, vai desenhando a antagonista da sua história. Abigail implanta de tal forma o medo em Salém que a maioria só consegue enxergar “a prova” apresentada pelos acusadores. Mesmo após Mary Warren confirmar que fora ela quem dera aquela boneca a sua patroa, boneca esta que ela própria, Mary, havia costurado durante os julgamentos, o que podia ser confirmado com Susanna Walcott e Abigail Williams, pois estas a tinham visto costurando a boneca, os “guardas” levam Elizabeth presa. À medida que Abigail vai tecendo sua armadilha contra Elizabeth, assistimos Proctor, que estava paralisado pela vergonha e enjaulado pela culpa, dar os primeiros passos em direção a sua redenção, transformando-se no herói trágico. Instigado pela indignação, Proctor é despertado para a ação. Desta feita, a culpa o impulsionará a lutar pela vida de sua esposa:

HALE: Proctor, se ela for inocente, o tribunal -

PROCTOR: Se *ela* for inocente! Por que você nunca se pergunta se Parris é inocente, ou Abigail? O acusador é sempre sagrado agora? Eles nasceram esta manhã tão limpos quanto os dedos de Deus? Vou lhe dizer

⁶³ HALE: What signifies a poppet, Mr. Cheever?

CHEEVER, *turning the poppet over in his hands*: Why, they say it may signify that she – He has lifted the poppet’s skirt, and his eyes widen in astonished fear. Why, this, this -

PROCTOR, *reaching for the poppet*: What’s there?

CHEEVER: Why – *He draws out a long needle from the poppet* – it is a needle! Herrick, Herrick, it is a needle!

PROCTOR, *angrily, bewildered*: And what signifies a needle?

CHEEVER, *his hands shaking*: Why, this go hard with her, Proctor, this – I had my doubts, Proctor, I had my doubts, but here’s calamity. *To Hale, showing the needle*: You see it, sir, it is a needle!

HALE: Why? What meanin’ has it?

CHEEVER, *wide-eyed, trembling*: The girl, the Williams girl, Abigail Williams, sir. She sat to dinner in Reverend Parris’s house tonight, and without word nor warnin’ she falls to the floor. Like a struck beast, he says, and screamed a scream that a bull would weep to hear. And he goes to save her, and, stuck two inches in the flesh of her belly, he draw a needle out. And demandin’ of her how she come to be stabbed, she – *to Proctor now* – testify it were your wife’s familiar spirit pushed it in. (*Ibid.*, p. 70-71).

o que está comandando Salém – vingança é o que está acontecendo em Salém. Somos o que sempre fomos em Salém, mas agora as loucas garotinhas estão com as chaves do reino, e a mera vingança dita a lei! Esta ordem de prisão é uma vingança! Não entregarei minha esposa à vingança!

[...]

PROCTOR: Cairei como um oceano sobre aquela corte! Nada tema, Elizabeth.

[...]

MARY WARREN, *num chiado de voz temerosa*: Sr. Proctor, muito provavelmente eles irão deixá-la voltar para casa quando lhes mostrarem as evidências apropriadas.

PROCTOR: Você virá comigo ao tribunal, Mary. Você dirá isto à corte.

MARY WARREN: Não posso acusar Abigail de assassinato.

[...]

PROCTOR: Minha esposa nunca morrerá por minha causa! Trarei sua coragem até sua boca mas aquela bondade em pessoa não vai morrer por mim!

[...]

PROCTOR, *agarrando-a pela garganta como se fosse estrangulá-la*: Fique em paz quanto a isto! Agora o Inferno e o Céu lutam pela nossas costas, e todo nosso velho fingimento é desmascarado – fique em paz! *Ele a lança no chão, onde ela soluça*, “Não posso, não posso...” *E, meio para si mesmo, olhando e virando-se para a porta aberta*: Paz. É providência, não uma grande mudança; nós somos apenas o que sempre fomos, só que despidos agora. *Ele caminha como se estivesse em grande terror, olhando para o céu aberto*: Sim, despidos! E o vento, o vento gelado de Deus, soprará! ⁶⁴

⁶⁴ 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!

[...]

PROCTOR: I will fall like an ocean on that court! Fear nothing, Elizabeth.

[...]

MARY WARREN, *in a fearful squeak of a voice*: Mr. Proctor, very likely they’ll let her come home once they’re given proper evidence.

PROCTOR: You’re coming to court with me, Mary. You will tell it in the court.

MARY WARREN: I cannot charge murder on Abigail.

[...]

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

[...]

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 the open door*: Peace. It is 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! (*Ibid.*, p.73; 75-76).

Desta forma, apresentando-nos um Proctor em crescimento, que não temerá mais expor seus pecados em prol da verdade, Miller encerra o segundo ato. Antes de iniciarmos o exame do terceiro ato, que consideramos o centro da trama de Miller, achamos interessante falarmos mais um pouco sobre a personagem de Mary Warren, já que ela será uma peça importante no desenrolar das ações deste próximo ato. Buscando novamente suporte na valiosa lição de Aristóteles, quando este aconselha que, para que a trama seja verossímil é preciso que haja “coerência” na construção dos personagens, ou seja, que estes se apresentem “conformes”, “semelhantes”, “coerentes consigo”, não podemos dizer que a personagem de Mary terá um crescimento de caráter, uma vez que ela permanecerá uma garota fraca, medrosa e subserviente do início ao final da peça. Para o filósofo, embora o que determina as ações seja o caráter, é só nas ações que o caráter se manifesta, como esperamos demonstrar, primeiro através de algumas falas de Mary no Ato Um e Dois, e, posteriormente nos outros atos:

Ato Um, ainda no quarto de Betty:

MARY WARREN: O que faremos? A vila está fora de si! Acabei de vir da fazenda; toda a região rural está falando em bruxaria! Eles vão nos chamar de bruxas, Abby!

MERCY, *apontando e olhando para Mary Warren*: Ela quer contar, eu sei.

MARY WARREN: Abby, nós temos que contar. Feitiçaria é crime de enforcamento, como aquele que houve em Boston dois anos atrás! Temos que contar a verdade, Abby! Vocês serão apenas chicoteadas por dançarem, e pelas outras coisas!

ABIGAIL: Oh, nós seremos chicoteadas!

MARY WARREN: Eu nunca fiz nada disto, Abby. Apenas assisti!

MERCY, *movendo-se ameaçadoramente em direção a Mary*: Oh, você é uma grande pessoa só por olhar, não é Mary Warren? Que grande coragem de espiar você tem! ⁶⁵

Ato Dois, na casa dos Proctors:

⁶⁵ MARY WARREN: What'll we do? The village is out! I just come from the farm; the whole country's talkin' witchcraft! They'll be callin' us witches Abby!

MERCY, *pointing and looking at Mary Warren*: She means to tell, I kow it.

MARY WARREN: Abby, we've got to tell. Witchery's a hangin' error, a hangin' like they done in Boston two years ago! We must tell the truth, Abby! You'll be only whipped for dancin', and the other things!

ABIGAIL: Oh, we'll be whipped!

MARY WARREN: I never done none of it, Abby. I only looked!

MERCY, *moving menacingly toward Mary*: Oh, you're a great one for lookin', aren't you, Mary Warren? What a grand peeping courage you have! (*Ibid.*, p. 17-18).

PROCTOR, *movendo-se ameaçadoramente em direção a ela*. Você contará no tribunal como a boneca veio para cá e quem enfiou a agulha nela.

MARY WARREN: Ela me matará se eu falar! *Proctor continua em direção a ela*. Abby lhe acusará de luxúria, Sr. Proctor!

PROCTOR, *vacilando*: Ela lhe contou!

MARY WARREN: Eu sempre soube, senhor. Ela vai lhe arruinar com isso, sei que vai.

PROCTOR, *hesitando, e odiando a si próprio*: Ótimo. Daí sua santidade está acabada. *Mary afasta-se dele*. Escorregaremos juntos para a nossa fornalha, você contará tudo o que sabe ao tribunal.

MARY WARREN, *aterrorizada*: Não posso, elas cairão se voltarão contra mim - ⁶⁶

Aqui podemos sentir toda a habilidade de dramaturgo de Miller ao ir desenhando a personalidade de Mary. Por que se torna importante para nós conhecermos tão bem uma personagem que até então parecia ser secundária? Bem, veremos que Mary, no terceiro ato, tomará seu lugar como peça fundamental para que as ações sejam impulsionadas até o clímax do drama. Para tanto, precisávamos compreender a personalidade fraca de Mary, o quanto ela se acovarda diante das situações extremas. Mary Warren tem todas as armas para chamar a comunidade e, principalmente, os juízes à razão. Ela é a pessoa que sabe tudo em Salém: ela viu o que realmente aconteceu na floresta; ela sabe do suposto envolvimento amoroso entre Abigail e Proctor, daí entender quando Abigail bebeu sangue para matar Elizabeth Proctor – Abigail quer John Proctor; ela sabe que Elizabeth nunca teve bonecas em casa e aquela fora ela mesma quem costurara enquanto estava no tribunal e esquecera a agulha enfiada na barriga da boneca e que Abigail tinha visto; e finalmente, ela sabe que as garotas estão fingindo, pois ela mesma estava sentada no banco dos acusadores. Portanto, estas constatações nos levam ao entendimento de que, ironicamente, Proctor só possui uma maneira de salvar sua esposa da forca, e por conseguinte, toda a comunidade de Salém – ele precisa convencer a medrosa, fraca e covarde Mary Warren a comparecer

⁶⁶ PROCTOR, *moving menacingly toward her*: You will tell the court how the poppet come here and who stuck the needle in.

MARY WARREN: She'll kill me for sayin' that! *Proctor continues toward her*. Abby'll charge lechery on you, Mr. Proctor!

PROCTOR, *halting*: She's told you!

MARY WARREN: I have known it, sir. She'll ruin you with it, I know she will.

PROCTOR, *hesitating, and with hatred of himself*: Good. Then her saintliness is done with. *Mary backs from him*. We will slide together into our pit; you will tell the court what you know.

MARY WARREN, *in terror*: I cannot, they'll turn on me – (*Ibid.*, p. 75-76).

perante os poderosos juízes da Suprema Corte, um “circo” armado em Salém, e testemunhar que ela e as “santas” garotas estavam na verdade fingindo ver espíritos e acusando outros para atender interesses próprios. À princípio, ela estava gostando do poder que o tribunal lhe dava, mas à medida em que pessoas claramente inocentes estavam sendo condenadas, Mary começa a se sentir incomodada pela culpa. Entretanto, será esta culpa suficiente para mudá-la? Miller já nos deu todas as pistas de que esta não será uma tarefa fácil para Proctor – Mary era na verdade, uma arma do bem ou do mal, dependendo da mão que a estivesse manipulando.

Retornando ao drama, chegamos ao terceiro ato, que tem como cenário a antesala da igreja de Salém, agora servindo como antecâmara da Suprema Corte. Quando as cortinas sobem o ambiente está vazio, mas pode-se ouvir a voz do Juiz Hathorne na sala de reuniões ao lado, na qual os julgamentos estão acontecendo. Martha Corey está sendo interrogada e Giles Corey chega com Hale para, num tumulto, acusar Thomas Putnam de estar incentivando as acusações visando tomar as terras dos acusados. O Juiz Danforth manda Herrick levar Giles para a antecâmara e, com a chegada de Francis Nurse, John Proctor e Mary Warren teremos o início das ações propriamente ditas do terceiro ato.

Ao nos levar diretamente ao núcleo dos julgamentos, Miller nos coloca frente a frente ao poder dos juízes, da igreja e das garotas. Ao presenciarmos as ações dramáticas que ocorrerão naquele lugar, compreenderemos que, além da culpa, *As Bruxas de Salém* é uma peça sobre a sedução natural do poder. Após confessarem ter invocado espíritos na floresta, Abigail e as outras garotas são consideradas “instrumentos sagrados de Deus” entrando num jogo mortal de poder ao acusar as pessoas de feitiçaria. As meninas são seduzidas pela sensação de um poder que elas nunca conheceram em suas vidas e que jamais chegariam a conhecer numa comunidade puritana. Sob o dedo acusador de simples garotas, muitas famílias importantes e bem sucedidas de Salém são destruídas. E paralelamente ao poder dos acusadores assistimos o poder esmagador do Estado e da Igreja avançar sobre as vítimas sem qualquer piedade. Em nome do bem-estar público, o principal inimigo, o Diabo, tinha que ser exorcisado. Movido por esse fanatismo religioso, legitimado pelo poder político que realiza os julgamentos, o Vice Governador Danforth, o Reverendo Hale e o Juiz Hathorne, cometem os mais graves erros contra aquelas pessoas. Veremos que o testemunho de Mary acusando as garotas de fraude será visto como uma

ameaça para este poder político, representado pelos juízes, e para o poder religioso, representado pelos reverendos. Como Danforth considera-se, juntamente com Hathorne, pessoas guiadas por Deus, eles tomam como premissa a convicção de que jamais puniriam alguém injustamente. E como resultado dessa vaidade exarcebada, ele falha ao analisar as provas tão evidentes que serão apresentadas por Francis Nurse, Giles Corey e John Proctor, e que poderiam parar a histeria coletiva instalada em Salém. Danforth, cego pelo poder e pela inflexibilidade, não permitirá que sua autoridade seja questionada. Para Danforth, o mais importante e imprescindível é preservar esta autoridade, não importando o preço que Salém possa pagar.

Muitas vezes, quando o medo penetra a mente esta fica paralisada, incapacitada de fazer uso de sua função mais básica – o raciocínio. Acreditamos ter sido o medo o que levou Danforth a recusar-se a reconhecer as provas tão óbvias apresentadas por Francis, Giles e Proctor. Como um juiz do seu gabarito, com sua experiência, poderia ser enganado por simples garotas? Danforth não era qualquer pessoa, ele tinha uma história e um nome para zelar:

FRANCIS: Excelência, nós temos provas para seus olhos; Deus o proíba de fechar os olhos para elas. As garotas, senhor, elas são fraude. [...]

DANFORTH: Você sabe quem eu sou, Sr. Nurse?

FRANCIS: Certamente que sim, senhor, e acho que você deve ser um juiz sábio para ser o que você é.

DANFORTH: E você sabe que perto de quatrocentos estão nas cadeias de Marblehead à Lynn, e sob minha assinatura?

[...]

DANFORTH: E setenta e duas condenadas à forca por esta assinatura?

[...]

PROCTOR: Ela nunca viu espíritos nenhum, senhor.

DANFORTH, *com grande alarme e surpresa, a Mary*: Nunca viu espíritos nenhum?

[...]

DANFORTH: [...]. Diga-me, Sr. Proctor, o senhor andou contando esta história na vila?

[...]

DANFORTH: O senhor sabe, Sr. Proctor, que toda a disputa do Estado nesses julgamentos é ade que o Céu está falando através das crianças?

[...]

DANFORTH: [...]. Vou ser direto, Senhor – Tenho visto maravilhas nesta corte. Tenho visto pessoas sufocadas por espíritos diante dos meus olhos; eu as tenho visto presas por alfinetes e cortadas por adagas. Até

este momento, não tenho a mínima razão para suspeitar que as meninas possam estar me enganando. Entende o que quero dizer? ⁶⁷

Assim, diante das posições de Danforth, podemos concluir que ele estava muito mais preocupado com a repercussão negativa que a descoberta da fraude das garotas causaria em sua reputação perante a opinião pública, do que com o destino daquelas pessoas.

Como já mencionamos, consideramos o terceiro Ato fundamental para toda a estruturação da história de Miller, o momento no qual todos os personagens serão definitivamente desnudos. O próprio significado do título da peça em inglês, “*The Crucible*” ⁶⁸, que de acordo com o dicionário *Longman* significa “um recipiente em que as substâncias são aquecidas a temperaturas muito altas”, pode ser compreendido através das ações deste Ato. Em uma de suas falas, Danforth diz para Proctor; “Queimamos um fogo quente aqui, ele derrete toda a dissimulação” ⁶⁹, o que nos leva a inferir que Miller quer que compreendamos que a Salém de 1692 era um verdadeiro caldeirão ardente no qual as

⁶⁷ FRANCIS: Excellency, we have proof for your eyes; God forbid you shut them to it. The girls, sir, the girls are frauds.

[...]

DANFORTH: Do you know who I am, Mr. Nurse?

FRANCIS: I surely do, sir, and I think you must be a wise judge to be what you are.

DANFORTH: And do you know that near to four hundred are in the jails from Marblehead to Lynn, and upon my signature?

[...]

DANFORTH: And seventy-two condemned to hang by that signature?

[...]

PROCTOR: She never saw no spirits, sir.

DANFORTH, *with great alarm and surprise, to Mary*: Never saw no spirits!

[...]

DANFORTH: [...]. Tell me, Mr. Proctor, have you given out this story in the village?

[...]

DANFORTH: Do you know, Mr. Proctor, that the entire contention of the state in these trials is that the voice of Heaven is speaking through the children?

[...]

DANFORTH: [...]. I tell you straight, Mister – I have seen marvels in this court. I have seen people choked before my eyes by spirits; I have seen them stuck by pins and slashed by daggers. I have until this moment not the slightest reason to suspect that the children may be deceiving me. Do you understand my meaning? (*Ibid.*, p. 80-81; 82; 84).

⁶⁸ Encontramos no *Longman Dictionary of Contemporary English*, o seguinte significado para a palavra “*crucible*” - “a container in which substances are heated to very high temperatures”.

⁶⁹ DANFORTH: [...] We burn a hot fire here; it melts down all concealment. (*Ibid.*, p. 83).

peessoas eram obrigadas a derreterem suas máscaras até se mostrarem nuas, assim como também o era a Washington de 1953.

Voltando à cena em que os maridos se apresentam perante a corte na tentativa de salvar suas esposas, veremos que Miller quer dar um ritmo mais intenso aos acontecimentos colocando quase todo o elenco em ação. Teremos a participação dos juízes Danforth e Hathorne; dos reverendos Parris e Hale; dos maridos Francis, Giles e Proctor; dos guardas Cheever e Herrick; do fazendeiro Thomas Putnam; e, finalmente, das meninas, Marry Warren, esta desde o início do Ato, Susanna Walcott, Mercy Lewis, Betty Parris e Abigail Williams. Aqui alguns deitarão suas máscaras no chão, outros não.

Antes de continuarmos nosso relato do terceiro Ato, é importante pontuar que durante todo este Ato, no qual os três senhores tentam trazer alguma racionalidade àquela corte, o Reverendo Parris e o Juiz Hathorne, ambos moradores de Salém, tentam influenciar Danforth contra aquelas pessoas, enquanto o Reverendo Hale, numa clara demonstração de mudança no seu entendimento sobre os julgamentos, tenta sempre trazer a razão à mente de Danforth:

HALE: Excelência, ele afirma ter fortes evidências para a defesa de sua mulher. Acho que em nome da justiça o senhor deve -

[...]

HATHORNE: Acho que os dois devem ser presos por desacato, senhor.

[...]

HATHORNE: Isto é dasacato, senhor, desacato!

[...]

PARRIS: Cuidado com este homem, Sua Excelência, este homem é problema.

HALE, *excitadamente*: Acho que o senhor deve ouvir a garota, ela -

[...]

PARRIS: Eles vieram para acabar com a corte, senhor! Este homem é -

[...]

PARRIS: Cristão que vem para o culto apenas uma vez no mês!

[...]

HALE: Vsa. Excelência, não creio que o senhor deva julgar o homem baseado em tal evidência.

[...]

PARRIS: Isto é um ataque claro à corte!

HALE, *a Parris, tentando se conter*: Será toda defesa um ataque à corte? Ninguém pode - ?

[...]

HATHORNE: Isto é um desacato à corte, Sr. Danforth! ⁷⁰

⁷⁰ HALE: Excellency, he claims hard evidence for his wife's defense. I think that in all justice you must -

Percebemos que a presença de Proctor no tribunal assusta Parris e deixa Danforth desconfiado sobre suas intenções:

DANFORTH: [...]. Você tem certeza em sua consciência, senhor, de que sua prova é verdadeira?

PROCTOR: Ela é. E o senhor certamente saberá.

DANFORTH: E o senhor pretende apresentá-la abertamente na corte, diante de todos?

PROCTOR: Acho que sim, com sua permissão.

DANFORTH, *estreitando os olhos*: E qual é seu propósito ao fazer isso, senhor?

PROCTOR: Ora, Eu – eu libertaria minha mulher, senhor.

DANFORTH: Não existe nada escondido no seu coração, nem oculto no seu espírito, nenhum desejo de minar este tribunal? ⁷¹

Nesta passagem, Miller começa a nos mostrar porque Proctor é seu herói. Um homem adúltero, cujo pecado leva sua esposa para a prisão, mas também, um homem corroído pela culpa, pronto para se redimir perante ele próprio, sua família e toda a sociedade de Salém. Um homem trabalhador e honesto, cuja personalidade forte e íntegra

[...]

HATHORNE: I think they must both be arrest in contempt, sir.

[...]

HATHORNE: This is contempt, sir, contempt!

[...]

PARRIS: Beware this man, Your Excellency, this man is mischief.

HALE, *excitedly*: I think you must hear the girl, sir, she –

[...]

PARRIS: They've come to overthrow the court, sir! This man is –

[...]

PARRIS: Such a Christian that will not come to church but once in a month!

[...]

HALE: Your Honor, I cannot think you may judge the man on such evidence.

[...]

PARRIS: This is a clear attack upon the court!

HALE, *to Parris, trying to contain himself*: Is every defense an attack upon the court? Can no one – ?

[...]

HATHORNE: This is contempt of the court, Mr. Danforth! (*Ibid.*, p. 80-81; 84; 87; 90).

⁷¹ DANFORTH: [...]. 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?

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.

DANFORTH: There lurks nowhere in your heart, nor hidden in your spirit, any desire to undermine this court? (*Ibid.*, p. 83).

não lhe permite omitir-se diante das injustiças e das coisas que ele não considera corretas. Herrick, um dos guardas da corte, faz um comentário sobre Proctor a Danforth, “Eu conheço este homem toda a minha vida, e ele é um bom homem, senhor.”⁷² Neste momento da peça, Proctor descobre que Elizabeth está grávida, e é aqui também que Miller, estrategicamente, nos dá uma informação que ecoará no futuro como um dos pontos cruciais para a construção da atmosfera trágica de *As Bruxas de Salém*. Proctor diz a Danforth que Elizabeth nunca mente: “Mas se ela diz que está grávida, então ela está! Aquela mulher nunca mentirá, Sr. Danforth.”⁷³ Assim, por estar grávida, Danforth garante a vida de Elizabeth por pelo menos um ano ou até ela ter o bebê. Danforth acha que Proctor não tem mais razão para estar ali no tribunal: “Você afirma que seu único propósito é salvar sua mulher. Ótimo então, ela está salva pelo menos este ano, e um ano é longo. O que você nos diz, senhor? Está acabado agora. Você desiste da acusação?”⁷⁴ Miller nos mostra um Proctor em conflito e, após olhar para Francis e Giles, ele diz a Danforth que não pode desistir, pois aqueles homens são seus amigos e suas esposas ainda estão em perigo. Danforth não gosta da atitude de Proctor, mas decide escutá-lo. Proctor apresenta um documento, trazido por Francis, assinado por noventa e uma pessoas bem conceituadas da aldeia onde elas atestam que conhecem Elizabeth Proctor, Martha Corey e Rebecca Nurse há muitos anos e que nunca viram qualquer sinal de que elas estivessem do lado do Diabo. Diante da longa lista de nomes, Parris fica cada vez mais nervoso e temendo o rumo que o julgamento possa tomar, influencia Danforth para prender aquelas pessoas para interrogatório. Danforth acata a sugestão de Parris deixando os outros indignados.

Agora será a vez de Giles Corey agir para tentar salvar Martha, mas veremos que sua tentativa lhe trará um fim trágico. Corey acusa Thomas Putnam de usar sua filha Betty para acusar George Jacobs a fim de comprar suas terras que seriam confiscadas pelo Estado, já que ele, Putnam, seria o único com condições de pagar pelas terras. Um homem, que Giles referencia como “um homem honesto”, teria escutado Putnam falar isto. A corte quer que Giles diga o nome dessa pessoa, mas este se recusa “Vocês sabem por que não!

⁷² HERRICK: [...], I know this man all my life. It is a good man, sir. (*Ibid.*, p, 86).

⁷³ PROCTOR: But if she say she is pregnant, then she must be! That woman will never lie, Mr. Danforth. (*Ibid.*, p, 85).

⁷⁴ DANFORTH: [...] You say your only purpose is to save your wife. Good, then, she is saved at least this year, and a year is long. What say you, sir? It is done now. Will you drop this charge? (*Ibid.*, p, 85).

Ele será jogado na prisão se eu disser seu nome!” E continua: “Não darei nenhum nome. Mencionei uma vez o nome da minha mulher e queimarei no inferno muito tempo por causa disto. Permanecerei mudo” ⁷⁵ Esta atitude de Giles nos mostra sua coragem e determinação ao proteger sua testemunha contra o poder enlouquecido da corte. Como dissemos, ele pagará caro por desafiar a autoridade da corte e, principalmente, por ferir o orgulho de Danforth:

DANFORTH, *a Giles*: Senhor, se seu informante diz a verdade, que ele venha aqui abertamente como um homem decente. Mas se ele prefere se esconder no anonimato eu devo saber por quê. Agora, senhor, o governo e a igreja central exigem que você diga o nome da pessoa que acusou o Sr. Thomas Putnam de ser um assassino comum. ⁷⁶

E mais uma vez veremos um novo Hale, mais consciente de suas funções como um reverendo que deve sempre buscar a verdade, tentar trazer um pouco de razão à mente contaminada de superstições e verdades pré-estabelecidas de Danforth:

HALE: Excelência -

DANFORTH: Sr. Hale.

HALE: Não podemos mais pestanejar. Há um medo prodigioso desta corte na zona rural -

DANFORTH: Então há uma culpa prodigiosa na zona rural. *Você* tem medo de ser interrogado aqui?

HALE: Só posso temer a Deus, senhor, mas, no entanto, existe medo na zona rural.

DANFORTH, *agora zangado*: Não me censure pelo medo na zona rural; existe medo na zona rural porque há uma trama para derrubar Cristo nesta área!

HALE: Mas isto não significa que todos os acusados fazem parte disso.

DANFORTH: Nenhum homem íntegro deve temer esta corte, Sr. Hale!

Nenhum! *A Giles*: Você está preso por desacato a este tribunal. Agora sente-se e reflita, ou você ficará na cadeia até que decida responder todas as perguntas. ⁷⁷

⁷⁵ GILES, [...]: You know well why not! He'll lay in jail if I give his name! [...] I will not give you no name. I mentioned my wife's name once and I'll burn in hell long enough for that. I stand mute. (*Ibid.*, p. 90).

⁷⁶ DANFORTH, *to Giles*: Old man, if your informant tells the truth let him come here openly like a decent man. But if he hide in anonymity I must know why. Now sir, the government and central church demand of you the name of him who reported Mr. Thomas Putnam a common murderer. (*Ibid.*, p. 90).

⁷⁷ HALE: Excellency -

DANFORTH: Mr. Hale.

HALE: We cannot blink it more. There is a prodigious fear of this court in the country -

Compreendemos através das falas de Danforth que talvez ele seja o personagem mais complexo da peça. Miller vai construindo seu personagem aos poucos, ora nos mostrando seu lado severo e frio, ora nos fazendo acreditar que Danforth não tem más intenções em seu coração, ao contrário, ele realmente crê que é justo, “Sr. Hale, você certamente não duvida da minha justiça.”⁷⁸ E ainda: “É exatamente o que estou para avaliar, senhor. O que mais você quer de mim? Ao menos que você duvide da minha probidade?”⁷⁹ Mas, é exatamente esta sua inabalável convicção de justiça, a de que sua função primordial naquele momento é afastar o mal de Salém, que o torna um juiz altivo e prepotente, impedindo-o de ver claramente os fatos. Para Danforth, o bem e o mal são claramente distinguíveis, cada um com seu lado definido, “ou uma pessoa está do lado deste tribunal ou está contra ele, não existe meio termo.”⁸⁰ A princípio, achamos que Danforth não possa ser considerado um vilão propriamente dito, já que sua postura está muito longe da dissimulada e maquiavélica Abigail, mas no quarto Ato veremos que Miller não tem intenção de ser benevolente com Danforth. Enquanto Hale só faz crescer durante toda a peça, veremos um “encolhimento” no caráter de Danforth, uma vez que este, por orgulho de sua posição e por pura arbitrariedade, mantém-se irredutível na sua decisão de enforcar pessoas inocentes, tornando-se, portanto, tão vilão, ou até pior, que a própria Abigail.

Como postula Aristóteles e Hegel, o universo dramático possui uma estrutura causal na qual as situações se desdobram em ações coesas. Assim, ao silenciar, negando-se a revelar o nome da testemunha que o havia informado acerca de Putnam, Giles é preso por desacato à corte e no final da peça, num gesto heróico, torturado com pesadas pedras

DANFORTH: Then there is a prodigious guilt in the country. Are *you* afraid to be questioned here?

HALE: I may only fear the Lord, sir, but there is fear in the country nevertheless.

DANFORTH, *angered now*: Reproach me not with the fear in the country; there is fear in the country because there is a moving plot to topple Christ in the country!

HALE: But it does not follow that everyone accused is part of it.

DANFORTH: No uncorrupted man may fear this court, Mr. Hale! None! *To Giles*: You are under arrest in contempt of this court. Now sit you down and take counsel with yourself, or you will be set in the jail until you decide to answer all the questions. (*Ibid.*, p. 90 -91).

⁷⁸ DANFORTH: Mr. Hale, you surely do not doubt my justice. (*Ibid.*, p, 92).

⁷⁹ DANFORTH: That is precisely what I am about to consider, sir. What more may you ask of me? Unless you doubt my probity? (*Ibid.*, p, 93).

⁸⁰ DANFORTH: [...] that a person is either with this court or he must be counted against it, there be no road between. (*Ibid.*, p, 87).

colocadas sobre seu peito até a morte, ele permanecerá mudo. Aqui podemos fazer uma analogia entre esse heroísmo de Giles em contraposição à fraqueza de Elia Kazan, quando, no século XX, denunciou pessoas para safar-se das acusações do HUAC. Como já mencionamos, a atitude de Kazan marcaria profundamente Miller que, por mais que tentasse, não conseguiria “passar adiante”, como ele próprio explicou: “Porque eu me sentia inclinado a simpatizar com ele, mas ao mesmo tempo lhe tinha medo. Se eu fosse da geração dele, Kazan se veria obrigado a sacrificar-me também, como aos outros. Enfim, era isso o que eu pensava. Não podia passar adiante.” (1989, p. 315) E Miller não deixa passar na sua peça, a forma heróica com que Giles defende seu direito de ficar calado:

PROCTOR: E Giles?
 ELIZABETH: Você não ouviu sobre isso?
 PROCTOR: Eu não ouço nada, onde eu sou mantido.
 ELIZABETH: Giles está morto?
Ele olha para ela, incrédulo.
 PROCTOR: Quando ele foi enforcado?
 ELIZABETH, *calmamente, efetivamente*: Ele não foi enforcado. [...]
 PROCTOR: Então como ele morreu?
 ELIZABETH, *gentilmente*: Eles o esmagaram, John.
 PROCTOR: Esmagaram?
 ELIZABETH: Colocaram pesadas pedras sobre seu peito até ele suplicar sim ou não. *Com um sorriso de ternura para o velho homem*: Dizem que ele só falou duas palavras. “Mais peso”, disse ele. E morreu.
 PROCTOR, *entorpecido – um fio para tecer sua agonia*: “Mais peso.”
 ELIZABETH: Sim. Ele era um homem temível, Giles Corey.⁸¹

O conflito que Miller cria em torno de Giles impulsionará as ações de John Proctor, que não pode mais assistir àquele terrível espetáculo e ficar quieto. Ele precisa fazer

⁸¹ PROCTOR: And Giles?

ELIZABETH: You have not heard of it?

PROCTOR: I hear nothin', where I am kept.

ELIZABETH: Giles is dead?

He looks at her incredulously.

PROCTOR: When were he hanged?

ELIZABETH, *quietly, factually*: He were not hanged. [...]

PROCTOR: Then how does he die?

ELIZABETH, *gently*: They press him, John.

PROCTOR: Press?

ELIZABETH: Great stones they lay upon his chest until he plead aye or nay. *With a tender smile for the old man*: They say he give them but two words. “More weight,” he says. And died.

PROCTOR, *numbed – a thread to weave into his agony*: “More weight.”

ELIZABETH: Aye. It were a fearsome man, Giles Corey. (*Ibid.*, p. 124 - 125).

aqueles homens enxergarem a verdade, uma verdade que para ele parece tão óbvia nas provas que estavam apresentando: “Calma, Giles, calma. Provaremos que estamos certos, agora provaremos.”⁸² Assim, Proctor entrega a um já irritado Danforth uma declaração de Mary Warren na qual ela jura nunca ter visto Satã, ou qualquer outro espírito, assim como garante que suas amigas também nunca viram nada, não passando tudo de mentiras e teatro. Mary também revela a verdade sobre a história da boneca encontrada na casa de Elizabeth. Essa declaração de Mary Warren tem implicações em vários sentidos. Afinal, como nos disse o próprio Danforth, todo o julgamento baseava-se no pressuposto de que as meninas estavam sendo utilizadas por Deus para “limpar” Salém da presença do Diabo, e como conclui sabiamente Hale: “Excelência, um momento. Eu acho que isso toca no cerne da questão.”⁸³ Pela primeira vez vemos um Danforth pensativo, lutando com seus próprios demônios. Hale parte novamente para o ataque e com desespero aconselha Danforth a entregar esta evidência de Proctor nas mãos de um experiente advogado. Hale, a esta altura, já se encontra cheio de culpa por todas as pessoas que havia prejudicado, numa clara manifestação de arrependimento:

HALE: Excelência, assinei setenta e duas sentenças de morte, eu sou um ministro de Deus, e não me atrevo a tirar uma vida sem ter uma prova tão imaculada da qual o menor escrúpulo de consciência possa duvidar.
[...]

HALE: Esta manhã assinei a entrega da alma de Rebecca Nurse, Meritíssimo. Não posso escondê-lo, minhas mãos ainda tremem como se estivessem feridas! Rogo-lhe, senhor, deixe que advogados lhe apresentem *este* argumento.⁸⁴

Mais uma vez, Danforth recusa-se a ir mais fundo nas investigações apresentando seu argumento de forma autoritária, não aceitando qualquer contestação:

⁸² PROCTOR: Peace, Giles, peace. We'll prove ourselves. Now we will. (*Ibid.*, p. 91).

⁸³ HALE: Excellency, a moment. I think this goes to the heart of the matter. (*Ibid.*, p. 92).

⁸⁴ HALE: Excellency, I have signed seventy-two death warrants; I am a minister of the Lord, and I dare not take a life without there be a proof so immaculate no slightest qualm of conscience may doubt it.
[...]

HALE: I have this morning signed away the soul of Rebecca Nurse, Your Honor. I'll not conceal it, my hands shakes yet as with a wound! I pray you, sir, *this* argument let lawyers present to you. (*Ibid.*, p. 92).

DANFORTH: [...]. Em um crime comum, como defender o acusado? Chamam-se testemunhas para provar sua inocência. Mas a bruxaria é *ipso facto*, na sua face e por sua natureza, um crime invisível, não é? Portanto, quem pode, eventualmente, ser testemunha dele? A bruxa e a vítima. Nenhuma outra. Agora, não podemos esperar que a bruxa vá acusar a si mesma, não é verdade? Portanto, devemos confiar nas vítimas – e elas dão testemunhos, as meninas com certeza dão tetemunhos. Quanto às bruxas, ninguém pode negar que estamos ansiosos que elas confessem. Portanto, o que resta para um advogado fazer? Fui bem claro, não fui?⁸⁵

Com este “discurso” de Danforth, Miller nos apresenta uma ironia trágica; é exatamente apoiadas neste pressuposto de que o tribunal tem apenas a palavra delas contra a das bruxas, que Abigail e as meninas vão “armando uma arena de terror” em Salém. O “argumento” usado por Danforth para justificar sua decisão de não conduzir os julgamentos de outra maneira é a arma que Abigail tem para alcançar seu objetivo maior – mandar Elizabeth Proctor para a forca. E Miller, consciente da conseqüência de cada palavra e ação executada pelos seus personagens, vai nos conduzindo, gradativamente, mas também freneticamente, em direção ao clímax de sua trama, onde descobriremos uma perfeita tragédia moderna.

Voltando a Danforth, após alguns instantes de silêncio, ele manda Cheever trazer as meninas para onde eles estavam. Cheever retorna trazendo apenas Susanna Walcott, Mercy Lewis, Betty Parris e Abigail, as outras não se encontravam no tribunal. Danforth acha suficiente e pede para elas se sentarem. A partir deste momento, Miller nos introduz ao centro de sua trama, com Danforth interrogando as garotas sobre tudo o que Marry Warren havia declarado a respeito de suas ações. Obviamente, Abigail nega tudo, inclusive o relato sobre a boneca, e pior ainda, mente descaradamente dizendo que, quando trabalhava para os Proctors, sempre viu bonecas na casa. Nesta passagem, Miller desnuda Abigail para Proctor e para nós receptores; pela primeira vez assistimos a sua atuação maquiavélica, já que antes suas ações haviam sido “narradas” por outras pessoas. Mas Proctor sente que Danforth, sempre influenciado por Parris e Hathorne, continua acreditando em Abigail. Interessante é lembrarmos que a posição de Abigail serve mais à preservação do poder e credibilidade de

⁸⁵ DANFORTH: [...]. In an ordinary crime, how does one defend the accused? One calls up witnesses to prove his innocence. But witchcraft is *ipso facto*, on its face and by its nature, an invisible crime, is it not? Therefore, who may possibly be witness to it? The witch and the victim. None other. Now we cannot hope the witch will accuse herself; granted? Therefore, we must rely upon the victims – and they do testify, the children certainly do testify. As for the witches, none will deny that we are most eager for all their confessions. Therefore, what is left for a lawyer to bring out? I have made my point. Have I not? (*Ibid.*, p. 93).

Danforth do que a de Mary Warren, que na verdade “destruiria” a corte. Proctor precisa desacreditar a imagem de Abigail diante de Danforth, e ele ainda tem algumas cartas escondidas na manga. Vejamos no diálogo que se segue:

DANFORTH: Você está acusando Abigail Williams de criar um fantástico e frio plano de assassinato, você entende?

PROCTOR: Sim, senhor. Eu creio que ela tem a intenção de matar.

DANFORTH, *apontando Abigail, sem acreditar*: Esta criança assassinará sua esposa?

PROCTOR: Ela não é uma criança. Agora, escute-me, senhor. Diante de toda essa congregação, ela foi posta para fora desta sala de reuniões, duas vezes este ano, porque estava rindo durante as orações.

DANFORTH, *chocado, vira-se para Abigail*: O que significa isto? Rir durante -

PARRIS: Excelência, nessa época, ela estava sob o poder de Tituba, mas agora ela está solene.

GILES: Sim, agora ela está solene e sai enforcando as pessoas!

DANFORTH: Silêncio, homem.

HATHORNE: Certamente isto não tem nenhuma influência sobre a questão. Ele a acusa de assassinato.

DANFORTH: Sim. *Ele estuda Abigail por um momento, depois*: Continue, Sr. Proctor.

PROCTOR: Mary. Agora conte ao Governador como vocês dançaram na floresta.

PARRIS, *rapidamente*: Excelência, desde que cheguei a Salém que este homem tenta denegrir meu nome. Ele -

DANFORTH: Um momento, senhor. *Dirigindo-se a Marry Warren, severamente e surpreso*: O que significa essa dança? ⁸⁶

⁸⁶ DANFORTH: You are charging Abigail Williams with a marvelous cool plot to murder, do you understand that?

PROCTOR: I do, sir. I believe she means to murder.

DANFORTH, *pointing at Abigail, incredulously*: This child would murder your wife?

PROCTOR: It is not a child. Now hear me, sir. In the sight of the congregation she were twice this year put out of this meetin' house for laughter during prayer.

DANFORTH, *shocked, turning to Abigail*: What's this? Laughter during -

PARRIS: Excellency, she were under Tituba's Power at that time, but she is solemn now.

GILES: Aye, now she is solemn and goes to hang people!

DANFORTH: Quiet, man.

HATHORNE: Surely it have no bearing on the question, sir. He charges contemplation of murder.

DANFORTH: Aye. *He studies Abigail for a moment, then*: Continue, Mr. Proctor.

PROCTOR: Mary. Now tell the Governor how you danced in the woods.

PARRIS, *instantly*: Excellency, since I come to Salem this man is blackening my name. He -

DANFORTH: In a moment, sir. *To Marry Warren, sternly, and surprised*: What is this dancing? (*Ibid.*, p. 96-97).

Vale a pena lembrar que nós receptores sabemos que a dança na floresta foi uma das ações que acionaram os conflitos da trama de Miller. Numa sociedade puritana, dançar era considerado influência do mal e festas ou diversão para jovens eram proibidas, pois tudo que dava prazer era obra do Diabo. Por isso o espanto de Danforth. Proctor, implacavelmente, continua relatando como Abigail levava as outras para dançarem nuas na floresta; o próprio Parris tinha visto tudo. Hale vem reforçar o relato de Proctor, “Excelência, Sr. Parris me contou isso logo que cheguei de Beverly.”⁸⁷ Encurralado, Parris é obrigado a confirmar, mas ainda nega que elas estivessem nuas. Por um momento, Miller “baixa a guarda” de Danforth, e até por causa da rubrica, chegamos a pensar que este conduzirá o julgamento sob um novo prisma: *Danforth, com novos olhos, olha para Abigail.*⁸⁸

Mas, nossa esperança, assim como a dos outros, dura apenas milésimos de segundos. Reconhecendo o perigo do momento, Hathorne habilmente desvia todo o foco da atenção, de Abigail para Mary Warren, salvando Parris e Abigail de maiores explicações. O que, aliás, não nos espanta, pois esta vinha sendo a conduta do tribunal desde o início do julgamento – em nenhum momento este procurou apurar as evidências mostradas por Proctor de forma séria e com maior profundidade, muito pelo contrário, baseando-se no pressuposto de que em casos de bruxaria os acusadores eram as vítimas inocentes, as provas contra estes eram analisadas de forma superficial, e, por que não dizer, até criminosa.

Assim, o Juiz Hathorne, que até então tinha tido uma participação secundária, torna-se uma peça fundamental para o impulsionamento das ações dramáticas de Miller. Num único ato, Hathorne deixa cair de vez a sua máscara nos apresentando toda a sua malícia, astúcia e inteligência. Num momento crucial da peça, ele consegue desviar a atenção de Danforth para Mary, quando ajudado por Parris, que percebe sua intenção:

HATHORNE: Excelência, você me permite? *Ele aponta para Mary Warren.*

DANFORTH, *com grande preocupação*: Rogo que prossiga.

⁸⁷HALE: Excellency, when I first arrived from Beverly, Mr. Parris told me that. (*Ibid.*, p. 98).

⁸⁸ *Danforth, as though with new eyes, looks at Abigail.* (*Ibid.*, p. 98).

HATHORNE: Você diz que nunca viu espíritos, Mary, que nunca foi ameaçada ou atingida por nenhuma manifestação do Diabo ou de seus agentes.

MARY WARREN, *muito fraca*: Não, senhor.

HATHORNE, *com um brilho de vitória*: E, no entanto, quando as pessoas acusadas de feitiçaria lhe confrontaram no tribunal, você desmaiou, dizendo que os espíritos daquelas pessoas saíram de seus corpos e lhe sufocaram -

MARY WARREN: Aquilo era fingimento, senhor.

[...]

PARRIS: Mas você ficava fria, não ficava? Eu mesmo lhe levantei várias vezes e você estava gelada. Sr. Danforth, você -

DANFORTH: Eu ví isto várias vezes.

PROCTOR: Ela apenas fingia desmaiar, Sua Excelência. Elas são todas grandes “fingidoras”.

HATHORNE: Então ela consegue desmaiar agora?

PROCTOR: Agora? ⁸⁹

Não precisamos ir mais longe mostrando as falas desta passagem, pois com este início já se pode perceber aonde Hathorne quer chegar. Miller, mais uma vez, consegue um efeito devastador com a ironia trágica criada por Hathorne. No momento mais sincero, mais verdadeiro, no qual Mary se entrega por completo, sua mentira de antes, ou, seu “teatro” de antes, aparece agora como verdade, pois ela não consegue “fingir” um desmaio naquele momento requisitado por Hathorne. O que para nós receptores, parece perfeitamente explicável; naquele momento falta o calor, a euforia, a paixão que a histeria “encenada” por ela conseguiu arrebatar. Como num verdadeiro teatro, onde os bons atores são envolvidos pela “realidade” da cena e derramam verdadeiras e sinceras lágrimas, a própria Mary, na

⁸⁹ HATHORNE: Excellency, Will you permit me? *He points at Mary Warren.*

DANFORTH, *with great worry*: Pray, proceed.

HATHORNE: You say you never saw no spirits, Mary, were never threatened or afflicted by any manifest of the Devil or the Devil’s agents.

MARY WARREN, *very faintly*: No, sir.

HATHORNE, *with a gleam of victory*: And yet, when people accused of witchery confronted you in court, you would faint, saying their spirits came out of their bodies and choked you -

MARY WARREN: That were pretense, sir.

[...]

PARRIS: But you did turn cold, did you not? I myself picked you up many times, and your skin were icy. Mr. Danforth, you -

DANFORTH: I saw that many times.

PROCTOR: She only pretended to faint, Your Excellency. They’re all marvelous pretenders.

HATHORNE: Then she can pretend to faint now?

PROCTOR: Now? (*Ibid.*, p. 98).

sua simplicidade e ignorância, tenta explicar o que um bom “teatro” consegue fazer com os atores:

HATHORNE: Como você pode pensar que os viu a menos que você os tenha visto?

MARY WARREN: Eu – Eu não sei dizer como, mas eu fiz. Eu – Eu escutei as outras garotas gritando, e você, Meritíssimo, parecia acreditar nelas, e eu – Era apenas divertimento no começo, mas depois todo mundo começou a gritar espíritos, espíritos, e eu – eu lhe prometo, Sr. Danforth, eu apenas pensei tê-los visto, mas eu não os vi.⁹⁰

A atmosfera conflituosa se intensifica quando Abigail, interrogada por um desconfiado Danforth, percebe que o cerco está se fechando e que os acontecimentos podem fugir do seu controle. Abigail age rápido e atrevidamente ameaça o próprio Danforth, para logo depois continuar seu “teatro”, acusando Mary de a estar enfeitando:

De repente, seu rosto se transforma de uma atitude acusatória, para um olhar perdido no ar acima, parecendo muito assustada.

DANFORTH, *apreensivamente*: O que é, criança?

ABIGAIL, *olhando ao redor no ar, passando seus braços em torno de si como se estivesse com frio*: Eu – Eu não sei. Um vento, sinto um vento frio. *Seu olhar pousa em Mary Warren.*

MARY WARREN, *aterrorizada, implorando*: Abby!

MERCY LEWIS, *tremendo*: Meritíssimo, estou congelando!

PROCTOR: Elas estão fingindo!

HATHORNE, *pegando a mão de Abigail*: Ela está fria, Meritíssimo, toque nela!

MERCY LEWIS, *batendo os dentes*: Mary, você envia esta sombra sobre mim?

MARY WARREN: Oh Deus, me salve!

SUSANNA WALCOTT: Estou congelando, estou congelando!

ABIGAIL, *tremendo visivelmente*: É um vento, um vento!

MARY WARREN: Abby, não faça isso!

DANFORTH, *ele próprio envolvido e influenciado por Abigail*: Mary Warren, você a enfeitou? Eu lhe pergunto, você lhe enviou seu espírito?

Chorando histericamente Mary Warren começa a correr. Proctor a pega.

MARY WARREN, *quase em colapso*: Deixe-me ir, Sr. Proctor, não posso mais, não posso –

⁹⁰ HATHORNE: How could you think you saw them unless you saw them?

MARY WARREN: I – I cannot tell how, but I did. I – I heard the other girls screaming, and you, Your Honor, you seemed to believe them, and I – It were only sport in the beginning, sir, but then the whole world cried spirits, spirits, and I – I promise you, Mr. Danforth, I only thought I saw them but I did not. (*Ibid.*, p. 100).

ABIGAIL, *implorando aos Céus*: Oh, Pai Divino, afaste essa sombra! ⁹¹

E finalmente, chegamos ao clímax do drama de Miller. Numa cena de forte poder persuasivo, na qual Miller nos revelará todo o seu potencial como dramaturgo, Proctor se entrega totalmente, desnudando completamente sua alma. Numa sociedade puritana, ou até poderíamos dizer, em qualquer sociedade, o que a pessoa tem de mais valioso é o seu próprio nome. No nome de uma pessoa está depositada toda sua herança de dignidade e integridade. Proctor tem consciência disso, mas, numa atitude de verdadeiro heroísmo trágico, ele abdica do seu bom nome para salvar sua esposa e as outras pessoas inocentes, condenando-se pelo crime de luxúria:

PROCTOR: Como você pode clamar o Céu! Puta! Puta!
[...]
ABIGAIL: Sr. Danforth, ele está mentindo!
[...]
DANFORTH: Você terá que provar isto! Isso não vai passar!
PROCTOR, *tremendo, sua vida se desmoronando*: Eu a conheci, senhor. Eu estive com ela.
DANFORTH: Você – você é um luxurioso?
FRANCIS, *horrorizado*: John, você não deve dizer tal -
PROCTOR: Oh, Francis, gostaria que houvesse alguma maldade em você para que você pudesse me conhecer! *A Danforth*: Um homem não jogaria seu bom nome na lama. Certamente, você sabe disso.
DANFORTH, *estupefato*: Quando? Em que lugar?
PROCTOR, *com a voz a ponto de quebrar, tamanha sua vergonha*: No lugar apropriado – onde minhas bestas estão alojadas. Na minha última

⁹¹ *Suddenly, from an accusatory attitude, her face turns, looking into the air above – it is truly frightened.*

DANFORTH, *apprehensively*: What is it, child?

ABIGAIL, *looking about in the air, clasping her arms about her as though cold*: I – I know not. A wind, a cold wind, has come. *Her eyes fall on Mary Warren.*

MARY WARREN, *terrified, pleading*: Abby!

MERCY LEWIS, *shivering*: Your Honor, I freeze!

PROCTOR: They're pretending!

HATHORNE, *touching Abigail's hand*: She is cold, Your Honor, touch her!

MERCY LEWIS, *through chattering teeth*: Mary, do you send this shadow on me?

MARY WARREN: Lord, save me!

SUSANNA WALCOTT: I freeze, I freeze!

ABIGAIL, *shivering visibly*: It is a wind, a wind!

MARY WARREN: Abby, don't do that!

DANFORTH, *himself engaged and entered by Abigail*: Mary Warren, do you witch her? I say to you, do you send your spirit out?

With a hysterical cry Mary Warren starts to run. Proctor catches her.

MARY WARREN, *almost collapsing*: Let me go, Mr. Proctor, I cannot, I cannot –

ABIGAIL, *crying to Heaven*: Oh, Heavenly Father, take away this shadow! (*Ibid.*, p. 100 – 101).

noite de alegria, cerca de oito meses atrás. Ela trabalhava para mim em minha casa, senhor. *Ele tem que apertar o queixo para não chorar.* O homem acha que Deus dorme, mas Deus vê tudo, agora eu sei disso. Eu lhe imploro senhor, eu lhe imploro – enxergue o que ela realmente é. Minha esposa, minha querida e boa esposa, pegou esta garota logo depois, senhor, e a pôs na estrada. E sendo o que ela é, pura vaidade, senhor - *Ele está se alterando.* Excelência, me perdoe, me perdoe. *Com raiva dele mesmo, se afasta por um momento do governador. Depois, como se só lhe restasse o lamento:* Ela quer dançar comigo em cima da sepultura da minha esposa! E bem que ela teria podido, pois eu pensava nela com ternura. Deus me ajude, eu a cobiçava, e há uma promessa em tal ansiedade. Mas isto é vingança de uma prostituta, e você tem que enxergar isto. Me coloco inteiramente em suas mãos. Eu sei que você vai enxergar tudo.⁹²

Abigail tenta o papel de ofendida quando lhe perguntam se tudo aquilo é verdade, “Se eu tiver que responder a isso, irei embora e não voltarei mais” E ainda, diante do olhar de Danforth: “Que olhar é este que você me dirige? Não aceitarei tal olhar!”⁹³ Abigail faz menção de ir embora, mas Danforth a impede, pois ele ainda precisa da presença dela para executar sua próxima decisão:

⁹² PROCTOR: How do you call Heaven! Whore! Whore!

[...]

ABIGAIL: Mr. Danforth, he is lying!

[...]

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, *dumfounded*: 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. *He has to clamp his jaw to keep from weeping.* A man may think God sleeps, but God sees everything, I know it now. I beg you, sir, I beg you – see what she is. My wife, my dear good wife, took this girl soon after, sir, and put her out on the highroad. And being what she is, a lump of vanity, sir – *He is being overcome.* Excellency, forgive me, forgive me. *Angrily against himself, he turns away from the Governor for a moment. Then, as though to cry out is his only means of speech left:* She thinks to dance 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. (*Ibid.*, p. 101-102).

⁹³ ABIGAIL: If I must answer that, I will leave and I will not come back again! [...] What look do you give me? [...] I’ll not have such looks! (*Ibid.*, p. 103).

DANFORTH: Fique onde você está! *Herricks barra seu caminho. Ela para com fogo nos olhos.* Sr. Parris, vá lá dentro do tribunal e traga a Senhora Proctor para cá.

PARRIS, *protestando*: Meritíssimo, isto é tudo um -

DANFORTH, *asperamente para Parris*: Traga ela aqui! E não lhe diga nenhuma palavra do que foi dito aqui. E bata antes de entrar. *Parris sai.* Agora vamos ao fundo desta lama. *A Proctor*: Você afirma que sua esposa é uma mulher honesta.

PROCTOR: Ela nunca mentiu na vida, senhor. Há aqueles que não conseguem cantar, e aqueles que não conseguem chorar – minha mulher não consegue mentir. Eu paguei caro até aprender isso, senhor.⁹⁴

Esse pequeno “grande” detalhe sobre o caráter de Elizabeth, que antes nos fora revelado por Proctor de forma natural, desinteressada, é agora lembrado conscientemente por Danforth para atingir seu objetivo, introduzindo-nos ao conflito mais ironicamente trágico de toda a peça. Na verdade, nós receptores, assim como o próprio Hale – “Eu acredito nele agora”⁹⁵ – já aderimos completamente ao argumento que Proctor usa para provar que a verdade está com ele – “Eu transformei minha honra num sino que toquei para desgraçar meu bom nome; você tem que acreditar em mim, Sr. Danforth. Minha esposa é inocente, por isso reconheceu uma puta, quando viu uma.”⁹⁶ Mas, no drama, a linha de ação é comandada por uma vontade orientada para um objetivo específico, e Danforth ainda precisa da inocência de Abigail para manter os interesses do poder instituído. Desta feita, com a verdade nua e crua lançada inquestionavelmente na sua cara, Danforth, pela primeira vez, vê-se obrigado a ir mais fundo na apuração desta verdade. Contudo, o arranjo que projeta para a verificação da “verdade” revela o quanto ainda se coloca como soberano da situação, criando o momento mais impressionante e, como já dissemos, o conflito mais ironicamente trágico do drama de Miller. Neste instante, o próprio tribunal se apresenta

⁹⁴ DANFORTH: You will remain where you are! *Herricks steps into her path. She comes up short, fire in her eyes.* Mr. Parris, go into the court and bring Goodwife Proctor out.

PARRIS, *objecting*: Your Honor, this is all a -

DANFORTH, *sharply to Parris*: Bring her out! And tell her not one word of what's been spoken here. And let you knock before you enter. *Parris goes out.* Now we shall touch the bottom of this swamp. *To Proctor*: Your wife, you say, is an honest woman.

PROCTOR: In her life, sir, she have never lied. There are them that cannot sing, and them that cannot weep – my wife cannot lie. I have paid much to learn it, sir. (*Ibid.*, p. 103).

⁹⁵ HALE: [...] I believe him now, [...]. (*Ibid.*, p. 105).

⁹⁶ PROCTOR: I have made a bell of my honor! I have rung the doom of my good name – you will believe me, Mr. Danforth! My wife is innocent, except she knew a whore when she saw one! (*Ibid.*, p. 103).

como uma arena teatral, a cena a desenrolar-se diante dos olhos do espectador revelando em profundidade o caráter agônico das tragédias:

DANFORTH: Bom. *A Abigail*: E se ela disser, menina, que foi prostituição, Deus tenha pena de você! *Batem à porta. Ele grita. Espere! A Abigail*: Vire de costas. *A Proctor*: Faça o mesmo. *Ambos viram de costas - Abigail vagarosamente, indignada*. Agora nenhum de vocês olhem para o rosto de “Goody” Proctor. Ninguém nesta sala diga uma palavra, ou faça um gesto afirmativo ou negativo. *Ele vira-se para a porta e chama*: Entre! *A porta abre. Elizabeth entra com Parris. Parris a deixa. Ela fica em pé só, seus olhos procurando por Proctor*. Sr. Cheever, registre esse testemunho com toda a exatidão. Pronto?

CHEEVER: Pronto, senhor.

DANFORTH: Aproxime-se, mulher. *Elizabeth aproxima-se dele, olhando as costas de Proctor*. Olhe apenas para mim, e não para seu marido. Diretamente nos meus olhos.

ELIZABETH, *quase sem voz*: Certo, senhor.

DANFORTH: Foi-nos dito que você, certa vez, dispensou sua empregada, Abigail Williams.

ELIZABETH: É verdade, senhor.

DANFORTH: Qual foi a causa de você tê-la dispensado? *Breve pausa. Depois Elizabeth tenta olhar para Proctor*. Você vai olhar só para meus olhos, não olhe para seu marido. A resposta está em sua memória e você não precisa de ajuda para me responder. Por que você dispensou Abigail Williams?

ELIZABETH, *sem saber o que responder, sentindo um clima diferente, molhando seus lábios para ganhar tempo*: Ela me desagradou. *Pausa*. E ao meu marido.

DANFORTH: De que maneira ela lhe desagradou?

ELIZABETH: Ela foi – *Ela olha para Proctor atrás de uma pista*.

DANFORTH: Mulher, olhe para mim! *Elizabeth olha*. Ela foi desleixada? Preguiçosa? Como ela lhe desagradou?

ELIZABETH: Meritíssimo, Eu – naquela época eu estava doente. E eu – Meu marido é um homem correto e bom. Ele nunca se embriaga como alguns, ou perde seu tempo no “shovelboard”, ele está sempre trabalhando. Mas durante minha doença – sabe, senhor, eu fiquei muito tempo doente depois do meu último bebê, e achei que meu marido de alguma forma se afastou de mim. E esta garota – *Ela vira-se para Abigail*. [...]

ELIZABETH: Cheguei a pensar que ele estava gostando dela. E então numa noite eu perdi o juízo, acho, e a coloquei na rua.

DANFORTH: Seu marido – ele de fato se afastou de você?

ELIZABETH, *desesperada*: Meu marido – é um bom homem, senhor.

DANFORTH: Então ele não se afastou de você.

ELIZABETH, *olhando para Proctor*: Ele –

DANFORTH, *aproxima-se e segura seu rosto*: Olhe para mim! Por seu próprio conhecimento, John Proctor alguma vez já cometeu o crime de luxúria? *Indecisa, ela não consegue falar*. Responda minha pergunta! Seu marido é um luxurioso?

ELIZABETH, *num fio de voz*: Não, senhor.
 DANFORTH: Retire-a, Guarda.
 PROCTOR: Elizabeth, diga a verdade!
 DANFORTH: Ela já falou. Retire-a.
 PROCTOR, *chorando*: Elizabeth, eu já tinha confessado!
 ELIZABETH: Oh, Deus! *A porta se fecha depois que ela passa.*⁹⁷

Não poderíamos deixar de aclamar Miller pela criação de uma cena dramática tão perfeita, carregada de tensão e efetividade teatral. Neste ponto da peça, podemos reconhecer a “mentira” de Elizabeth Proctor como um exemplo de *hamartia*, ou “erro

⁹⁷ DANFORTH: Good then. *To Abigail*: And if she tell me, child, it were for harlotry, may God spread His mercy on you! *There is a knock. He calls to the door. Hold! To Abigail*: Turn your back. *To Proctor*: Do likewise. *Both turn their backs – Abigail with indignant slowness*. Now neither of you turn to face Goody Proctor. No one in this room is to speak one word, or raise a gesture aye or nay. *He turns toward the door, calls*: Enter! *The door opens. Elizabeth enters with Parris. Parris leaves her. She stands alone, her eyes looking for Proctor*. Mr. Cheever, report this testimony in all exactness. Are you ready?

CHEEVER: Ready, sir.

DANFORTH: Come here, woman. *Elizabeth comes to him, glancing at Proctor's back*. Look at me only, not at your husband. In my eyes only.

ELIZABETH, *faintly*: Good, sir.

DANFORTH: We are given to understand that at one time you dismissed your servant, Abigail Williams.

ELIZABETH: That is true, sir.

DANFORTH: For what cause did you dismiss her? *Slight pause. Then Elizabeth tries to glance at Proctor*. You will look in my eyes only and not at your husband. The answer is in your memory and you need no help to give it to me. Why did you dismiss Abigail Williams?

ELIZABETH, *not knowing what to say, sensing a situation, wetting her lips to stall for time*: She – dissatisfied me. *Pause*. And my husband.

DANFORTH: In what way dissatisfied you?

ELIZABETH: She were – *She glances at Proctor for a cue*.

DANFORTH: Woman, look at me! *Elizabeth does*. Were she slovenly? Lazy? What disturbance did she cause?

ELIZABETH: Your Honor, I – in that time I were sick. And I – My husband is a good and righteous man. He is never drunk as some are, nor wastin' his time at the shovelboard, but always at his work. But in my sickness – you see, sir, I were a long time sick after my last baby, and I thought my husband somewhat turning from me. And this girl – *She turns to Abigail*.

[...]

ELIZABETH: I came to think he fancied her. And so one night I lost my wits, I think, and put her out on the highroad.

DANFORTH: Your husband – did he indeed turn from you?

ELIZABETH, *in agony*: My husband – is a goodly man, sir.

DANFORTH: Then he did not turn from you.

ELIZABETH, *starting to glance at Proctor*: He –

DANFORTH, *reaches out and holds her face, then*: Look at me! To your own knowledge, has John Proctor ever committed the crime of lechery? *In a crisis of indecision she cannot speak*. Answer my question! Is your husband a lecher!

ELIZABETH, *faintly*: No, sir.

DANFORTH: Remove her, Marshal.

PROCTOR: Elizabeth, tell the truth!

DANFORTH: She has spoken. Remove her.

PROCTOR, *crying out*: Elizabeth, I have confessed it!

ELIZABETH: Oh, God! *The door closes behind her. (Ibid., p. 104 - 105).*

trágico involuntário”, uma ação errônea, que, segundo Aristóteles, tem a função de acionar a trama numa relação causal em direção à catástrofe. Elizabeth Proctor é uma mulher extremamente honesta, conhecida por sua inabalável decência. Elizabeth nunca mente e todos naquele tribunal sabem disso. Proctor contou a todos que sua mulher nunca havia proferido uma única mentira em toda a sua vida. E exatamente por saber que ela nunca mentiu, ele acredita que Elizabeth não mentirá agora, confirmando seu caso com Abigail Williams diante do tribunal e de todos, não importando o quanto este pecado irá sujar o seu nome na comunidade. Proctor aposta neste detalhe da personalidade de Elizabeth para provar aos juízes que Abigail a está acusando de bruxaria por vingança e para se livrar dela. Mas, ironicamente, Elizabeth, com o intuito de salvar o nome do marido, no único dia em que mentiu, produz uma *hamartia* e, com ela, o efeito trágico; a partir de seu depoimento, tão falso quanto bem intencionado, John Proctor será acusado de difamar Abigail, ainda que seja inocentado do seu crime de adultério. E o mais importante, a mentira de Elizabeth torna-se o erro trágico que causará a inversão da situação (*peripeteia*), levando a ação a desviar-se num sentido oposto àquele pretendido pelo herói. E é importante dizer que, ao representar esse erro trágico, Miller o trama com base em sua probabilidade e verossimilhança, e também porque se faz necessário ligar os acontecimentos, preservando a unidade de ação.

Com esta passagem, *As Bruxas de Salém* torna-se uma “tragédia perfeita”, no entender de Aristóteles, consideradas, obviamente, as circunstâncias históricas que distanciam o drama moderno da tragédia clássica. Contudo, estruturalmente, como aprendemos em Aristóteles, uma tragédia perfeita é aquela na qual há a presença de uma ação complexa, que ele define como aquela na qual a mudança de fortuna resulta de uma reversão da situação apresentada (*peripeteia*), ou através do reconhecimento de alguma verdade antes desconhecida (*anagnorisis*), ou por ambos. Quando Elizabeth descobre que Proctor havia contado a verdade à corte, temos o reconhecimento da situação trágica (*anagnorisis*), que, ao coincidir com a *peripeteia*, alcança seu efeito máximo, produzindo a “piedade” e o “temor”, que para Aristóteles, associam-se para produzir o efeito desejado pela “tragédia perfeita”.

Retornando ao nosso palco, assistiremos ao processo final de amadurecimento do personagem Hale, quando este tenta, em vão, convencer Danforth de que Elizabeth estava

apenas tentando salvar seu marido. Obviamente, sendo conveniente ao juiz a manutenção da ordem que salvaguardaria como justas as decisões por ele tomadas até então, Danforth prefere, mais uma vez, apegar-se à sua própria convicção inflexível:

HALE: Exelência, esta é uma mentira natural de se contar; eu lhe imploro, pare agora antes que mais alguém seja condenado! Não posso mais calar minha consciência a isto – o que temos aqui é uma vingança particular! Desde o início este homem me pareceu vedardeiro. Perante meu juramento aos Céus, eu acredito nele agora, e lhe rogo para chamar sua esposa de volta antes que nós -

DANFORTH: Ela não mencionou nada de luxúria, e este homem mentiu!

HALE: Eu acredito nele! *Apontando para Abigail*: Esta garota sempre me pareceu falsa! Ela tem - ⁹⁸

Abigail se sente mais uma vez ameaçada, e desta vez ela sabe que Hale é um forte adversário, portanto sua “encenação” precisa ser a mais convincente de todas. Assim, juntamente com as outras, com gritos e gestos histéricos, numa tentativa clara de desviar o foco das acusações de Hale, Abigail acusa Mary Warren de a estar enfeitiçando com seu “espírito” em forma de um pássaro amarelo. A frágil Mary não suporta a pressão e, ao ver que Danforth está totalmente envolvido pelo teatro de Abigail e das outras garotas, entrega-se completamente à histeria, e em pânico, com medo de ser enforcada, aponta seu dedo acusador para Proctor: “Você é o homem do Diabo! [...] Não vou ser enforcada com você! [...] Ele me acorda toda noite, seus olhos eram como carvão e seus dedos como garras em meu pescoço, e eu assino, eu assino...” ⁹⁹ Desta forma, não há mais volta para John Proctor:

DANFORTH, *a Proctor*: O que é você? *Proctor não consegue falar de raiva*. Você está junto com o anti-Cristo, não está? Já vi seu poder; você não pode negar isso! O que você diz, senhor?
[...]

⁹⁸ HALE: Excellency, it is a natural lie to tell; I beg you, stop now before another is condemned! I may shut my conscience to it no more – private vengeance is working through this testimony! From the beginning this man has struck me true. By my oath to Heaven, I believe him now, and I pray you call back his wife before we -

DANFORTH: She spoke nothing of lechery, and this man has lied!

HALE: I believe him! *Pointing at Abigail*: This girl has always struck me false! She has – (*Ibid.*, p. 105- 106).

⁹⁹ MARY WARREN, *pointing at Proctor*: You’re the Devil’s man! [...] I’ll not hang with you! [...] He wake me every night, his eyes were like coals and his fingers claw my neck, and I sign, I sign... (*Ibid.*, p. 110).

PROCTOR, *rindo de forma insana*: Um fogo, um fogo está ardendo! Eu escuto as botas de Lúcifer, eu vejo seu rosto imundo! E é o meu rosto, e o seu, Danforth! Porque para aqueles que se acovardam em tirar os homens da ignorância, como eu me acovardei, e como você se acovarda agora quando sabe lá no seu coração negro que tudo isso é uma fraude – Deus condena a nossa espécie de forma especial, e nós queimaremos, nós queimaremos juntos!

DANFORTH: Guarda! Leve-o para a cadeia e Corey junto com ele!

HALE, *saindo pela porta*: Eu condeno esses procedimentos!

PROCTOR: Vocês estão rebaixando os Céus e elevando uma puta! ¹⁰⁰

E assim Miller encerra o terceiro ato. Contudo, um detalhe na fala de Proctor chama a nossa atenção: este não mais se dirige a Danforth como Meritíssimo ou Excelência. Ao agir covardemente e se posicionar ao lado do poder, Danforth perde todo o respeito de Proctor e Hale, tornando-se o vilão de Miller.

Os acontecimentos do quarto Ato começam cerca de três meses depois, e aqui teremos dois pontos como focos principais: a preservação do abuso de poder do tribunal e, principalmente, a redenção completa do “nosso” herói John Proctor. Adotamos Proctor como “nosso” porque a esta altura, nós receptores, já estamos totalmente envolvidos e experimentando a empatia em relação ao sofrimento do herói de Miller.

Neste ato, encontramos um Danforth e um Hathorne apreensivos com o andamento dos acontecimentos: Hale havia voltado para Salém e, sem a autorização deles, estava visitando os condenados numa tentativa de persuadí-los a confessarem e assim escaparem da forca, cuja execução estava marcada para a manhã seguinte; Parris andava desesperado porque Abigail Williams e Mercy Lewis haviam fugido de Salém levando todo o dinheiro que ele guardava em casa, numa clara demonstração de culpa e vilania; a cidade estava tomada por órfãos vagando de casa em casa; o gado abandonado nas estradas com seus donos na prisão; o mau cheiro das colheitas apodrecendo por toda parte; e, principalmente, os moradores de Salém não se sentiam mais satisfeitos com os enforcamentos, havia até

¹⁰⁰ DANFORTH, *to Proctor*: What are you? *Proctor is beyond speech in his anger*. You are combined with anti-Christ, are you not? I have seen your power; you will not deny it! What say you, Mister? [...]

PROCTOR, *laughs insanely, then*: A fire, a fire is burning! I hear the boot of Lucifer, I see his filthy face! And it is my face, and yours, Danforth! For them that quail to bring men out of ignorance, as I have quailed, and as you quail now when you know in all your black hearts that this be fraud – God damns our kind especially, and will burn, we will burn together!

DANFORTH: Marshal! Take him and Corey with him to the jail!

HALE, *starting across to the door*: I denounce these proceedings!

PROCTOR: You are pulling Heaven down and raising up a whore! (*Ibid.*, p. 111).

rumores de rebelião, pois, para eles, Rebecca Nurse, Martha Corey, Elizabeth e John Proctor não eram “simplesmente” seres “desprezíveis”, como uma Sarah Good, uma Sarah Osburn ou uma Bridget Bishop. Aqui, Miller, mais uma vez, chama nossa atenção para a hipocrisia dos moradores de Salém e a ironia dos julgamentos; parecia claro que a intenção de todos não era “livrar” Salém das bruxas, mas “limpar” a comunidade de elementos mal quistos e fazer valer outros interesses particulares, afinal as acusações contra estas pessoas tiveram as mesmas provas, ou a falta delas, que as apresentadas contra aquelas que haviam sido enforcadas. Logo, a mudança na opinião pública baseava-se simplesmente no fato de que algumas pessoas eram “admiráveis”, “respeitáveis”, ou seja, “valiam a pena ser salvas”, e outras não.

Os reverendos Parris e Hale tentam desesperadamente obter o perdão para os acusados ou, pelo menos, adiar as execuções. É interessante ressaltar aqui que os reverendos eram movidos por motivos diferentes. Enquanto Hale era movido pela culpa e pelo arrependimento de condenar pessoas inocentes – “Há sangue sobre a minha cabeça!”¹⁰¹ - a intenção de Parris não tinha nada a ver com o salvamento dessas pessoas, na verdade, ele estava preocupado apenas em salvar sua pele (ele havia encontrado uma faca enfiada na sua porta), assim como tinha interesse em preservar a imagem do tribunal e consequentemente do poder que o legitimava perante a comunidade:

PARRIS: Acho que há esperança, agora que Sr. Hale voltou – porque se ele trazer pelo menos um desses para Deus, essa confissão certamente condena os outros aos olhos do público, e ninguém mais vai duvidar de que eles estão em comunhão com o Inferno. Mas desta forma, sem confissão e clamando inocência, as dúvidas serão multiplicadas, e muitas outras pessoas honestas chorarão por eles, e nosso bom propósito será perdido em suas lágrimas.¹⁰²

Desta feita, Parris mostra para Danforth por que a confissão é importante para seus objetivos, e tenta convencê-lo a adiar as execuções, dando mais tempo para Hale agir. Mas,

¹⁰¹ HALE: [...] There is blood on my head! [...] (*Ibid.*, p. 121).

¹⁰² PARRIS: Now Mr. Hale's returned, there is hope, I think – for if he bring even one of these to God, that confession surely damns the others in the public eye, and none may doubt more that they are all linked to Hell. This way, unconfessed and claiming innocence, doubts are multiplied, many honest people will weep for them, and our good purpose is lost in their tears. (*Ibid.*, p. 118).

Danforth, no seu orgulho e inflexibilidade exarcebados, não consegue ser justo para com os inocentes, sobretudo porque sua noção de justiça é norteadada por seu extremado desejo de poder, confundida com verdades estabelecidas *a priori* por sua própria personalidade arbitrária, soberba e prepotente:

DANFORTH: Agora ouçam-me vocês e não se enganem mais. Não receberei mais nenhum pedido de perdão ou adiamento. Aqueles que não confessarem, serão enforcados. Doze pessoas já foram executadas e os nomes destes sete já foram anunciados; a vila espera vê-los morrer nesta manhã. Falar em adiamento a esta altura, significa fraqueza de minha parte; suspender temporariamente a sentença ou perdoá-la pode trazer dúvidas sobre a culpa dos que já morreram até agora. Enquanto eu representar a lei de Deus, não vou enfraquecer sua voz com choramingos. Se o que vocês temem é uma retaliação, saibam que eu enforcaria dez mil que se atrevessem a ir contra esta lei, e um oceano de lágrimas salgadas não derrubaria a resolução dos estatutos.¹⁰³

Faz-se importante observar que, com a fuga de Abigail e Mercy Lewis, cessa a exibição de possessão do demônio. De repente, a autoridade do tribunal precisa da confissão das vítimas condenadas para manter-se inabalada perante os moradores de Salém. Entretanto, Hale não consegue a confissão de Rebecca ou Martha e, diante da recusa de Danforth em adiar a execução, só lhe resta tentar salvar John Proctor. Assim, Danforth, certo de que talvez Elizabeth fosse a única pessoa capaz de “amolecer” Proctor, manda Herrick trazê-la para conversar com eles. Hale, demonstrando toda sua indignação contra aquela corte e motivado pelo sentimento de culpa, tenta convencer Elizabeth:

HALE: Você sabe que eu não tenho nenhuma conexão com o tribunal, não sabe? *Ela parece duvidar*. Eu estou aqui por conta própria, “Goody” Proctor. Eu salvaria a vida de seu marido, porque se ele morrer, eu me sentiria culpado pelo seu assassinato. Você me entende?

ELIZABETH: O que você quer de mim?

HALE: Goody Proctor, nestes três meses, tenho me sentido como Nosso Senhor no deserto. Tenho procurado um caminho cristão, pois a

¹⁰³ DANFORTH: Now hear me, and beguile yourselves no more. I will not receive a single plea for pardon or postponement. Them that will not confess will hang. Twelve are already executed; the names of these seven are given out, and the village expects to see them die this morning. Postponement now speaks a floundering on my part; reprieve or pardon must cast doubt upon the guilt of them that died till now. While I speak God's law, I will not crack its voice with whimpering. If retaliation is your fear, know this – I should hang ten thousand that dared to rise against the law, and an ocean of salt tears could not melt the resolution of the statutes. (*Ibid.*, p. 119).

condenação de um ministro que aconselha os homens a mentirem será dobrada.

HATHORNE: Não é mentira, você não pode falar em mentiras aqui.

HALE: É uma mentira! Eles são inocentes!

DANFORTH: Não quero mais ouvir sobre isso!

HALE, *continuando para Elizabeth*: Não se deixe falhar no seu dever como eu falhei no meu. [...]; eu trouxe as próprias coroas da lei sagrada, e o que toquei com minha brilhante confiança, morreu; [...]. Cuidado, Goody Proctor – não se apegue a nenhuma fé que traga sangue. A lei que leva você ao sacrifício, é uma lei equivocada. A vida, mulher, a vida é o presente divino mais precioso; nenhum princípio, por mais glorioso que seja, pode justificar que a tirem de alguém. Eu lhe imploro, mulher, convença seu marido a confessar. Deixe-o mentir. [...]. Você pode convencê-lo? Não consigo pensar noutra pessoa que consiga isto.

[...]

ELIZABETH: Não prometo nada. Deixe-me falar com ele.¹⁰⁴

Na cena que se segue, Miller nos deixa a sós com Proctor e Elizabeth, criando um dos momentos mais comoventes da peça, com toda a carga dramática necessária para encaminhar o conflito para sua dimensão trágica. Como qualquer outro homem comum, Proctor desistira de lutar contra a hipocrisia da situação. Depois de três longos meses, marido e mulher estão agora frente a frente e, num diálogo forte, Elizabeth e Proctor abrem seus corações, suas almas, deixando fluir livremente toda a angústia, arrependimento, entrega, sensualidade e amor, numa tentativa de redimirem-se de suas culpas e de seus pecados. Miller cria entre nós receptores uma empatia bem mais forte com John Proctor, como podemos conferir através de suas falas:

¹⁰⁴ HALE: You know, do you not, that I have no connection with the court? *She seems to doubt it.* I come of my own, Goody Proctor. I would save your husband's life, for if he is taken I count myself his murderer. Do you understand me?

ELIZABETH: What do you want of me?

HALE: Goody Proctor, I have gone this three month like our Lord into wilderness. I have sought a Christian way, for damnation's doubled on a minister who counsels men to lie.

HATHORNE: It is no lie, you cannot speak of lies.

HALE: It is a lie! They are innocent!

DANFORTH: I'll hear no more of that!

HALE, *continuing to Elizabeth*: Let you not mistake your duty as I mistook my own. [...]; the very crowns of holy law I brought, and what I touched with my bright confidence, it died; [...]. Beware, Goody Proctor – cleave to no faith when faith brings blood. It is mistaken law that leads you to sacrifice. Life, woman, life is God's most precious gift; no principle, however glorious, may justify the taking of it. I beg you, woman, prevail upon your husband to confess. Let him give his lie. [...]. Will you plead with him? I cannot think he will listen to another.

[...]

ELIZABETH: I promise nothing. Let me speak with him. (Ibid., p. 122).

PROCTOR, *com grande força de vontade, mas sem olhar para ela*: Eu tenho pensado em confessar, Elizabeth. *Ela nada demonstra*. O que você acha se eu lhes der isto?

ELIZABETH: Não posso julgar você, John.

[...]

PROCTOR: Isto é uma falsidade, Elizabeth.

ELIZABETH: O que?

PROCTOR: Não posso subir ao patíbulo como um santo. Isso é uma fraude. Eu não sou esse homem. *Ela nada diz*. Minha honestidade está perdida, Elizabeth; Não sou um bom homem. Se eu der a eles esta mentira, não estarei perdendo nada que já não estivesse perdido há muito tempo.¹⁰⁵

Como podemos inferir, Proctor pensa em “confessar”, ou seja, em mentir, consentindo que tivesse tido realmente conexão com o Diabo e com as bruxas, mas por razões outras que levaram os outros a “confessarem”. Proctor não teme a morte, não é para livrar-se da punição e receber o perdão das autoridades que ele está disposto a mentir, na verdade, o que ele mais teme é morrer como um mártir, coisa que ele considera uma fraude, já que ele próprio acredita que havia destruído sua dignidade quando cometeu o adultério. Mas, antes de qualquer decisão, Proctor precisa do perdão de sua mulher:

PROCTOR: [...] Você me perdoaria, Elizabeth?

[...]

ELIZABETH: John, de nada adiantaria eu lhe perdoar, se você não perdoar a si próprio. Não é minha alma, John, é a sua. Apenas tenha certeza de uma coisa, eu agora sei disto: O que você decidir, é a decisão de um bom homem. Eu tenho escutado meu coração nesses três meses, John. Eu tenho meus próprios pecados a considerar. Uma esposa fria leva o homem à luxúria.

[...]

PROCTOR: Não vou mais lhe ouvir! Eu lhe conheço!

[...]

ELIZABETH: John, eu sempre me considereei tão comum, tão sem atrativos, que achava que jamais alguém pudesse me amar

¹⁰⁵ PROCTOR, *with great force of will, but not quite looking at her*: I have been thinking I would confess to them Elizabeth. *She shows nothing*. What say you? If I give them that?

ELIZABETH: I cannot judge you, John.

[...]

PROCTOR: It is a pretense, Elizabeth.

ELIZABETH: What is?

PROCTOR: I cannot mount the gibbet like a saint. It is fraud. I am not that man. *She is silent*. My honesty is broke, Elizabeth; I am no good man. Nothing's spoiled by giving them this lie that were not rotten long before. (*Ibid.*, p. 125-126).

verdadeiramente! A suspeição o beijava, quando eu o fazia; eu nunca soube como expressar o meu amor. Eu sempre mantive um lar frio!

[...]

ELIZABETH: Faça o que você tem vontade. Mas não deixe ninguém ser o seu juiz. Não existe melhor juiz debaixo do Céu do que Proctor! Perdoe-me, perdoe-me, John – nunca vi tamanha bondade no mundo.¹⁰⁶

Neste momento da peça, Miller completa o crescimento da personagem de Elizabeth, que a princípio, imersa na sua dor particular de ser traída pelo marido, estava tão presa ao seu rancor que não conseguia sair de sua concha de frieza. Mas, finalmente, diante da agonia do seu marido e da possibilidade de vê-lo enforcado, Elizabeth aprende a tolerância e a caridade, perdoadando Proctor e, principalmente, reconhecendo sua parcela de culpa no seu frio casamento. Desta forma, vemos um novo relacionamento brotar das entranhas de Proctor e Elizabeth, e é esse novo sentimento que Proctor não quer perder. “Eu quero a minha vida.”¹⁰⁷, são suas palavras gritadas para os juízes, que vibram com a decisão: “Deus seja louvado! Ele confessará! Proctor confessará”¹⁰⁸ Contudo, este não será um caminho fácil para John Proctor.

Danforth não consegue esconder seu alívio diante da decisão de John: “Deus seja louvado, homem, Deus seja louvado; você será abençoado no Céu por causa disto!”¹⁰⁹ Danforth não pode desperdiçar a chance de ter um réu confesso com o peso do nome de

¹⁰⁶ PROCTOR: [...] I would have your forgiveness, Elizabeth?

[...]

ELIZABETH: John, it come to naught that I should forgive you, if you'll not forgive yourself. It is not my soul, John, it is yours. Only be sure of this, for I know it now: Whatever you will do, it is a good man does it. I have read my heart this three month, John. I have sins of my own to count. It needs a cold wife to prompt lechery.

[...]

PROCTOR: I will not hear it! I know you!

[...]

ELIZABETH: John, I counted myself so plain, so poorly made, no honest love could come to me! Suspicion kissed you when I did; I never knew how I should say my love. It were a cold house I kept!

[...]

ELIZABETH: Do what you will. But let none be your judge. There be no higher judge under Heaven than Proctor is! Forgive me, forgive me, John – I never knew such goodness in the world! (*Ibid.*, p. 126 - 127).

¹⁰⁷ PROCTOR: I want my life. (*Ibid.*, p. 127).

¹⁰⁸ HATHORNE: God be praised! [...] He will confess! Proctor will confess! (*Ibid.*, p. 127).

¹⁰⁹ DANFORTH, *with great relief and gratitude*: Praise to God, man, praise to God; you shall be blessed in heaven for this. (*Ibid.*, p. 128).

John Proctor. Para atender seus interesses particulares, ele precisa que esta confissão venha a público. Não basta que John Proctor “confesse” suas ligações com o demônio, o testemunho precisa ser escrito, grafado com as letras do arrependimento para ilustrar a bondade e a justiça daqueles que o perdoarão, isentando-o da morte. Quando Proctor pergunta por que a confissão precisa ser escrita, o juiz responde: “Ora, como um bom exemplo para a vila, senhor; nós a pregaremos na porta da igreja!”¹¹⁰ Danforth pretende sugar até a última gota das “vantagens” da confissão de Proctor, e aqui, talvez, tenha ocorrido o seu maior erro. John Proctor não era qualquer um, ele era o herói de Miller, e este não permitiria que Proctor barganhasse o seu nome, sua dignidade, por uma mentira.

É assim que Danforth inicia sua “queda”, quando traz Rebecca Nurse para testemunhar o “bom exemplo” de Proctor:

REBECCA, *seu rosto se iluminando ao ver Proctor*: Ah, John! Então você está bem, eh?

Proctor vira seu rosto para a parede.

DANFORTH: Coragem, homem, coragem – deixe ela ver seu bom exemplo e ela também virá para Deus. Agora, escute isso, Goody Nurse! Diga, Sr. Proctor. Você voltou-se para o Diabo?

REBECCA, *perplexa*: Por que, John!

PROCTOR, *com os dentes cerrados, o rosto virado contra Rebecca*: Sim.

DANFORTH: Agora, mulher, certamente você não está vendo lucro nenhum em manter essa conspiração. Você confessará junto com ele?

REBECCA: Oh, John – Deus tenha misericórdia de você!

DANFORTH: Repito, você se confessará culpada, Goody Nurse?

REBECCA: Por que? Isto é uma mentira, uma mentira; como posso condenar a mim mesma? Não posso, não posso.¹¹¹

¹¹⁰ DANFORTH: Why, for the good instruction of the village, Mister; this we shall post upon the church door! [...]. (*Ibid.*, p. 128).

¹¹¹ REBECCA, *brightening as she sees Proctor*: Ah, John! You are well, then, eh?

Proctor turns his faces to the wall.

DANFORTH: Courage, man, courage – let her witness your good example that she may come to God herself. Now hear it, Goody Nurse! Say on, Mr. Proctor. Did you bind yourself to the Devil’s service?

REBECCA, *astonished*: Why, John!

PROCTOR, *through his teeth, his face turned from Rebecca*: I did.

DANFORTH: Now, woman, you surely see it profit nothin’ to keep this conspiracy any further. Will you confess yourself with him?

REBECCA: Oh, John – God send his mercy on you!

DANFORTH: I say, will you confess yourself, Goody Nurse

REBECCA: Why, it is a lie, it is a lie; how may damn myself? I cannot, I cannot. (*Ibid.*, p. 129).

E Danforth continua pressionando Proctor. Não basta sua confissão, numa ironia trágica, Proctor precisa delatar os outros para salvar sua vida. Compreendemos que *As Bruxas de Salém* é uma tragédia com seu herói, John Proctor. Ele não é um rei, ou um deus, apenas um homem. Mas sua dignidade pessoal e a sua coerência não o permitirão vender sua alma em troca de sua vida e, muito menos, entregar seus amigos: “Eles querem ir como santos. Não gosto de sujar seus nomes.”¹¹² E ainda: “Eu confesso meus próprios pecados; não posso julgar os outros.”¹¹³ John Proctor não conseguiria viver com isto: “Eu tenho três filhos... como eu poderia ensiná-los a andar como homens pelo mundo, depois de ter vendido meus amigos?”¹¹⁴ Nesta passagem, podemos vislumbrar um paralelo com os Estados Unidos dos anos cinqüenta, quando Miller, interrogado pelo Comitê de Atividades Antiamericanas, escolhe sofrer retaliações a citar nomes de outras pessoas, sua atitude constatando com a de tantos outros, que venderam suas almas ao “demônio” da perseguição política, ao escolherem a delação como forma de absolvição.

No universo dramático, como dito anteriormente, é preciso a criação de uma estrutura causal, na qual as ações se desdobram impulsionando os conflitos ao clímax. Como Proctor não entregaria seus amigos por preço algum, Hale e Parris agem rapidamente:

HALE, *rapidamente a Danforth*: Excelência, sua confissão já é o bastante. Deixe ele assiná-la logo, deixe ele assiná-la.

PARRIS, *fervorosamente*: Já é uma grande coisa, senhor. É um nome de muito peso; a vila vai ser abalada com a notícia de que Proctor confessou. Eu lhe imploro, deixe ele assiná-la. O sol já está alto, Excelência!¹¹⁵

E finalmente, Proctor, em grande agonia, assina sua confissão. “Deus seja louvado!”, vibram os juízes. Entretanto, Proctor não entrega a confissão para Danforth, o

¹¹² PROCTOR: They think to go like saints. I like not to spoil their names. (*Ibid.*, p. 130).

¹¹³ PROCTOR: I speak my own sins; I cannot judge another. [...]. (*Ibid.*, p. 131).

¹¹⁴ PROCTOR: I have three children – how may I teach them to walk like men in the world, and I sold my friends? (*Ibid.*, p. 132).

¹¹⁵ HALE, *quickly to Danforth*: Excellency, it is enough he confess himself. Let him sign it, let him sign it. PARRIS, *feverishly*: It is a great service, sir. It is a weighty name; it will strike the village that Proctor confess. I beg you, let him sign it. The sun is up, Excellency! (*Ibid.*, p. 131).

que, pela última vez, acionará a trama de Miller, mudando todo o rumo dos acontecimentos futuros, numa perfeita sintonia de causa e efeito:

PROCTOR: Não, não. Eu já assinei. Você me viu. Está acabado! Você não precisa disto.

PARRIS: Proctor, a vila tem que ter uma prova que -
[...]

PROCTOR: Você não me usará! Não sou Sarah Good ou Tituba, eu sou John Proctor! Você não me usará! Não faz parte da minha salvação você me usar!

[...]

DANFORTH: Sr. Proctor, eu tenho que ter uma prova real e legal que você -

PROCTOR: Você é a Suprema Corte. Sua palavra basta! Diga-lhes que eu confessei; diga-lhes que Proctor caiu de joelhos e chorou como uma mulher. Diga o que você quiser, mas meu nome não pode -

[...]

DANFORTH: Por quê? Pretende negar a confissão quando estiver livre?

PROCTOR: Não pretendo negar nada.

DANFORTH: Então me explique, Sr. Proctor, por que você não permite -

PROCTOR, *com um grito do fundo da alma*: Porque é o meu nome! Porque não posso ter outro na vida! Porque eu minto e assino embaixo! Porque eu valho menos que o pó nos sapatos daqueles que são enforcados. Como posso viver sem meu nome? Eu lhes dei minha alma, deixem-me meu nome!

DANFORTH, *apontando para a confissão na mão de Proctor*: Este documento é uma mentira? Se for, não o aceitarei. O que você diz? [...] Coloque uma confissão verdadeira em minhas mãos, ou não posso impedir que o enforcuem. O que você decide, senhor?¹¹⁶

¹¹⁶ 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: You will not use me! I am no Sarah Good or Tituba, I am John Proctor! You will not use me! It is no part of salvation that you should use me!

[...]

DANFORTH: Mr. Proctor, I must have good and legal proof that you -

PROCTOR: You are the high court, your word is good enough! Tell them I confessed myself; say Proctor broke his knees and wept like a woman; say what you will, but my name cannot -

[...]

DANFORTH: Why? Do you mean to deny this confession when you are free?

PROCTOR: I mean to deny nothing!

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

PROCTOR, *with a cry of his whole 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 may I live without my name? I have given you my soul; leave me my name!

DANFORTH, *pointing at the confession in Proctor's hand*: Is that document a lie? If it is a lie I will not accept it! What say you? [...] You will give me your honest confession in my hand, or I cannot keep you from the rope. Which way do you go, Mister? (Ibid., p. 131-133).

Danforth peca por excesso, levando Proctor ao seu limite. A cena que se segue é cheia de sentidos e de grande riqueza teatral. O que Danforth não conseguia enxergar era que, para Proctor, a confissão não significava mais nada, já que ele se considerava mesmo um pecador, mas, entregar seus amigos e pendurar seu nome na porta da igreja para que todos o usassem como lhe provessem, era demais para a sua dignidade como pessoa humana. De repente, sem se dar conta, Danforth estava entregando nas mãos de Proctor a chance deste preservar a única coisa que lhe restava - seu “nome”. Pressionado, nosso herói finalmente compreende que não pode trair a si mesmo, a sua família e aos seus amigos com uma falsa confissão, e chorando muito, mas ereto, altivo, aliviado, Proctor rasga na frente de todos sua maldita confissão. Ao completar esta ação trágica, John Proctor assina sua sentença de morte, mas também sua liberdade, completando sua progressão para a exaltação da integridade pessoal e desviando a comunidade de Salém do seu caminho para o caos.

Desta forma, quando um desesperado Hale grita que ele não podia fazer aquilo, pois seria enforcado, um novo e redimido Proctor, responde:

PROCTOR, *seus olhos cheios de lágrimas*: Eu posso. E aí está a sua primeira maravilha, o fato de que eu possa. Agora você fez sua magia, pois agora eu consigo ver um fio de bondade em John Proctor. Não dá para tecer um pendão, mas é branca o suficiente para manter-se afastada de tais cães. *Elizabeth, numa explosão de terror, corre para ele e, chorando, segura sua mão*. Não lhe dê suas lágrimas! Eles sentem prazer com lágrimas! Mostre honra agora, mostre um coração de pedra e afogue-os com ele! *Ele a levanta e a beija com grande paixão!*

REBECCA: Não tenha medo! Um outro julgamento nos espera!

DANFORTH: Enforque-os no alto da cidade! Quem chorar por eles chorará pela corrupção!

[...]

PARRIS, *morto de medo, a Elizabeth*: Vá até ele Goody Proctor! Ainda dá tempo!

[...]

HALE: Mulher, suplique-lhe! *Ele corre para a porta, e depois volta para ela*. Mulher! Isto é orgulho, é vaidade! *Ela evita seus olhos, e vai para a janela*. Qual a vantagem dele sangrar? Porventura o pó irá aclamá-lo? Os vermes vão divulgar sua verdade? Vá até ele, afaste a vergonha dele!

ELIZABETH: Ele encontrou sua bondade agora. Deus me proíbe de tirá-la dele.¹¹⁷

¹¹⁷ PROCTOR, *his eyes full of tears*: I can. And there's your first marvel, that I can. You have made your magic now, for now I do think I see some shred of goodness in John Proctor. Not enough to weave a banner with, but white enough to keep it from such dogs. *Elizabeth, in a burst of terror, rushes to him and weeps*

Quando a cortina do palco fecha, estamos tomados de “compaixão” por John Proctor, Rebecca Nurse, Martha Corey e todos os outros que morreram por um crime que não cometeram. E mais, o “temor” de que a Salém de 1692 possa reviver em qualquer época ou lugar conduzirá o espectador ao objetivo maior da arte trágica – a catarse aristotélica. *As Bruxas de Salém*, com seu herói, John Proctor, que rapidamente emerge como o centro do drama, encerra-se, assim, como uma tragédia. Proctor, um simples fazendeiro, encontra-se, de repente, entre a urgência da sobrevivência e a recusa de confessar um crime que não cometeu e, pior, entregar seus amigos. John Proctor é um homem comum, mas ele é digno, adequado e coerente, transformando-se no herói que Miller criou para Salém. O próprio Miller nos explica por quê:

Eu acredito que o homem comum seja tão capaz de ser o sujeito de uma tragédia, no seu sentido mais elevado, como qualquer rei. [...] Acredito também que o sentimento trágico é evocado em nós quando estamos na presença de um personagem que está pronto para dar sua vida, se for necessário, para assegurar uma coisa – o seu senso de dignidade pessoal. De Orestes a Hamlet, Medea a Macbeth, a luta básica do indivíduo é tentar conquistar seu lugar “certo” na sociedade. (Tradução nossa).¹¹⁸

Como vimos, através da histeria em massa, John Proctor, Elizabeth Proctor, Rebecca Nurse, Martha Corey e todos os outros que foram acusados pelo tribunal tiveram suas vidas destroçadas por um poder que se mostrou mesquinho, interesseiro e hipócrita. Numa ironia trágica, eles seriam salvos, se traíssem seus amigos e a si próprios, trocando cada um sua vida por sua dignidade pessoal. Alguns trocaram, outros não.

against his hand. Give them no tear! Tears pleasure them! Show honor now, show a stony heart and sink them with it! He has left her, and kisses her now with great passion.

REBECCA: Let you fear nothing! Another judgement waits us all!

DANFORTH: Hang them high over the town! Who weeps for these, weeps for corruption!

[...]

PARRIS, *in deadly fear, to Elizabeth*: Go to him, Goody Proctor! There is yet time!

[...]

HALE: Woman, plead with him! *He starts to rush out the door, and then goes back to her.* Woman! It is pride, it is vanity. *She avoids his eyes, and moves to the window.* What profit him to bleed? Shall the dust praise him? Shall the worms declare his truth? Go to him, take his shame away!

ELIZABETH: He have his goodness now. God forbid I take it from him! (*Ibid.*, p. 133-134).

¹¹⁸ MILLER, Arthur. *Tragedy and the Common Man*. 1959, p.537. [I believe that the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings are. [...] I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing – his sense of personal dignity. From Orestes to Hamlet, Medea to Macbeth, the underlying struggle is that of the individual attempting to gain his “rightful” position in his society.]

Podemos concluir com as palavras de Luna quando nos diz que “a representação das dores de um herói em luta contra o mundo nada mais é do que a repetição incansável do drama da humanidade” (*Ibid.*, p. 271). Com sua peça histórica, Arthur Miller nos ensina como a trajetória heróica de John Proctor nos leva a reconhecer a experiência mais comum da humanidade: quando há troca de interesses individuais, as regras sociais que mantêm uma comunidade unida são quebradas; maridos e esposas transformam-se em inimigos, pais amorosos abandonam seus filhos, ou pior, os exploram, e amigos são traídos. Mas, John Proctor também nos leva a reconhecer a existência daqueles que não negociam sua dignidade. E Miller também nos ensina que não importa o tempo, nem o lugar, podemos sempre encontrar outros “Proctors” que nos indicarão o caminho da redenção. Afinal, John Proctor era apenas um homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*No tragedy can therefore come about when
its author fears to question absolutely everything,
when he regards any institution, habit or custom as
being either everlasting, immutable or inevitable.*¹¹⁹

ARTHUR MILLER

Ao iniciarmos os primeiros passos do nosso desafio em investigar como a história de Salém de 1692 e a da América de 1953 tornaram-se uma peça dramática, tentamos, primeiramente com Aristóteles, eleger parâmetros que nos permitissem distinguir a história da ficção. Para o filósofo, enquanto a história narra o que aconteceu, a ficção representa o que poderia acontecer, segundo a verossimilhança e a necessidade. Ainda segundo o filósofo, a ficção é imitação do homem em ação, mas não de qualquer ação. A ação trágica, para Aristóteles, deveria ser de caráter elevado, completa e de certa extensão. Assim, ao definir a ficção poética como imitação do homem em ação, Aristóteles estabelece a ação como o elemento mais importante da tragédia. Sem “ação” não pode haver tragédia.

Uma vez que a história não se define como imitação do homem em ação, mas como narração de eventos que aconteceram em um determinado tempo, Aristóteles chama nossa atenção para o fato de a história não realizar uma ação criativa ao narrar fatos que aconteceram, não importando se as ações ocorridas são compatíveis com o caráter dos seus protagonistas. Miller, ao escrever *As Bruxas de Salém*, realizou uma ação criativa e deliberada e não apenas narrou os fatos que aconteceram em um determinado momento. A história apenas narra o que John Proctor fez, não importando se essas ações estavam de acordo com seu caráter. Miller, ao contrário, como pudemos apreender ao longo de sua peça, preocupa-se em apresentar um Proctor coerente em seu caráter, dando-lhe pensamentos e ações que se projetam de acordo com a lei da probabilidade e da necessidade, uma vez que, como nos ensina Hegel, no drama são as ações dos personagens

¹¹⁹ MILLER, Arthur. *Tragedy and the Common Man*. 1959, p.538. [Nenhuma tragédia pode, portanto, surgir, quando seu autor tem medo de questionar absolutamente tudo, quando considera qualquer instituição, hábito ou costume como sendo eterno, imutável ou inevitável.]

que dão sentido e valor aos eventos, e suas consequências atingem diretamente o indivíduo influenciando o seu caráter. Assim, inicialmente, Miller cria um John Proctor paralisado pela culpa, consequência do seu pecado de adultério, mas, gradativamente, suas ações e conflitos o conduzem ao centro da trama. Proctor nos é apresentado como um homem comum, um simples fazendeiro, mas que, apesar de ter sucumbido ao pecado, era digno e nobre o suficiente para ter atitudes elevadas, dignas de uma verdadeira tragédia, no entender de Miller, porquanto, pronto para dar sua vida em troca da sua dignidade pessoal. John Proctor não cedeu à mentira e, muito menos, pode trair seus amigos. Desta forma, não obstante seu grave pecado de adultério, assim compreendido naquela sociedade puritana, em John Proctor, Miller transforma em herói um homem comum, resgatando-o do meio dos simples mortais. Ele se justifica quando diz que, apesar da maioria das pessoas serem passivas, aceitando sua sorte sem nenhuma luta, ainda existe aqueles que resistem aos esquemas que os degradam:

Mas, há entre nós hoje, como sempre houve, aqueles que agem contra o esquema das coisas que os degradam, e no processo de ação tudo o que aceitamos por medo ou insensibilidade ou ignorância é abalado e examinado diante de nós, e desta ofensiva total do indivíduo contra o cosmo aparentemente estável que nos rodeia – a partir deste exame total do meio ambiente “imutável” – vem o terror e o medo que está classicamente associado à tragédia. (Tradução nossa).¹²⁰

Como pretendeu-se mostrar na análise da peça, Miller nos leva a acompanhar a trajetória de um herói trágico que, “na essência tem como objetivo reivindicar seu papel como personalidade, e se essa luta precisa ser total e sem reserva, então ela automaticamente demonstra a vontade indestrutível do homem em alcançar a sua humanidade.”¹²¹ Ao acompanharmos a história do herói na trama de Miller, este também

¹²⁰ *Ibidem*, p. 537. [There are among us today, as there always have been, those who act against the scheme of things that degrades them, and in the process of action everything we have accepted out of fear or insensitivity or ignorance is shaken before us and examined, and from this total onslaught by an individual against the seemingly stable cosmos surrounding us – from this total examination of the “unchangeable” environment – comes the terror and the fear that is classically associated with tragedy.]

¹²¹ *Ibidem*, p. 538. [If it is true to say that in essence the tragic hero is intent upon claiming his whole due as a personality, and if this struggle must be total and without reservation, then it automatically demonstrates the indestructible will of man to achieve his humanity.]

nos conduz a conhecer a história da comunidade de Salém de 1692, já que, como Miller nos conta, ele havia visto algumas assombrosas semelhanças entre aquela tragédia coletiva e a calamidade que ele próprio testemunhara na América do fim dos anos quarenta e início dos anos cinquenta, com o Macartismo. Desta forma, para expor a realidade vivenciada em seu próprio tempo, Miller retorna ao passado histórico da caça às bruxas de Salém de 1692 e trabalha sua peça de forma a criar uma analogia às perseguições do Senador Joseph McCarthy na América de 1953:

Quanto mais eu interpretava o pânico de Salém, mais ele surgia como a causa da experiência comum da década de cinquenta: um velho amigo de uma pessoa da lista negra atravessando a rua para não ser visto conversando com ela; as conversões à noite de ex-esquerdistas em patriotas de novo, e assim por diante. Aparentemente, certos processos são universais. (Tradução nossa).¹²²

Como já vimos, *As Bruxas de Salém* é uma peça baseada em fatos reais, mas não é história. Ainda segundo o pensamento de Aristóteles, a história conta os fatos já ocorridos de uma forma casual, numa ordem de sucessão marcada pela passagem do tempo, como fizemos ao rastrear os eventos que ocorreram em Salém de 1692; importava contar os fatos relacionados à caça às bruxas através de uma ordem cronológica e sequencial, não importando se as ações de Salém foram executadas coerentemente com o caráter dos seus protagonistas. Claro que na narrativa histórica também há seleção e articulação de fatos, como lembra Hegel ao enfatizar o aspecto ativo e criativo da investigação do historiador, mas as relações entre caráter e ação não são determinantes à representação dos fatos, que adquirem legitimidade em si e por si mesmos. Como vimos na nossa análise da peça, cada ação criada por Miller, mesmo baseada na história, foram ligadas umas às outras porque havia um interesse, um propósito, para que estivessem relacionadas – um evento ocorrendo por causa de outro, e todos convergindo para o mesmo fim. Miller cria um enredo para as ações acontecerem e, ao fazer assim, segundo Aristóteles, proporciona “mais saber e conhecimento” que a narrativa histórica, pois esta tende a expressar o particular, enquanto a ficção expressa o universal. Desta forma, ao transformar os fatos reais de Salém de 1692

¹²² MILLER, Arthur. *Why I Wrote “The Crucible”*, 1996. [The more I read into the Salem panic, the more it touched off corresponding ages of common experiences in the fifties: the old friend of a blacklisted person crossing the street to avoid being seen talking to him; the overnight conversions of former leftists into born-again patriots; and so on. Apparently, certain processes are universal.]

em ficção, Miller é mais filosófico do que o historiador, uma vez que, sob a perspectiva do filósofo grego, o conhecimento real e verdadeiro visa o universal e, já que apenas o conhecimento do universal é racional, a “poesia é mais filosófica e algo maior do que a história”, nos garante Aristóteles. Aqui, podemos também considerar que, ao criar *As Bruxas de Salém*, Miller também realiza em cena a contribuição filosófica de Hegel quando este diz que é a poesia, e não a história, a fonte na qual o homem satisfaz seu desejo de conhecimento, seu desejo de ensinar a si mesmo. Ainda, segundo o filósofo alemão, é a poesia e não a história que tem a missão de evocar a consciência do poder espiritual da vida humana.

Entretanto, muitos historiadores não vêem com bons olhos a interferência da ficção na história. Margo Burns, uma historiadora acadêmica americana, escreveu em seu artigo *Arthur Miller's The Crucible: Fact and Fiction (or picky, picky, picky...)*:¹²³ “Isso simplesmente não é história. A história real é muito mais complexa, dramática e interessante – valendo bem mais a pena ser explorada.”¹²⁴ Nesse artigo, Burns separa o fato da ficção no trabalho de Miller e depois levanta algumas questões:

Pode não importar se o único interesse seja pelo trabalho de Miller como literatura ou teatro, mas o que acontece quando as pessoas só conhecem a história através de trabalhos criativos de arte e não a partir de fontes primárias e fatos, deixando alguém escolher entre quais os fatos a serem incluídos e quais a serem alterados para atender seus próprios fins artísticos e argumentos políticos?

Como resultado da leitura da peça ou após ver o filme de Miller, você está mais interessado no que realmente aconteceu em Salém em 1692, no que realmente aconteceu durante o “McCarthyism” nos anos cinquenta, ou no que aconteceu quando uma amante adolescente ilícita é desprezada? O que é, na obra de Miller, que mais atrai o seu interesse?¹²⁵

¹²³ BURNS, Margo, 2003. Disponível em: <http://www.17thc.us/docs/fact.fictio.shtml>. Acesso em: 11 jan. 2008. [As bruxas de Salém de Arthur Miller: Fato e Ficção (ou exigente, exigente, exigente)]. (Tradução nossa).

¹²⁴ *Ibidem*, p. 1. [This is simply not history. The real history is far more complex, dramatic and interesting – and well worth exploring.].

¹²⁵ *Ibidem*, p. 4. [It may not matter if one's sole interest is in Miller's work as literature or theater, but what happens when people only know history through creative works of art and not from primary sources and facts, letting someone else pick and choose between which facts to include and which to alter for their own artistic purposes and political arguments? As a result of reading Miller's play or seeing the movie, are you more interested in what actually happened in Salem in 1692, what actually happened during McCarthyism in the 1950's, or what happens when an illicit teenage lover is spurned? What is it about Miller's work prompts your interest in that direction?].

Ao ler este artigo, pode-se pensar que Arthur Miller não tenha nenhum mérito por escrever sua peça, uma ficção que, ao basear-se em fatos reais, afastaria o leitor dos verdadeiros acontecimentos de Salém de 1692. Entretanto, quando lemos uma peça histórica ou assistimos a um filme histórico, estamos diante de uma **ficção** baseada em fatos reais, e que a peça ou o filme, ao contrário do que teme Burns, leva-nos, na maioria das vezes, a ficar curiosos sobre a sua real história, induzindo-nos a pesquisar nas fontes primárias. Nas nossas pesquisas teóricas, aprendemos que o próprio Aristóteles autoriza o poeta a utilizar fontes históricas na feitura dos seus trabalhos:

Já nas tragédias, os autores se apóiam em nomes de pessoas que existiram; a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido. [...]. Ainda quando por ventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador.” (1966, p. 82).

Miller tornou seus personagens fictícios tão “reais” quanto os históricos. Haverá sempre uma pessoa histórica e a sua imagem fictícia, uma sempre interferindo na história da outra. E não há nada que Burns, ou qualquer outro historiador possa fazer. Talvez possamos concordar com Burns acerca daqueles leitores que só conhecem a história através da arte. Provavelmente, eles não conhecerão a real história de Salém de 1692, mas quem trocaria John Proctor, o herói de Miller, pelo seu personagem histórico? Que Burns nos perdoe, mas dizer que “a história real é muito mais complexa, dramática e interessante” do que a criada por Miller é negar o valor da própria representação ficcional. E aqui, também podemos recorrer ao historiador Hayden White em defesa de Miller: “Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de *objeto* de uma representação é um processo poético.” (2001, p.141).

Ao criar uma tragédia moderna na qual o indivíduo comum é “elevado” à condição de herói, sucumbindo à sua própria tragédia causada pelo seu comportamento face a situações cotidianas e corriqueiras, Miller cria um universo conflituoso, mas também coeso e unificado no qual a trajetória do nosso herói, John Proctor, conduzirá a um desfecho

trágico que, de acordo com nossa investigação da tradição dramática e, obviamente, considerando as circunstâncias históricas que separam o drama moderno da tragédia grega, nos leva a reconhecer, na sintaxe estrutural da trama, uma proximidade com o que Aristóteles consideraria uma “tragédia perfeita”, com a presença de *hamartia*, *peripeteia* e *anagnorisis*, produzindo a “piedade e o temor”, para obter catarse, como detalhadamente demonstramos no *corpus* deste trabalho.

Quanto à caracterização de seus personagens, apesar de serem personagens históricos, Miller consegue, com maestria, adaptá-los às suas exigências dramáticas. Como nos esclarece no início de sua peça, Miller não tem acesso a um conhecimento completo e confiável do caráter de seus personagens históricos, entretanto, isso não o impede de criar personagens complexos, verossímeis, adequados e coerentes. Como Aristóteles nos ensina que será apenas através das ações que o caráter se manifestará, Miller cria algumas alterações nos personagens históricos (a fusão de vários personagens; a redução do número de garotas envolvidas nos julgamentos; a idade de Abigail é elevada; a representação dos vários juízes com autoridades equivalentes nas figuras de Hathorne e Danforth) para que estes possam agir coerente e adequadamente na condução do propósito primeiro de Miller: fazer não uma história, mas um drama daquele cortejo de tragédias individuais que ele encontrara na Salém de 1692. O exemplo mais contundente de coerência e adequação na caracterização de um personagem é a elevação da idade de Abigail, como podemos inferir através das palavras do próprio Miller:

Como todo registro do julgamento de um crime, esse estava repleto de insidiosas mas incompletas sugestões de relações, por assim dizer, nos bastidores. [...] Foi lá que encontrei *Salem Witchcraft (Feitiçaria em Salém)*, de Charles W. Upham, discreta obra-prima do século XIX, e, nela, na segunda tarde na cidade, a prova cabal do que iria ser o núcleo da minha peça: o colapso do matrimônio de Proctor e a determinação de Abigail Williams de fazer assassinar Elizabeth para ter John para si mesma, de onde deduzi que ela havia dormido com ele ao tempo em que fora empregada em sua casa, antes que Elizabeth a pusesse na rua. “[...]Durante o interrogatório de Elizabeth Procter, Abigail Williams e Ann Putnam fizeram menção de ferir a dita Procter, mas quando a mão de Abigail chegou perto, abriu-se – tendo estado fechada antes – e desceu de modo excessivamente leve ao aproximar-se da dita Procter, e por fim, com os dedos abertos e estendidos, tocou a touca de Procter muito de leve. Imediatamente Abigail gritou, dizendo que seus dedos, seus dedos, seus dedos ardiam...”(1989, p. 318).

Miller sente-se atraído pela cena descrita pelo próprio Reverendo Parris e sua mente de artista consegue dar um sentido dramático à ação de Abigail:

A ironia dessa descrição, tão admiravelmente exata, é que seu autor foi o Reverendo Parris, o qual procurava mostrar o quanto era real a aflição das moças e, em consequência, como podiam ser perigosas pessoas como Elizabeth. [...] Porque parece óbvio que Parris estava descrevendo uma donzela que se voltara para olhar o rosto da sua antiga patroa e experimentava o deleitoso terror da assassina prestes a desferir o golpe, e não só na vítima individual, a mulher de um amante que agora tentava renegá-la, mas na sociedade como um todo, que assistia ao seu desempenho e aplaudia sua bravura em livrá-la dos seus pecados pestilenciais. (*Loc. cit.*).

Como a Abigail Williams da história tinha apenas onze anos à época dos julgamentos, obviamente esta não poderia atender aos propósitos dramáticos de Miller sem que este alterasse sua idade. E mesmo os personagens tidos como “secundários” são bem elaborados, tornando-se, em certos momentos, fundamentais para a construção da ação trágica de Miller, como o próprio juiz Hathorne. Aqui, podemos chamar a atenção para três personagens que se mostram flexíveis durante o decorrer da trama, enquanto os outros permanecem estáveis: o Reverendo Hale, John Proctor e Elizabeth Proctor. Estes personagens, que, a princípio, mostram-se imersos em suas próprias preocupações, apresentam um crescimento como seres humanos, demonstrando uma brava coragem diante dos conflitos com os quais se defrontam. O Reverendo Hale, descrito como um ministro “profundamente honesto”, vê-se diante de um tribunal autoritário e interesseiro, cujo poder exarcebado o impede de ver a verdade diante dos olhos. Num processo de amadurecimento total de seu personagem, Hale, bravamente, posiciona-se contra os juízes do tribunal. John Proctor, como citamos acima, paralisado a princípio pela culpa de seu pecado de adultério, cresce da vergonha em direção à sua remissão como ser humano, transformando-se no herói da peça, que não negociará sua dignidade em troca de uma mentira e de uma traição. Por fim, temos Elizabeth Proctor, que vê seu personagem lutar entre a condenação inflexível do único ato adúltero de seu marido e o perdão cristão. Elizabeth, com o sofrimento durante o julgamento e prisão, derrete seu coração gelado e aprende a tolerância e a bondade em relação à fraqueza humana. Assim, Miller criou seus personagens de forma que estes pudessem, coerente e adequadamente, viver uma experiência trágica.

Nas nossas pesquisas teóricas, como já consideramos, aprendemos que a ficção é imitação do homem em ação e, que ao imitar, realiza uma ação criativa e deliberada, visando proporcionar o conhecimento e o prazer numa dimensão universal, enquanto a história é a narração de fatos ocorridos, expressando o particular, visando proporcionar o conhecimento do eventual e acidental. Tendo como base essas considerações, podemos questionar, então, com que intuito Miller opta por se aproximar da História para compor seu drama? Na verdade, Miller reconhece nos eventos de Salém um grande potencial dramático, cuja história poderia ser vista como “uma metáfora, uma imagem que brotasse do coração, abrangente, cheia de luz; um instrumento sonoro cujas reverberações penetrariam até o centro” (1989, p. 312) daqueles tempos difíceis da América dos anos 50. Como sabemos, Miller escreveu *As Bruxas de Salém* em plena era do Senador Joseph McCarthy. A motivação do autor incluía claramente tomar uma atitude pública contra as inquisições autoritárias e o histerismo das massas.

Nas palavras de Miller:

Inicialmente, rejeitei a idéia de uma peça sobre o assunto. Meu próprio raciocínio era firme demais, pensei, para que pudesse captar aquela brutal explosão de irracionalidade. [...] Mas gradualmente, com o passar das semanas, uma ligação viva entre mim e Salém e entre Salém e Washington formou-se na minha mente – pois fossem o que fossem aquelas audiências em Washington, para mim elas eram profundamente e, até, confessadamente, ritualistas. [...] O essencial dos interrogatórios, precisamente como na Salém do século XVII, era que o acusado fizesse confissão pública, desgraçasse seus confederados e o Demônio, seu senhor, e garantisse a sua nova e genuína aliança pela quebra dos velhos – e repugnantes – votos, depois do que, então, lhe permitiam reintegrar-se à sociedade das pessoas extremamente decentes. (*Ibid.*, p. 312- 313).

White explica que, “o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”.” (*Ibid.*, p. 138). Ora, sabemos que *As Bruxas de Salém* é uma peça baseada na “realidade” de dezenove homens e mulheres que foram condenados e enforcados por bruxaria no pequeno povoado de Salém, no leste de Massachusetts, Estados Unidos, em 1692, mas também sabemos que, por meio de estratégias dramáticas, Arthur Miller foi capaz, não apenas de representar os acontecimentos históricos de Salém de 1692 sob um ponto de vista crítico, como também de criar na sua peça histórica um excesso de sentido através do qual ela

pudesse ser vista como uma alegoria da opressão e da perseguição em todos os tempos e lugares.

As Bruxas de Salém alcança, assim, uma significação especial, a um só tempo, enquanto drama social e tragédia moderna, revelando-nos o poder da *mimesis* dramática, desde sempre ancorada nas complexas relações entre arte e realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHLSTROM, S.E. A religious history of the American people. New Haven: Yale University Press, 1972.

ARCHER, William. Playmaking. In: CLARK, Barret (org.). *European Theories of the Drama*. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1959.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated by S. H. Butcher. New York: Dover, 1997.

_____. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BETTI, Maria Sílvia. *Crop – Theater Studies*. São Paulo: Humanitas FFLCH / USP, 1994.

BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama*. Volume 1: 1900-1940. Great Britain: Cambridge University Press, 1996.

_____. *Modern American Drama: 1945-1990*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

BLUMBERG, Jess. *A Brief History of the Salem Witch Trials: History & Archaeology*. Edited by Smithsonian Magazine, 2007. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/history-archaeology/brief-salem.htm>. Acesso em 06/01/2011.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. The Law of Drama. In: CLARK, Barret (org.). *European Theories of the Drama*. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1959.

BURNS, Margo. *Arthur Miller's The Crucible: Fact and Fiction (or picky, picky, picky...)*. 17th Century Colonial New England, 2003. Disponível em: <http://www.17thc.us/docs/fact.fictio.shtml>. Acesso em: 11/01/2008,

BUTCHER, S. H. Aristotle's theory of poetry and fine art, with a critical text and translation of the Poetics. 4 ed. New York: Dover Publications Inc., 1951.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-pretense, 1988.

CLARK, Barret (org.). *European Theories of the Drama*. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1959.

DOWNER, Alan S. (org.). *O Teatro Norte-Americano de Hoje*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GASSNER, John. *Rumos do Teatro Moderno*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

_____. Pioneiros do Movimento do Novo Teatro. In: DOWNER, Alan S. (org.). *O Teatro Norte-Americano de Hoje*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

GLASPELL, Susan. Bagatelas. In: SANDER, Lúcia V. (org.). *O Teatro de Susan Glaspell: cinco peças*. Tradução de Danilo Lôbo. Publicado pela Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, s/d.

GOLDSTEIN, Malcolm. Os Teatrólogos da Década de 1930. In: DOWNER, Alan S. (org.). *O Teatro Norte-Americano de Hoje*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

GOTTFRIED, Martin. *Teatro Dividido: a cena americana no pós-guerra*. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: Poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HORACIO. Arte Poética. In: BRANDÃO, Roberto de Oliveira: *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

LAWSON, John Howard. The law of conflict. In: CLARK, Barret H. (org.): *European Theories of the Drama*. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1959.

LINDER, Douglas O. *Cotton Mather's Memorable Providences, Relating to Witchcrafts and Possessions, 1689*. University of Missouri-Kansas City School of Law, 2009. Disponível em: http://law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/salem/ASA_MATH.HTM. Acesso em 06/01/2011.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
_____. *Nunca fomos tão antigos: a ação trágica como resistência ao desenvolvimento pós-moderno*. Sínteses: revista dos cursos de pós-graduação, p.201-213. UFPB, 2002.
_____. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.

_____. *Dramaturgia e Cinema: Ação e Adaptação nos Trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Idéia, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: leitura e crítica*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo, 1996.

MATHER, Cotton. The Wonders of the Invisible World. In: MCMICHAEL, George (org.). *Concise Anthology of American Literature*. New York: Macmillan, 1985.

MCMICHAEL, George (ed.). *Concise Anthology of American Literature*. New York: Macmillan Publishing Company, 1985.

MOSS, Leonard. *Arthur Miller*. New Haven, Conn: College and University Press, 1967.

_____. *Clássicos do nosso tempo: Arthur Miller*. Tradução de Silvia Jatobá. Rio de Janeiro: Lido, 1968.

MILLER, Arthur. *The Crucible*. New York: Penguin, 2003.

_____. *Timebends: a life*. New York: Penguin, 1995.

_____. *Arthur Miller - Uma vida*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. Tragedy and the Common Man. In: CLARK, Barret H. (org.): *European Theories of the Drama*. With a supplement on the American drama. New York: Crown, 1959.

_____. *Why I Wrote "The Crucible"*. The New Yorker, 28th issue. Disponível em: http://the_english_dept.tripod.com/miller.html. Acesso em: 15/09/2010.

_____. Introduction to the Collected Plays. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo, 1996.

_____. The Shadows of God. In: MARTIN, Robert A.; CENTOLA, Steven R. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo, 1996.

NORTON, Edward. A Broadway após a Segunda Guerra Mundial. In: DOWNER, Alan S. (org.). *O Teatro Norte-Americano de Hoje*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

PFISTER, Jere. *Arthur Miller's THE CRUCIBLE: A Guide for Teachers*. Alley Theatre, 2005. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/miller/crucibleteachnotes.html>. Acesso em: 12/03/2007.

SEWALL, Samuel. The Diary of Samuel Sewall. In: MCMICHAEL, George (ed.). *Concise Anthology of American Literature*. New York: Macmillan Publishing Company, 1985,

SHEEDY, Jack. *Eugene O'Neill and the Provincetown Players*. Cape Cod Life, 2005. Disponível em: http://www.swisseduc.ch/english/readinglist/oneill_eugene/about/pro... Acesso em: 12/03/2011.

STARKEY, Marion L. *The Devil in Massachussetts: A Modern Enquiry into the Salem Witch Trials*. New York: Time, 1982.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *The Realism of Arthur Miller*. *Critical Quartely*; P. 140-149, 1959.