

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

EDER SERGIO PINHEIRO

*ASPECTOS DISCURSIVOS EM AS BRUXAS DE SALEM: PEÇA E FILME*

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Eder Sergio Pinheiro ASPECTOS DISCURSIVOS EM AS BRUXAS DE SALEM: PEÇA E FILME 2008

EDER SERGIO PINHEIRO

*ASPECTOS DISCURSIVOS EM AS BRUXAS DE SALEM: PEÇA E FILME*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Helena Bonito Couto Pereira

São Paulo  
2008

P654a Pinheiro, Eder Sergio  
*Aspectos Discursivos em as Bruxas de Salem: Peça e Filme* / Eder Sergio Pinheiro – São Paulo, 2008  
114 f. : il. , 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, 2008.  
Orientador: Prof<sup>ª</sup>.Dr<sup>ª</sup>. Helena Bonito Couto Pereira.  
Referências bibliográficas : f. 84-88.

1. Puritanismo. 2. Transposição filmica. 3. Dialogismo.  
4. Discurso. I. Título

CDD 401.41

PINHEIRO, Eder Sergio Pinheiro. *Aspectos Discursivos em As Bruxas de Salem: Peça e Filme*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, 2008.

Página	Parágrafo	Linha	Onde se lê	Leia-se

**EDER SERGIO PINHEIRO**

***ASPECTOS DISCURSIVOS EM AS BRUXAS DE SALEM: PEÇA E FILME***

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helena Bonito Couto Pereira - Orientador  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Fernando de Jesus Giraldo Salinas  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Leda Cecília Szabo  
Universidade Metodista de São Paulo

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza Guarnieri Atik - Suplente  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão – Suplente  
Universidade Metodista de São Paulo

Aos meus pais pela confiança dada.



## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Helena Bonito Couto Pereira, pela orientação dada com muita clareza e empenho.

Aos professores Fernando de Jesus Giraldo Salinas e Leda Cecília Szabo pelas contribuições e sugestões.

A todos os professores do curso de Letras stricto sensu do Mackenzie, que muito ensinaram e este trabalho com certeza tem um pouco de cada um deles.

Aos amigos, Sirlene Ribeiro de Oliveira Honesto e Roberto Carmelo de Oliveira Honesto, pelo incentivo.

Ao colega, Ricardo Pereira Damaceno, também pelo incentivo e pelas revisões feitas.

Este trabalho foi financiado em parte pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa.

*A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. (Leyla Perrone-Moisés)*

## RESUMO

Esta pesquisa, cujo título é *Aspectos Discursivos em As Bruxas de Salem: Peça e Filme*, propõe discutir a transposição da linguagem escrita, neste caso, as rubricas da peça de teatro para a linguagem fílmica, devido a problemática das duas linguagens se diferenciarem, convergirem-se e cruzarem-se ao mesmo tempo.

Deste modo, dois fragmentos foram escolhidos para análise, sendo eles: um trecho da peça escrita *As Bruxas de Salem* (1953) e outro do filme (1976), ambos os trechos são correspondentes.

Assim, estes fragmentos serão analisados, exigindo também a compreensão sobre a linguagem teatral, a linguagem fílmica, as diferenças e problemas presentes no ato da transposição de uma linguagem à outra, aspectos históricos relacionados ao período retratado pela trama, o contexto de produção de ambas as obras, entre outros aspectos para que a pesquisa possa ser compreendida de forma plena.

Além disso, o dialogismo também é apontado no trabalho, uma vez que há a presença de discursos nos textos que dialogam entre si.

Por fim, comentários serão apresentados em relação ao sucesso do filme sobre a peça escrita, apontando os possíveis mecanismos utilizados para tal efeito.

Palavras-chave: Puritanismo. Transposição Fílmica. Dialogismo. Discurso.

## ABSTRACT

This paper whose title is *Aspectos Discursivos em As Bruxas de Salem: Peça e Filme* tries to discuss the effects in meaning provoked by the transposition made involving the rubric of the written play named *The Crucible* (1953), and the movie (1976), also named the same.

This way, two related excerpts were taken from each work as an attempt to analyse them concerning the movie language, the rubric, the problems and difficulties presented in the transposition.

Historical aspects related to the period where the history took place, the context of production from both works and some other aspects are also vital to be pointed in order to promote a general comprehension of this study.

In addition, the dialogism and discourse are also discussed in this paper, since there is an evident presence of them and the communication between the texts is clear.

Lastly, comments about the success of the movie on the written play are done by pointing out the possible techniques used to achieve such aim.

Keywords: Puritanism. Movie Transposition. Dialogism. Discourse.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1</b>	<b>TEATRO E CINEMA: O DITO PELO VISTO</b> .....	15
1.1	O TEXTO TEATRAL NO SÉCULO XX .....	15
1.1.1	UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA.....	19
1.1.2	A LINGUAGEM FÍLMICA: CONCEITOS TEÓRICOS E TÉCNICAS ...	21
1.1.3	DIFERENÇAS SEMIÓTICAS.....	27
1.1.4	O CONCEITO DE TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA.....	28
<b>2</b>	<b>HISTÓRIA, DISCURSO E IDEOLOGIA EM AS BRUXAS DE SALEM</b> .....	29
2.1	O POVO PURITANO: UM POUCO DE HISTÓRIA .....	29
2.1.1	RELATOS HISTÓRICOS DOS ACONTECIMENTOS EM SALEM EM 1692.....	33
2.1.2	CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA PEÇA DE MILLER.....	35
2.1.3	OS ACONTECIMENTOS DE SALEM RECRIADOS NO TEATRO..... .....	36
2.1.4	OS ACONTECIMENTOS DE SALEM RECRIADOS NO CINEMA.....	42
2.1.5	CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO FILME .....	44
<b>3</b>	<b>COMENTÁRIOS GERAIS SOBRE A DISPOSIÇÃO DOS FRAGMENTOS</b> .....	46
3.1	O TEXTO TEATRAL (texto-base).....	46
3.1.1	O TEXTO FÍLMICO.....	52
<b>4</b>	<b>O DIÁLOGO E O EFEITO DE SENTIDO ENTRE AS VERTENTES DISCURSIVAS</b> .....	57
4.1	AS RUBRICAS.....	57
4.1.1	COMPARAÇÃO DOS DIÁLOGOS ENTRE OS FRAGMENTOS, EFEITO DE SENTIDO E DISCURSO.....	63
4.1.2	O SUCESSO DA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA EM AS BRUXAS DE SALEM .....	80
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .	82
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84
	<b>ANEXOS</b> .....	89

## INTRODUÇÃO

O estudo e a pesquisa são ações muito prazerosas em virtude do que se pode aprender e compartilhar. E não poderia ter sido diferente ao pesquisarmos sobre a linguagem do cinema e do teatro no âmbito do texto.

Desse modo, afirmamos que compreender os mecanismos de uma linguagem como a do cinema não é uma tarefa fácil para quem sequer cogitou a idéia de estudar o assunto, eis que dessa forma, tal estudo possui também caráter desafiador.

A idéia da pesquisa surgiu a partir do estudo do princípio do *dialogismo* abordado por Bakhtin apud Fiorin (2006, p.19), que o conceitua como *as relações de sentido estabelecidas entre dois enunciados*. Outros estudiosos, ao estudar o assunto abordado pelo teórico russo, citam que Bakhtin parte do princípio de que o dialogismo é a condição do sentido discursivo, e que dele decorre a interação verbal entre os sujeitos, no espaço do texto, e também entre os textos por meio dos discursos, das culturas e dos grupos sociais.

Desse modo, considerando neste caso, o diálogo entre os textos, os interlocutores, os discursos e, por conseguinte, as ideologias, o trabalho tem como objetivo comentar a relação entre dois fragmentos textuais, sendo um deles, o roteiro da peça teatral de Arthur Miller intitulada *As Bruxas de Salem* (1953) e o outro, do texto fílmico (1996), além de observar a transposição de uma linguagem para a outra.

Assim nos primeiros capítulos constam as abordagens sobre as diferentes linguagens pertencentes a cada um dos textos, as suas técnicas, o teor histórico, o contexto de produção e outras informações de cunho mais teórico.

Nos capítulos seguintes, analisamos primeiramente o corpo das obras de modo geral, para em seguida apreciarmos os fragmentos de modo mais profundo.

A razão pela qual fizemos este tipo de análise encontra explicação na contextualização da obra como um todo. Acreditamos que, se partíssemos da análise direta dos fragmentos, o leitor poderia perder muito, caso ele desconhecesse as obras.

Gostaríamos de enfatizar que em nossa análise, apesar das múltiplas cargas de informações a qual tivemos de lidar, nesta pesquisa nos limitamos, no

âmbito do filme, comentar a representação das imagens do texto fílmico e analisá-la enquanto discurso. Assim sendo, não nos preocupamos em discutir a produção fílmica, e quando a fizemos eventualmente, a intenção foi a de contextualizar algum ponto considerado importante que visa sempre o discurso. Os comentários sobre a obra fílmica são feitos de modo menos técnico, uma vez que percebemos as terminologias técnicas pertencentes à linguagem fílmica, sobretudo a respeito da classificação dos planos, variam entre os estudiosos em decorrência das diferentes linhas seguidas por eles.

Logo, mediante a riqueza do assunto a ser abordado, esperamos que ao compartilhá-la ela possa proporcionar não apenas um maior conhecimento sobre o assunto, mas também o prazer que tivemos ao elaborá-la.

# 1 TEATRO E CINEMA: O DITO PELO VISTO

## 1.1 O Texto Teatral no Século XX

Massaud Moisés, em *A criação Literária*, afirma que a literatura no teatro só importa enquanto texto, porque diz respeito ao documento escrito. Logo:

O teatro só interessa à Literatura, só é Literatura enquanto texto escrito, não enquanto obra representada. Mas todos sabem que o Teatro só o é quando no palco; pois no papel, uma peça ainda não é Teatro, embora ali manifeste atributos específicos como, por exemplo, a sua *representabilidade* (1997, p.41).

Um de nossos interesses é o de analisar o fragmento de uma peça escrita dada à natureza do trabalho. Gostaríamos de esclarecer que a partir deste momento os termos: texto de teatro, texto teatral, texto literário, texto dramático, peça escrita, e por vezes peça, terão carga sinonímica equivalente com a finalidade de evitar a repetição, uma vez que tais termos serão citados ao longo de todo o trabalho por se referir diretamente ao corpus analisado.

Em relação ao termo “texto”, Bakhtin o compreende *como uma manifestação do enunciado que não é manifestado apenas de modo verbal, mas por qualquer conjunto de signos coerentes, independentemente de sua forma de expressão* (FIORIN, 2006, p. 52).

Assim, um dos grandes assuntos analisados por alguns teóricos dentro do campo teatral no século XX, diz respeito ao sucesso de uma encenação se tomada fielmente pelo texto ou não. Ou seja, os estudos analisaram até que ponto o texto teatral foi capaz de promover o sucesso de uma peça, sendo usado como ponto de partida e chegada da encenação.

Dessa maneira, o texto no teatro, até o início da segunda metade do século XX, teve papel fundamental nas representações – estas que caracterizavam um segundo momento no processo teatral, sendo primeiro o



texto. Os encenadores, por sua vez, incumbiam-se de procurar o melhor timbre de voz para as falas inscritas no documento, não sendo possível a improvisação ou qualquer ato externo senão o que foi designado pelo documento escrito. O que de certo modo, limitava a interpretação dos mesmos, era a vontade do autor em enfatizar o texto em detrimento dos atores, propiciando que os autores e textos tivessem uma relevância e destaque maior em relação aos encenadores, conforme cita Vilar apud Roubine:

A encenação emana diretamente do texto, das falas e das rubricas. E tudo aquilo que não encontra fonte e justificação no texto, “tudo que é criado fora dessas indicações, é *mise-en-scène*, por isso ser desprezado e rejeitado”. Não podem existir, com efeito, dois criadores concorrentes. Proclamar a vocação criadora do encenador equivale automaticamente a repelir o autor, a excluir o texto (1998, p.56).

No entanto, a partir da década de 60, questionamentos e dúvidas referentes ao que os teóricos chamavam de *textocentrismo* foram ignorados e a encenação passou a se sobrepor perante o texto com a intenção de preencher o espaço deixado pelo próprio texto:

Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral. Não havia mais necessidade de responder a esta, já que a encenação declarava-se capaz de dissimular as carências do texto e os diretores de transformar em espetáculo qualquer escrita, fosse qual fosse sua origem (RYNGAERT, 1996, p. 6).

Embora a escrita de teatro não fosse mais tomada em sua forma monopolizadora – *textocentrismo*. Era necessário apenas que esta escrita não fosse mais usada em sua forma tradicional, como se verifica em Baty apud Roubine:

Acontece que Baty procura nem tanto libertar-se do texto, mas, sobretudo livrar-se das restrições que uma certa tradição, em nome dos pretensos direitos desse texto, impunha à criação do encenador (1998, p. 63).

Roubine também cita outro teórico, Artaud (IDEM, p.63), que sugere a junção das duas linguagens com o objetivo de tornar o teatro *mais rico e polissêmico*.

Estudiosos sugeriram a improvisação e inovação para que o sucesso da encenação fosse alcançado, não podendo, porém, o texto ter força maior que a encenação, por conta do espaço deixado pelo texto no ato da encenação, uma vez que ambas as linguagens diferem entre si.

Assim, deixando de lado o relato histórico do texto teatral, uma vez que dele já se tenha feito uma breve abordagem, passaremos a considerar neste instante a tipologia textual a ser trabalhada em específico nesta pesquisa que diz respeito ao texto dramático, o qual definiremos mais adiante, conforme observamos:

Events are not dramatic in themselves. Drama requires the eye of the beholder. To see drama in something is both *to perceive elements of conflict and to respond emotionally to these elements of conflict*. This emotional response consists in being thrilled, in being struck with wonder, at the conflict. Even conflict is not dramatic in itself. Should we all perish in a nuclear war, there will continue to be conflict – in the realm of physics and chemistry. That is not a drama, but only a process. If drama is a thing *one* sees, there has to be a one to see. Drama is human (BENTLEY, 1991, p. 4).

Desse modo, o título de texto dramático confere à instância da representação das ações cotidianas das pessoas, os seus conflitos, sentimentos em geral, enfim, a condição humana. Este tipo de texto é o que exploraremos no fragmento de *As Bruxas de Salem* em momento oportuno.

A verossimilhança encontra-se extremamente ligada ao texto dramático, e diz basicamente respeito a um dos recursos usados para promover confiabilidade ao leitor de que as ações pertencem ao plano real. Isso ocorre, mesmo que saibamos das ações tratarem apenas de uma imitação da vida, pelo fato da obra existir a partir de um fato do cotidiano em determinado tempo e espaço. Logo, verificamos que a ocorrência com a verossimilhança é apenas uma representação que toma um novo corpo, uma forma representacional, por meio de um signo, incorpora-se a visão de mundo de quem o cria e o interpreta deixando a sua própria marca.

Enfim, é sabido que o texto de teatro e a encenação possuem linguagens distintas, ambos não podem ser tomados como objeto único de análise, tendo em vista que do texto para a encenação há um percurso a ser trilhado e alterações são feitas tanto por parte dos encenadores quanto dos autores. No entanto, Ryngaert, citando Umberto Eco, acrescenta uma terceira categoria que se refere ao leitor implícito, a qual possui a incumbência de construir um significado para o texto teatral a partir de pressupostos.

Preguiçoso e esburacado, eis aí dois adjetivos bastante pejorativos para designar o texto de teatro. Não é de espantar que o considerem difícil de ler. Esse estatuto de *máquina preguiçosa* devolve a bola para o campo do leitor. Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os *espaços vazios* do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação (RYNGAERT, 1996, p. 3).

Um outro dado importante que reforça a idéia de Ryngaert em relação à construção de significados por parte do interlocutor, refere-se à presença das didascálias no texto de teatro.

As didascálias, também conhecidas por rubricas, são palavras usadas no texto teatral para localizar não só o leitor, mas o interlocutor sobre as ações contidas no documento. Elas podem ser usadas de forma freqüente ou não nos textos. No caso desta última instância, isto pode significar segundo Ryngaert, que o autor queira proporcionar autonomia maior na construção das personagens tanto por parte do encenador como do suposto leitor.

Originalmente, no teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem [...] Quando o autor não fornece nenhuma indicação porque deseja se abster de dar pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto das personagens. Ele mantém a abertura, até mesmo a ambigüidade, de seu texto, e deixa o campo livre ao leitor, não impondo de antemão qualquer interpretação que sirva de modelo à representação. Com isso também mostra a importância que atribui às palavras pronunciadas pelos atores, mas que a qualquer quadro figurativo ou a qualquer sistema de desempenho (RYNGAERT, 1996, p. 44).

É por conta dessa autonomia que surge a idéia de analisar não só os diálogos presentes nos fragmentos, mas também as rubricas nesta pesquisa. Devido à ampla abertura que o texto teatral possui, possibilitando diferentes versões de diretor para diretor, nos apropriaremos das didascálias que são mais fechadas com o intuito de realizarmos uma análise mais completa.

Também desejamos observar o livro tomado como instrumento de análise, *The Crucible*, não se trata de um roteiro para o filme, e sim de um roteiro para a encenação teatral, conforme a nota que se encontra na segunda página do livro, onde o autor, Arthur Miller, justificou algumas alterações feitas em relação à história, pois a peça buscou representar um acontecimento importante do período colonial americano.

No entanto, observamos também que anos após, o próprio Miller escreveu o roteiro para o filme.

### **1.1.1 Uma Breve História do Cinema**

A breve apresentação do contexto histórico exposta abaixo tem como objetivo proporcionar ao leitor uma compreensão um pouco maior do processo de desenvolvimento do cinema e da sua linguagem.

O cinema foi criado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière em 28 de Dezembro de 1895 na França, por meio de um aparelho chamado cinematógrafo inspirado em dois inventos do norte-americano Thomas Edison, um para captar a imagem chamada *Kinetograph* e outro para reprodução chamada *Kinetoscope*.

O cinematógrafo era uma espécie de máquina fotográfica que os irmãos tiveram a idéia de utilizar como um aparelho capaz não só de fotografar objetos estáticos, mas também de fotografar objetos ou pessoas em movimento por meio da projeção de uma série de fotos justapostas de acordo com o

movimento do objeto fotografado, produzindo movimentos similares aos observados pelo olho humano em situações “reais”. Conforme explica Bernadet:

A impressão de movimento nasce do seguinte: “fotografa-se” uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia” (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade (1996, p.18).

Desta maneira, os irmãos projetaram uma série de fotos publicamente em uma tela do *Grand Café* em Paris com o uso do cinematógrafo, onde se pôde ver pela primeira vez um filme, muito curto e sem som, de um trem chegando à estação. Isso causou grande admiração e espanto aos primeiros telespectadores. Eis, o início da era do cinema mudo.

Posteriormente, Georges Méliès, em seu filme *Viagem à Lua* de 1902, foi o primeiro a inovar a linguagem do cinema criando a *trucagem*, ou seja, promovendo em seus filmes efeitos de desaparecimento de objetos. Os objetos do cenário desapareciam entre uma cena e outra, e isso ele descobriu por acaso, ao deixar a sua câmera funcionando, e por alguma razão, ela parou e voltou a funcionar após algum tempo, o que ao final, o fez perceber que poderia parar a câmera de forma sistemática e não por acaso, causar efeito desejado em relação aos objetos dispostos no cenário.

Méliès criou a “trucagem”. A princípio foi um acaso. Certa vez, a câmera que usava parou. Quando voltou a funcionar, Méliès prosseguiu seu trabalho normalmente. Ao ver o filme pronto, percebeu que algumas coisas haviam mudado: os objetos e as pessoas não ocupavam mais as mesmas posições (ARAÚJO, 1995, p.11).

Praticamente na mesma época de Méliès, surgiu outro cineasta, David W. Griffith, o qual trouxe grande contribuição para a linguagem fílmica, a tal

ponto, que muitas de suas inovações são utilizadas até os tempos atuais pelo cinema contemporâneo.

Mais até do que com Méliès, é com Griffith que o cinema vira espetáculo. Entre a primeira sessão do cinematógrafo, em 1895, e a estréia de *O Nascimento de uma Nação* passaram-se 20 anos. Nessas duas décadas, a linguagem do cinema não cessou de evoluir (MERTEN, 2007, p. 24-5).

Esse grande cineasta inovou a linguagem fílmica com as suas técnicas narrativas tais como: o registro de filmes com câmeras em movimentos, a proximidade das câmeras em relação às personagens e objetos, surgimento dos planos, o processo de seleção e edição. E assim, em 1915, com o filme *Nascimento de uma Nação*, Griffith apresentou nova forma de narrativa fílmica.

Anos após, em 1927, surgiu o primeiro filme falado, *O Cantor de Jazz* com o ator Al Jolson no papel principal. Dessa maneira, o fim do cinema mudo e a transição da era clássica para a moderna.

Com o surgimento do cinema sonoro começa a linguagem áudio-visual propriamente dita se consagrando no filme *Cidadão Kane* de 1941, do diretor Orson Welles, considerado o começo de todo o cinema moderno.

O filme *Cidadão Kane* é visto pela crítica como o filme mais importante do cinema.

### **1.1.2 A Linguagem Fílmica: Conceitos Teóricos e Técnicas**

Este tópico visa tratar a questão teórica do texto fílmico, assim como algumas de suas técnicas, proporcionando uma clareza maior sobre este tipo de texto.

Dessa forma, pode-se dizer que um filme geralmente nasce de um documento, o argumento, que se trata de uma história resumida em algumas folhas, proporcionando uma visão geral podendo tornar-se filme. Em seguida, o roteirista amplia o argumento, escrevendo a descrição das personagens, do ambiente, das ações e todos os diálogos. Deste modo, cabe à direção dar vida ao roteiro, definindo as escalas de planos, os movimentos de câmeras, o posicionamento dos atores passando do papel para o filme tudo o que foi escrito pelo roteirista. E ao final, cabe ainda ao diretor, em conjunto com a equipe de edição, fazer a seleção e a montagem das cenas filmadas, o que será colocado em definitivo na versão final do filme. No entanto, é sabido que isso não é uma regra, porque cada diretor adquire sua forma peculiar de dirigir seus filmes, sendo que alguns não utilizam roteiros e desempenham funções polivalentes.

O produtor, responsável pela organização e andamento do filme, desempenha algumas funções, dentre elas a de verificar o orçamento de um filme desde o roteiro até a sua fase de publicação, influenciando diretamente o corpo de funcionários, atores, estúdios, laboratórios e equipamentos. Em suma, cabe ao produtor, porém não somente a ele, a tarefa e a responsabilidade de administrar bem para que o andamento e o sucesso do filme possam ser consagrados. Para que este último item ocorra, há interferência de outros fatores, como por exemplo, a qualidade do filme, o *marketing* feito e até mesmo, às vezes, a classificação dada pela crítica, entre outras coisas. Conforme aponta Salles ao dizer que *produzir é uma tarefa muito desgastante e requer muita organização, pois são muitos fatores de preocupação para garantir a realização do filme* (2007, p.1).

As invenções de Griffith são chamadas basicamente de *plongée*, *contre-plongée*, *travelling*, grua e panorâmica. Elas referem-se à proximidade das câmeras dependendo de sua posição e angulação em relação ao objeto ou pessoa projetada. Segundo Araújo (1995, p.38-9), as duas primeiras podem ter representações distintas. Assim, uma câmera posicionada em *plongée* – do alto para baixo, pode ser representada como o olhar de Deus, remetendo a superioridade. Ou, por exemplo, em *contre-plongée* – de baixo para cima, que

pode remeter a idéia de inferioridade por parte dos elementos encontrados na esfera inferior. Isso pode ocorrer de acordo com a intencionalidade do diretor.

O *travelling* designa o movimento da câmera, aproximação ou afastamento sobre um suporte fixado a um trilho construído próximo ao cenário. A *grua* diz respeito ao uso da câmera pendurada no ar por um tipo de gancho que se movimenta no sentido vertical de baixo para cima e vice-versa. E a câmera em panorâmica, cujo movimento representa o giro da cabeça de uma pessoa de um lado para outro.

Ainda relacionado ao enfoque dado pela câmera aos objetos e pessoas filmados, há também as escalas de planos que basicamente consistem em: Plano Geral, Plano Conjunto, Plano Americano, Plano Médio, Plano Próximo e Close-up (Ver. ilustração dos planos no *Anexo*, página 93).

Percebemos que as definições dos planos podem divergir entre alguns estudiosos. No entanto, adotamos uma das linhas, a que Cage (1991), aborda em seu livro *A Linguagem do Cinema*.

O *corte*, também chamado decupagem, se origina da palavra francesa *découper* e significa cortar em pedaços, se refere ao processo final do filme, a montagem, onde diretor e editor fazem a seleção dos planos, cortando-os e ligando-os a outros planos para a sua versão final. Assim, a categoria de planos se cortadas na montagem e unidas a outro plano, a posição da câmera e dimensão do ambiente tende a mudar em consequência da disjunção ou junção dos planos.

Nesse aspecto, Griffith acreditava que por meio dos planos era possível, por exemplo, aproximar a câmera do rosto do ator, captar as suas emoções e privilegiar a dramatização neste ponto, promover uma montagem de caráter emotivo, daí chamado de *montagem emocional*.

Por outro lado, para cineastas soviéticos, em particular Sergei Eisenstein, as montagens serviam para que com o uso da emoção a atenção



do espectador fosse cativada e a lança-se em seguida para cenas posteriores, ao final, o espectador torna a ver o filme como representação da realidade de modo racional, daí um outro tipo de montagem, a *montagem racional*.

Essa é a grande diferença entre Griffith e seu discípulo Eisenstein – os dois grandes criadores da montagem. Enquanto Griffith procurava envolver o espectador emocionalmente, pela continuidade da narrativa, Eisenstein enfatizava o papel da razão: a emoção era um meio para o espectador compreender mais amplamente a realidade que o circundava (ARAÚJO, 1995, p. 50).

Ainda, conforme observação de Araújo, a montagem para o cineasta Griffith possui caráter narrativo enquanto que para o teórico russo Lev Kulechov ela é apenas um elemento de significação, o que dá sentido as imagens é a maneira como elas se articulam. Kulechov chegou a esta conclusão após ter feito várias análises com planos, os quais convergem a um ponto central.

Um ponto curioso a ser relatado o qual está ligado ao ato da decupagem/montagem, diz respeito à ordem cronológica dos filmes. Ao contrário do que muitas pessoas imaginam os filmes não são gravados seguindo a ordem em que são apresentados na sua versão final, pois isso demandaria mais gastos financeiros com aluguel de estúdios, manutenção, equipe de iluminação figurino e atores. Uma vez que as gravações ocorreriam em vários cenários, talvez até em outros países, o filme seria mais trabalhoso e complexo.

O que acontece na verdade é que uma equipe envolvendo produtor, diretor, *cameramen*, atores, equipe de iluminação, equipe de figurino, equipe de maquiagem, entre outras pessoas, ao gravar uma cena em determinado local ali se instalam por determinado tempo de acordo com a demanda e o número de cenas que gravam. Em seguida, esta mesma equipe muda-se para um outro ambiente, externo ou interno, onde outras cenas serão gravadas e por fim editadas.

Também estão ligadas às cenas, as *seqüências* de um filme, que conforme observa Vanoye & Goliot - Lété (2006, p.38), referem-se a um conjunto de planos representativos de uma unidade de ação ou de lugar.

No tocante à *narrativa* de um filme, pode-se conceituá-la como uma sucessão de eventos projetados em um filme que segue uma ordem cronológica ou atemporal, lenta ou rápida de acordo com a intencionalidade de quem o produz. E no que diz respeito a esse assunto, o som, o tempo e o espaço também fazem parte da narrativa fílmica, como se verifica a seguir:

são estruturas elementares da narrativa: a sintagmaticidade finita entre duas pausas de enunciação; a configuração de um efeito único de sentido (isotopia) entre essas pausas; um esquema atuacional mínimo manifesto ao menos por dois atores (personagens), sendo estes dotados de uma qualificação; uma ação que defina a relação entre esses personagens; e, finalmente, uma temporalização em que se opõe um “antes” e um “depois”, que pressupõe uma transformação dos conteúdos da narrativa do começo (antes) para o fim (depois), (BALOGH, 2006, p. 46).

O caráter emocional da narrativa pode ser percebido por meio dos pontos mais relevantes de um filme, ou seja: exposição, interesse, evolução, reviravolta, recomeço, evolução, pré-clímax, clímax e desfecho. É importante ressaltar que esta ordem da evolução emocional depende do gênero fílmico, ou seja, caso se trate de drama, de comédia, de filme de terror, entre outros gêneros. E isso pode variar de diretor para diretor.

O que ocorre geralmente nos filmes é a exposição, onde a encenação dos atores e as ações são feitas com o intuito de criar um interesse junto ao espectador enquanto o filme evolui, até que todos os indícios fornecidos no filme a respeito de alguém ou algo sejam desvendados. Após essa etapa, uma nova evolução é dada ao filme, partindo assim para o pré-clímax, clímax e desfecho. Neste ponto, Araújo (1995, p.28), enfatiza que o sucesso do filme depende da inserção de ações em *momentos certos*, causando a reação pretendida no espectador.

Em relação ao *som* no cinema, o qual pertence ao plano de expressão do filme, ele é compreendido em três instâncias básicas: a música, o som e a palavra.

Quanto à sua disposição no filme, elas podem ser classificadas como:

- Som ou voz *in* – o som é ouvido e localizado na imagem.
- Som ou voz *fora de campo* – o som é ouvido, porém não pode ser localizada na imagem, no entanto, se pode imaginar a sua origem, pois ele faz parte do espaço *diegético* da cena.
- Som ou voz *off* – o som é ouvido, porém não pertence ao espaço *diegético*, logo não pode ser localizado. Este tipo de som é caracterizado como som *extradiegético*.

O tempo no cinema pode ocorrer somente nas seguintes instâncias: no tempo passado (*flashback*), o tempo futuro (*flash-forward*) e o presente dado por meio do fluxo das imagens projetadas no filme. Assim, segundo aponta Balogh:

O cinema, ao contrário da literatura, que se serve da riqueza de matizes temporais da língua, só dispõe de três temporalidades básicas: passado (*flash-back*), futuro (*flash-forward*) e o presente representado pelo fluxo das imagens fílmicas. Naturalmente, sempre há a possibilidade de se recorrer à palavra ou à sonoridade (ruído, música) para dar conta, ainda que de forma menos rica e precisa que o verbal, da representação das diferentes temporalidades (2006, p.123).

O espaço consiste em três tipos, de acordo com Araújo:

*Espaço Pictural* – a imagem projetada na tela, de forma mais ou menos fiel, de uma determinada parte exterior do mundo real, ou seja, a fotografia;

*Espaço Arquitetural* – partes do mundo, naturais ou fabricadas, geralmente reconstruídas ou desfiguradas para que o efeito de sentido seja alcançado. Este espaço refere-se à decoração.

*Espaço Fílmico* – a ilusão de sentido dada pelo filme não provém do espaço filmado, mas dos fragmentos e do espaço virtual fornecido pelo filme na montagem.

### **1.1.3 Diferenças semióticas**

Antes de tratarmos da questão da transposição, acreditamos ser necessário esclarecer um ponto fundamental que se encontra relacionado com a natureza das obras a serem analisadas e também com o subitem seguinte.

..., mas no nosso entender, não escondem o que nos parece óbvio: é que, realização literária e realização fílmica correm em direções opostas, não porque uma seja melhor que a outra: simplesmente porque são semioticamente diferentes (BRITO, 2006, p. 156).

Essa diferenciação semiótica entre as obras nos faz refletir sobre a força que uma forma possui em relação à outra. Uma vez que as obras possam evocar sentidos também diferentes em seus interlocutores, conforme vemos abaixo em BRITO, isso explica também, o subtítulo deste capítulo:

Por mais investimento que haja na onisciência em literatura, o dito é sempre ostensivamente discurso: é sempre a voz de alguém que empreende escolhas vocabulares e combinações sintáticas, ou seja, sempre arrasta consigo a marca do enunciador que nos conta a estória. Ao passo que, diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica (2006, p. 162).

#### 1.1.4 O conceito de Transposição Fílmica

Neste momento traçaremos um breve comentário sobre a adaptação fílmica e alguns pontos convergentes localizados pelos diretores, entre o filme e o texto literário.

Compreende-se por filme adaptado o filme que conta a mesma história do livro, ou que a partir do filme se possa reconhecer a obra literária base, ou adaptação.

A adaptação traz alguns problemas em relação a sua extensão, e cabe a roteiristas e diretores de cinema realizar ampliações em partes que julguem importante dar ênfase ou não, ou até mesmo utilizar-se de artifícios diversos para transmitir o que no livro necessitou apenas de algumas linhas. As reduções também são feitas freqüentemente de acordo com a conveniência dada pelo diretor e a sua intencionalidade.

La reducción es el procedimiento habitual en la adaptación de novelas al cine – aunque también se realizan reducciones en los textos teatrales – por el que del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican acciones reiteradas, etc.[...] La ampliación se realiza transformando fragmentos narrados en dialogados, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes y episodios completos (NORIEGA, 2000, p. 69-0).

Ainda sobre essa abordagem, o que na maioria das vezes leva diretores e roteirista a fazer tais mudanças está ligado ao número de personagens de um texto a outro, o espaço no literário é abstrato, e no fílmico concreto, a dificuldade em expressar sentimentos e pensamentos internos das personagens, como é feito nas obras literárias por meio das aspas, do travessão, do narrador, etc.

Por essa razão, os diretores geralmente se utilizam de recursos que possuem para transmitir mensagem similar à do texto-base. Esse é um dos fatores que os levam a ampliar cenas, fazendo uso de imagens e sons de

ordem diversa. Por outro lado, no plano descritivo, o que no texto literário demanda muitas páginas, no texto fílmico, pode ser feito em pouco tempo por meio das imagens.

Como se pode observar, uma série de técnicas pode ser adotada na tentativa de suprir os espaços deixados ao mudar de uma linguagem para a outra, apesar da problematicidade apresentada. Em adição a tudo isso, outra discussão é feita por alguns teóricos em relação ao nível de fidelidade que deve conter um filme adaptado de uma obra escrita.

Sobre isso, Brito, citando Alain Garcia em seu livro *Adaptation du roman au film*, diz que “a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente “a transposição” não trai nem um, nem outra, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística” (2006, p.151).

Assim, com base no conceito dado, preferimos adotar o termo *transposição* ao invés de adaptação, por acreditarmos que melhor se adequa a obra fílmica analisada posteriormente.

## 2 HISTÓRIA, DISCURSO E IDEOLOGIA EM AS BRUXAS DE SALEM

### 2.1 O Povo Puritano: Um Pouco de História

O período histórico do puritanismo é importante ser mencionado para contextualizar o fato que se encontra inserido na obra literária e fílmica, pois esta parte da história serviu como ponto de partida em particular para a criação dos textos analisados. E isso proporcionará uma compreensão maior não só do assunto em si, mas também da questão ideológica e discursiva inseridas nas obras.

Desse modo, o conceito da palavra discurso é tido de acordo com Braga apud Brandão, como *O ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos* (2006, p.11). Portanto:

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente (na medida em que está engajada numa intencionalidade) e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia (IDEM, p. 11)

Verificamos que discurso e ideologia são elementos concomitantes. Sob a concepção marxista, a ideologia trata de um conjunto de idéias ainda não articuladas, criadas por pequenos grupos, que impõem suas idéias a outros grupos, como forma de tornarem-se beneficiários dos ideais estabelecidos. E assim, à luz de Marx e Engels apud Brandão, citaremos a questão ideológica, que será tomada como base para analisar o discurso dos fragmentos em futuras observações. Logo:

O que as ideologias fazem, segundo Marx e Engels, é colocar os homens e suas relações de cabeça para baixo, como ocorre com a refração da imagem numa câmara escura. Metaforicamente, essa inversão da imagem, isto é, o “descer do céu para a terra em vez de ir da terra para o céu” que ele denuncia nos filósofos alemães, representa o desvio de percurso que consiste em partir das idéias para se chegar à realidade (2006, p.20).

Esse conceito de ideologia também é chamado de *ideologia da classe dominante*. O objetivo de trazer essa definição a este trabalho encontra a sua justificativa no teor desta pesquisa que se relaciona com a classe dominante, a classe burguesa, tendo o cinema como um dos seus veículos de representação e domínio, seja na questão histórica puritana, cuja ideologia se fez presente, principalmente nos aparelhos da igreja e do estado, ambos de caráter dominante, seja no contexto de produção de ambas as obras. Assunto esse de que trataremos mais adiante.

Assim, uma vez sintetizada as definições de discurso e ideologia, abordaremos nesta subseção a história puritana propriamente dita.

Devido ao descontentamento de grande parte dos comerciantes, agricultores e do povo de um modo geral do século XVI na Inglaterra em relação ao regime absolutista monárquico da rainha Elizabeth I, devido às perseguições promovidas contra as novas religiões e suas diferentes formas de interpretações bíblicas em relação ao catolicismo surgiu o desejo de fuga por parte dessas pessoas para um novo lugar onde elas poderiam viver de acordo com os seus ideais.

No entanto, outro ponto motivador na empreitada de fuga consistiu em atrelá-lo ao início da expansão marítima em alguns países europeus, dentre eles a Inglaterra. A aspiração tomada pelo povo da época em relação aos ideais do *paraíso ao final do Leste* é encontrada em poemas e até mesmo na obra de Shakespeare intitulada, *A Tempestade*.

Logo, as pessoas motivadas à fuga assim a fizeram. Entre 1620 e 1630 as primeiras embarcações chegaram ao continente norte-americano, denominado na época de Nova Inglaterra que nos dias atuais recebe o nome de Estados Unidos da América.

Os novos habitantes que ali chegaram firmaram suas primeiras colônias, mais precisamente em *Virginia, Maryland, Rhode Island, New York e New Jersey*, um novo estilo de vida foi criado pela consciência de terem os mesmos direitos em comum, ao contrário do que possuíam na Inglaterra. Desse modo, o



termo puritanismo foi tomado como um termo geral, que abrange este novo estilo de caráter *ético* e *religioso*, conforme define Perry:

Autrement dit, le puritanisme est essentiellement chrétien, au sens medieval du terme, et on le définit de manière de plus en plus précise, en le qualifiant successivement de protestant, de calviniste, de presbytérien, de congreganiste et de théocratique. [...] le puritanisme a ainsi été totalement rejeté par les libéraux qui, ne voyant que la théocratie, ont oublié qu'il était protestant; par les catholiques qui, dans leurs polémiques contre le protestantisme, ont oublié qu'il était chrétien. Et ceux qui ne son pas sensibles à ce caractère chrétien ne devraient pas oublier que, dans un sens générique encore plus large, le puritanisme était une éthique et une religion (1952, p. 105-6).

Finalmente, essas colônias ali foram estabelecidas com a ajuda dos índios doutrinados. Regras e leis próprias foram criadas a fim de evitar as interferências do rei e do parlamento inglês, já que um dos motivos de apoderar as novas terras “descobertas” além dos vários elementos citados acima se relacionam ao caráter exploratório por parte desse mesmo parlamento, conforme consta abaixo:

Todos os empreendimentos colonizadores dos elisabetanos foram apoiados por uma complexa teia de objetivos exploratórios [...] A principal função dos colonos era melhorar a qualidade da vida para aqueles que ficassem na Inglaterra. Emigrando, eles reduziam o número de desempregados e, se soldados, reduziam os perigos da desmobilização. Como plantadores, podiam produzir produtos primários essenciais para a economia da Inglaterra e, na época oportuna, oferecer mercados aos produtos do país. Podiam fornecer bases de onde reagir aos inimigos da Nação, especialmente a Espanha, e conter a perigosa propagação do catolicismo entre os índios (BRADBURY & TEMPERLEY, 1981, p. 43).

Em relação ao pensamento e modo de vida puritano, sabe-se que esse período foi caracterizado pela idéia de intolerância por parte dos membros da igreja em relação aos atos dos moradores, pois tudo o que faziam em suas rotinas era extremamente vigiado. E ao menor deslize cometido, eles podiam ser julgados e penalizados de alguma forma, porém, dependendo da infração, o colono era sentenciado à morte, o que ocorria na maioria das vezes de forma espetacular por meio do enforcamento que costumava causar intimidação e medo nos moradores por parte das autoridades. Assim, BURGUESS exprime isso muito bem, como podemos verificar:

Puritans: they wanted a purer kind of Christianity than the Reformation had brought to the country. They wanted a Christianity so pure that it would admit of no toleration, no joy, no colour, no charity even; an austere religion which frowned on easy pleasure and punished vice in the sternest possible way (1974, p. 103).

O discurso predominantemente punitivo e de poder sob o uso do artifício bíblico costumava impor medo aos moradores, fazendo-os obedecer às leis vigentes na época.

### **2.1.1 Relatos históricos dos acontecimentos em Salem em 1692**

O verão de 1692 no vilarejo de Salem, no estado de Massachussets, marcou negativamente o início da história da Nova Inglaterra. Centenas de pessoas, na maioria mulheres, foram acusadas de prática de feitiçaria, sentenciadas e mortas.

Os acusados eram repentinamente transfigurados nas mentes dos seus vizinhos em demônios, monstros, inimigos – ou qualquer coisa exótica proveniente do inferno.

À medida que as acusações se sucediam, os acusados eram julgados na corte pelos magistrados, juízes e componentes do clero. O caráter manipulador da palavra era grande por parte dos componentes da corte, conforme apontam Bercovitch & Patell: *Quite often judges seem to employ verbal manipulation to obtain guilty verdicts* (1942, p. 174).

Com o decorrer dos julgamentos e execuções, as acusações aumentaram e os processos tornaram-se mais teatrais como se fossem seguidos por *scripts*. Por outro lado, não só o júri, mas os acusados passaram a usar, o que denominamos de discurso do invisível, tido assim como uma nova forma de linguagem para escapar das sentenças, o que ocasionou uma grande força política chamada de *linguagem e/ou discurso de feitiçaria*. Esse

artifício era usado como forma de ludibriar e confundir o júri, porém muitas vezes isso não funcionou.

So potent was the discourse of witchcraft that even a minister like the Reverend George Burroughs of Maine, who had been the minister of Salem Village from 1680 to 1682, was not safe from its destructive force; he was hanged in August 1692 (IDEM, p. 175).

Após várias execuções, o clero deixou de participar nos casos por não possuir mais um repertório argumentativo plausível de modo a acusar e sentenciar qualquer indivíduo, o que causou o enfraquecimento dos juizes. Dessa forma, eles permitiram a absolvição dos acusados, caso estes assumissem publicamente a sua culpa. Logo, muitos aceitaram e foram absolvidos. Outros, por questões e valores diversos, recusaram e foram sentenciados à forca, tal como o caso de Susannah Martin:

Even If I confess to being guilty, I will know that I am innocent, and the lie that will save my earthly life will condemn me to eternal damnation. Better to die and be saved than to live now and perish eternally in hell [...]After the horrrifying event of the several executions of July 19, there commenced an orgy of confessions. On July 21, Mary Lacy, Sr., confessed to riding on a pole through the sky before falling into the water, where the Devil baptized her; on August 10, Elizabeth Johnson, Jr., confessed to using puppets to torment others; on August 30, Elizabeth Johnson, Sr., answered yes to every accusation made against her and then described a white bird and a black man who came to her; on September 1, Stephen Johnson confessed to being baptized by the Devil when he was swimming and to tormenting others himself (IDEM, p. 178-80).

Por meio dessa citação, é possível constatar justificativas freqüentemente usadas no plano do *invisível*, seja para a acusação, ou para a absolvição. Segundo Bercovitch & Patell, o uso de crianças foi constante nos júris, e estas por sua vez, caíam no chão das cortes, gritavam e diziam ver pássaros amarelos, homens negros com livros pretos em suas mãos, bonecos, alfinetes, pessoas aladas, etc.

Um outro ponto tocante em relação à história de Salem nessa época diz respeito à grande quantidade de mulheres acusadas e mortas que de acordo

com interpretações posteriores ao fato, ocorreram sob a evidência de reprimir o aumento da independência feminina e a sua autonomia econômica.

Por outro lado, Perry Miller, professor da Universidade de Harvard e especialista em puritanismo, afirma que este período não se tratou de uma época antiintelectualista. Pelo contrário, o conhecimento e cultura herdada nas escolas permitiram que os puritanos fossem bons classicistas, capazes de lerem em grego e latim, produzindo poesia e prosa em grande quantidade, embora as abordagens sobre os assuntos fossem limitadas aos padrões da época e não podiam ser tratados temas como: o prazer mundano, o entretenimento e a sensualidade.

Puritanism was not an anti-intellectual fundamentalism; it was learned, scholarly movement that required on the part of the leaders, as much as possible from the followers, not only knowledge but a respect for the cultural heritage. Being good classicists, they read Latin and Greek poetry, and tried their hands at composing verses of their own. The amount they wrote, even amid the labor of settling a wilderness, is astonishing. Of course, the Puritan aesthetic restricted the Puritan poet. He could not surrender himself to sensual delights, and the code of the plain style would apply to his rhythms as well as to his prose (MILLER, 1956, p. 265).

### **2.1.2 Contexto de produção da peça de Miller.**

Retomando o assunto da criação da peça de Miller, sabemos que *As Bruxas de Salem* foi escrita, sobretudo, com o objetivo de criticar a sociedade norte-americana da década de 50. O próprio autor foi vítima desse momento histórico denominado Macartismo.

O macartismo caracterizou-se como movimento político nos Estados Unidos liderado pelo senador Joseph Raymond McCarthy, a fim de evitar qualquer ação comunista e antiamericana no país. Neste período, uma verdadeira *caça às bruxas*, como também ficou conhecido esse período, ocorreu principalmente no meio cultural, no qual atores, escritores e editores foram perseguidos.

O nome origina-se de Joseph McCarthy, senador republicano cuja paranóia o levou a acusar milhares de estadunidenses, entre sindicalistas, cientistas, diplomatas, políticos, jornalistas e artistas, de serem militantes socialistas.[...] Realizou uma verdadeira "caça às bruxas" (como ficou conhecido esse período) na área cultural, atingindo atores, diretores e roteiristas que, durante a guerra, manifestam-se a favor da aliança com a União Soviética e, depois, a favor de medidas para garantir a paz e evitar nova guerra. O caso mais famoso nesta área foi Charlie Chaplin (WIKIPÉDIA, Acesso em: 14 Nov 2007).

Miller utilizou-se de um fato histórico do século XVII para fazer alusão e crítica a um outro evento histórico no século XX.

### **2.1.3 Os Acontecimentos de Salem recriados no teatro**

A peça escrita por Arthur Miller em 1953 intitulada *The Crucible*, título que foi traduzido para a Língua Portuguesa como *As Bruxas de Salem*, retrata a história do povo que habitava o vilarejo chamado Salem no estado norte-americano de Massachussets do século XVII. A peça mostra um recorte e uma representação, com o intuito de levar o interlocutor a captar a essência do que foi o puritanismo e a caça às bruxas na Nova Inglaterra, assim como denunciar o Macartismo, conforme abordagem feita no subitem anterior.

De acordo com o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis*, a palavra *crucible* significa *cadinho* e implica em três significados:

*sm (lat catinu)* **1** Vaso de argila refratária, porcelana, grafita, ferro ou platina, geralmente em forma de tronco de cone, e próprio para nele se fundirem metais e outros minerais; crisol. **2** Parte do forno em que se realiza a fusão. **3** Prova: O *cadinho* da experiência (Acesso em: 20 Ago 2008).

Isso compreende que as três definições se encaixam perfeitamente na obra em questão.

Miller em uma de suas notas observou ter reduzido o número de juízes e de personagens ao escrever a peça e aumentou a idade de Abigail Willians, uma das protagonistas na trama teatral. Em relação aos fatos históricos de Salem:

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 (MILLER, 1976, p. 2).

A peça escrita de Arthur Miller foi dividida em quatro atos. O primeiro iniciou-se com longa descrição dos costumes e pensamentos dos moradores do vilarejo e confirmou o caráter ideológico anteriormente abordado.

Após páginas descritivas, o autor apresentou o primeiro ato com os primeiros turnos de fala entre o Reverendo Parris, Abigail e Tituba ao lado da cama da menina Betty que se encontrava adormecida após ter sido flagrada em ritual na floresta em noite anterior pelo próprio Reverendo Parris.

A partir dessa situação, uma série de indagações surgiu a respeito da integridade das meninas que teriam sido vistas compactuando com entidades demoníacas. Os rumores de bruxaria surgiram na aldeia, muitas pessoas acreditaram prontamente na idéia de rituais e manifestações sobrenaturais, enquanto que poucas se posicionaram de modo avesso e cético a estes acontecimentos.

Em meio às dúvidas, suspeitas, acusações e indagações outras personagens se destacaram no primeiro ato, sendo algumas delas: a escrava de Barbados, Tituba que liderou ritual na floresta; Thomas Putnam, homem com muitas riquezas e histórias; Sra. Putnam que havia perdido sete filhos após nascimento e sentia-se inconformada com o seu destino. E com os indícios de bruxaria na aldeia, preferiu acreditar que isso teria sido o fator que havia desencadeado o seu infortúnio.

John Proctor, homem do campo, que não aceitou muitas convenções impostas pela igreja da época, viveu em função do seu lar, ao lado de seus filhos e esposa. Ele teve aparição no primeiro ato, quando visitou a casa de Parris para indagar sobre a veracidade de tais rumores e, ao chegar, percebeu a farsa e se posicionou de modo alheio aos fatos ocorridos no vilarejo até o desfecho no quarto ato.

Ainda em relação ao primeiro ato, após grandes rumores e inquietações dos moradores da aldeia sobre a possível instalação de entidades demoníacas, Hale, pesquisador de manifestações sobrenaturais e casos de bruxarias, foi chamado pelo Reverendo Parris no vilarejo para que pudesse inspecionar e identificar os casos.

O primeiro ato se encerrou quando Parris e Hales questionaram Tituba e as meninas, e estas por sua vez, inverteram a situação se passando por vítimas do demônio e acusaram pessoas do vilarejo de compactuarem com o demônio. Betty despertou finalmente e também fez acusações.

*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! (MILLER, 1976, p. 48).*

O segundo ato iniciou-se com conversa entre John Proctor e sua esposa Elizabeth Proctor, mulher religiosa, pacata, devota aos filhos e ao marido. Ela pediu ao marido para ir ao vilarejo conversar com as autoridades e esclarecer os fatos, alegando que tudo foi apenas um mal-entendido, uma brincadeira de criança.

Marry Warren, menina que trabalhou para a família Proctor, tornou-se membro do júri e teve grande crédito perante os juizes encarregados de averiguar os casos apresentados. Warren, a mando de Abigail Willians, entregou a Elizabeth Proctor um boneco de pano que guardou agradecida pela gentileza. John Proctor pediu para Marry Warren não participar mais das

sessões no tribunal, tendo em vista que ele acreditava ser aquilo uma farsa implantada na aldeia. Warren, por sua vez, deslumbrada com a idéia recusou o pedido. Proctor e Marry Warren discutiram, até que a menina anunciou que Elizabeth Proctor foi acusada de bruxaria, mas que ela a salvou.

PROCTOR; I'll whip the Devil out of you! *With whip raised he reaches out of her, and she streaks away and yells.* MARRY WARREN, *pointing at Elizabeth:* I saved her life today! *Silence. His whip comes down.* ELIZABETH, *softly:* I am accused? MARRY WARREN, *quaking:* Somewhat mentioned. But I said I never see no sign you even sent your spirit out to hurt no one, and seeing I do live so closely with you, they dismissed it (IDEM, p. 58).

Horas após esta discussão entre Proctor e Marry Warren, Hale chegou à casa da família Proctor, segundo ele, como havia feito em muitas outras do vilarejo. Hale fez várias perguntas ao casal, principalmente a John Proctor sobre os 10 mandamentos, porém este se esqueceu de um mandamento entre os dez e se comprometeu perante o pesquisador.

O mandamento esquecido por John – *não cometerás adultério*, coincidentemente esteve relacionado com a infração cometida por ele e foi revelada aos juízes mais adiante na peça. O que ocorreu, na verdade foi um recurso que o autor ao mencionar, referiu-se aos mandamentos de modo intencional, para enfatizar o adultério de John, um fato importante o qual ocorreu na trama, e que foi responsável pelo desencadeamento de outros mais importantes ainda.

Em meio a esta visita, Herrick, personagem que representou os serviços do clero incumbiu-se de investigar a casa dos Proctors sob a acusação de ali ter sido praticado bruxaria com um boneco de pano, também conhecido como *vudu*. Logo, Herrick o encontrou, o casal tentou explicar o fato e Marry Warren confirmou. No momento em que isso ocorreu, revoltado, John Proctor blasfemou e junto com os dois filhos tentou impedir que prendessem sua esposa. No entanto, sem sucesso. Elizabeth Proctor foi conduzida para a prisão.

O terceiro ato iniciou-se com os julgamentos nos tribunais envolvendo algumas personagens, tais como: Hathorne, Danforth (juízes), Martha Corey



(ré), entre outros. Os julgamentos foram feitos ora com a presença do público, ora com a presença apenas dos juízes, acusados e o júri, tal como nos relatos históricos da época.

O terceiro ato atingiu o ápice quando John Proctor levou Marry Warren para depor contra as meninas que fizeram parte do júri. A princípio, os juízes pensaram que Proctor tivesse forçado a garota Warren a depor sob ameaças.

Marry Warren, no entanto, iniciou seu depoimento contra as meninas, porém, em meio aos fatos, John Proctor, tomado pelo sentimento de raiva contra Abigail Willians, revelou seu relacionamento extraconjugal com Abigail enquanto Elizabeth Proctor estava doente.

A partir disso, Hathorne pediu para que trouxesse Elizabeth Proctor para uma acareação no tribunal entre Proctor e Abigail Willians, e caso a senhora Proctor confirmasse o ato, Abigail e as meninas poderiam ser acusadas de farsa e sentenciadas de acordo com o que fizeram. Finalmente, a acareação foi realizada, e ao ser questionada de forma sutil sobre o adultério do marido pelo juiz, ela hesitou e preferiu omitir o caso, com a intenção de poupar o marido de maiores penas.

Outro momento grandioso na trama ocorreu quando, Elizabeth até então sem conhecimento dos últimos fatos, mentiu por amor e defesa de seu marido, ciente do regime de intolerância instalado naquela sociedade, e do que poderia acontecer a ele em face do seu ato.

Após isso, as meninas simularam ver entidades no ar enviadas por Marry Warren, assustada solicitou às meninas que parassem com a farsa. As meninas por sua vez, após representação, fingindo estarem assustadas deixaram o tribunal rapidamente e Marry Warren ao perceber que estava enfraquecida perante os juízes, e o mesmo ocorreu com o seu aliado, John Proctor. Ela acusou John de forçá-la a depor.

Proctor cansado e revoltado com toda a manipulação porque os juízes preferiram ouvir e acreditar nas meninas desabafou de modo leviano, o que tornou sua situação pior e foi conduzido à prisão juntamente com Giles Corey até a data da sentença.

DANFORTH: I will have nothing from you, Mr. Hale! *To Proctor*: Will you confess yourself befouled with Hell, or do you keep that black allegiance yet? What say you? PROCTOR, *his mind wild, breathless*: I say – I say – God is dead! (IDEM, p.119).

Toda a situação ocorrida no tribunal a partir da acareação, até o momento de fúria de Proctor, representou muito bem o modo de vida do povo puritano. Observamos que a peça escrita se preocupou em representar, nesse aspecto, apontar como funcionava o jogo de palavras e as meninhas no tribunal, as artimanhas e as manipulações apresentadas como instrumentos constantes na vida das pessoas.

O quarto e último ato descreveu Tituba e outros acusados na prisão, ela que por sua vez, encontrava-se insana, dizia coisas sem sentido, insultava aos que ali se aproximam. Ainda no quarto ato, certa noite, Parris chegou à casa do juiz Danforth e Parris relatou o furto e a fuga de sua sobrinha Abigail. Logo, as pessoas do vilarejo se revoltaram, ao perceber a farsa promovida pelas meninas e o engano cometido pelos juizes em confiar nas garotas, dessa forma decretar sentenças e execuções injustas.

Naquele instante, Parris receoso e ciente de que Proctor estava prestes a ser executado, pediu ao juiz para que ponderasse e adiasse a data da execução até que tudo pudesse ser esclarecido. Proctor era um homem de peso no vilarejo, e qualquer ação equivocada contra ele poderia refletir-se negativamente em Parris.

No entanto, Danforth não aceitou o pedido de adiamento, mas aceitou a idéia de cancelar a execução caso Proctor confessasse sua relação com as entidades sobrenaturais. Conseqüentemente, o juiz teve a idéia de pedir para Elizabeth Proctor, também presa, interceder pelo marido e pedir para ele assumir sua falta, em troca de sua vida.

Elizabeth Proctor conversou em particular com o marido, porém em nenhum momento ela disse-lhe o que fazer. Finalmente, John Proctor decidiu assinar o termo que afirmava ter participado dos atos de bruxaria. Após ter assinado, ele se arrependeu e rasgou o documento.

Finalmente, Herrick, Hathorne e Cheever acompanharam John Proctor ao local de sua execução, Elizabeth os viu distanciarem-se, encontrou resignação por meio da fé e dos valores que a sustentavam.

Em suma, o quarto ato se caracterizou como a parte da revelação e reviravolta, com novos momentos de tensão e drama. Este ato apresentou de modo explícito o embate discursivo, e seu caráter manipulador entre as personagens principais, sobretudo entre John Proctor e Danforth. As execuções apresentadas foram sugeridas, não apenas a consumação da trama, mas a consumação dos ideais.

#### **2.1.4 Os acontecimentos de Salem recriados no cinema**

A intenção nesta subseção é fazer um comentário geral da trama do filme, deixando dessa maneira, as questões dos mecanismos de transposição para o capítulo posterior.

Como observamos, o filme transposto foi dividido em quatro partes, sendo que algumas ações não se encaixam dentro do mesmo ato, se compararmos com a peça escrita. No entanto, uma outra divisão do texto fílmico mais sintetizado pode ser visto no *Anexo*, nas páginas 89 a 91 deste trabalho.

Assim, o prólogo que foi a parte mais curta do filme e teve função introdutória, retratou o ritual feito pelas meninas na floresta e o flagrante do Reverendo Parris. Nesse momento do filme, duas cenas tiveram grande significância em relação à linguagem cinematográfica. Uma das cenas mostrou uma das garotas nua com as mãos para o alto, buscando algo no céu durante ritual. Logo esta nudez, aparentemente inocente, foi interpretada como uma crítica, pois pôde representar o desejo e busca pela liberdade.

A segunda cena referiu-se ao sangue retirado do animal encontrado no caldeirão que uma das garotas passou no rosto. Este sangue possuiu caráter

ambíguo e pôde também ser interpretado como ato crítico, aludindo à caça e o fim de todos os que infringem as regras.

Além disso, a cor vermelha, nesse caso representada pelo sangue, na linguagem cinematográfica pode significar o prenúncio de ações, tragédias, mortes, etc.

No prólogo, o que se viu foi um grupo de mulheres reunidas, sob a liderança de Tituba, escrava negra de Barbados. A figura de uma mulher negra seja na obra fílmica, seja na obra teatral não foi por acaso. E no caso de *as Bruxas de Salem* em específico, Tituba foi a personagem caracterizada como intrusa, embora estivesse em situação social inferior em relação à sua origem, sexo e raça, ela por um momento representou perigo àquele grupo, mas logo em seguida foi isolada de modo a não ser mais uma ameaça.

Todas essas características juntas trouxeram às obras, de modo mais profundo, o teor crítico da intolerância por meio do poder e da manipulação de um grupo.

Assim, o primeiro ato apresentou as meninas Betty e Ruth adormecidas, os rumores de bruxaria na aldeia, as suspeitas, a chegada de Hale ao vilarejo, a acusação de Tituba e a confirmação de bruxaria. Este ato foi semelhante ao da peça escrita.

O segundo ato apresentou as ações principais do mesmo modo que o ato correspondente na peça escrita, salvo algumas diferenças espaciais.

No terceiro ato, como na peça escrita, os julgamentos também ocorreram no tribunal, onde alguns moradores foram sentenciados. Neste ato aconteceu a acareação entre John Proctor, Elizabeth Proctor e Abigail Willians, a revelação de adultério entre Proctor e Abigail Willians no tribunal e também, a prisão de John.

Durante a acareação, quando Elizabeth foi questionada pelo juiz a respeito do adultério de seu marido. Enquanto ela ponderava, na parte superior ao fundo da imagem surgiu um fecho de luz que denunciou naquele contexto a iluminação divina e a sua proteção a Proctor.

O quarto ato teve início com alguns enforcamentos, seguido do furto de Abigail e a sua fuga, porém antes, ela procurou John Proctor na prisão e tentou convencê-lo a fugir, mas ele não aceitou.

A revolta das pessoas em relação às falhas cometidas pelos juízes foi visível. Parris solicitou ao juiz prorrogação das últimas execuções, porém este recusou. Danforth teve a idéia de que Proctor e os outros confessassem em troca de sua liberdade.

Elizabeth Proctor conversou com o seu marido, mas não o persuadiu à confissão. John ao final da conversa resolveu assinar o documento atestando sua culpa, porém antes de entregá-lo, ele desistiu, rasgou o documento e foi conduzido à forca com outras duas pessoas.

Examinando a obra de um modo geral, verificamos que as ações principais da narrativa fílmica se encontram distribuídas da mesma forma que a peça escrita em seus correspondentes atos, o mesmo aconteceu com os diálogos, se os analisarmos de modo superficial, não considerando as supressões ou adições feitas na obra fílmica que serão analisadas no capítulo a seguir. O discurso e as ideologias foram também igualmente apresentados em ambas as obras.

### **2.1.5 Contexto de produção do filme**

O contexto de produção do filme foi diferente do contexto da peça escrita. E por essa razão, consideramos importante também fazer uma ressalva a respeito desse assunto.

O filme do diretor Nicholas Hytner foi lançado em 1996, época na qual se caracterizava a massificação do consumo, o neoconservadorismo e fatos como a guerra militar do Golfo, a qual uma década depois o líder inimigo, Saddam Hussein foi capturado, e coincidentemente enforcado. A palavra coincidência nos é mencionada porque ao final da trama de As Bruxas de

Salem, sabemos que este foi o modo o qual algumas personagens foram executadas.

Observamos que tais fatos tiveram início no contexto de produção do filme. Porém as repercussões dessas ações ocorreram após o filme e não tiveram ligação direta com o filme. No entanto, sabemos que tais atos promoveram novos paradigmas, e conseqüentemente levaram a outros.

Dessa forma, como sabemos que a função comunicativa não é efetiva sem a presença de um espectador, afirmamos desse modo, que o fazer do filme está imbuído de uma intencionalidade, embora Miller tenha escrito o roteiro para o filme, sabemos que a intencionalidade não foi a mesma dada as diferenças de movimentos decorrentes em cada período de produção.

O filme *As Bruxas de Salem* aborda a questão da supremacia do discurso, o poder e o caráter intolerante e punitivo de grupos, assim como o caráter manipulador e a falsa idéia de liberdade de expressão como observamos em sua caracterização para o cinema. Desse modo, tais tópicos podem servir como crítica a uma série de movimentos, pensamentos e tendências que ocorreram no período de produção do filme e talvez possam se estender aos dias atuais.

Aliás, o filme pode ter servido como uma crítica geral ao próprio crescimento religioso conservador norte-americano.

### **3 COMENTÁRIOS GERAIS SOBRE A DISPOSIÇÃO DOS FRAGMENTOS**

#### **3.1 O TEXTO TEATRAL (Texto-base)**

Nas linhas abaixo, segue-se a análise do fragmento escolhido do texto teatral referentes às páginas 131 a 145 do livro, sendo que o fragmento pode ser visto no *Anexo*, nas páginas 94 a 104.

Com base na análise discursiva de linha francesa, faremos o comentário deste fragmento a partir dos seguintes itens: dêiticos, foco narrativo, levantamento das formações dos grupos, das marcas lingüísticas e finalmente as formações ideológicas.

A localização dos dêiticos (eu – tu – aqui – agora) é de suma importância neste exame, pois é por meio deles que poderemos ter um referencial que sirva de base para prosseguir com uma pesquisa mais profunda. Logo, os dêiticos encontrados, ou em outras palavras, os marcadores de personagens, tempo e espaço encontrados neste fragmento limitam-se apenas à análise do texto teatral enquanto texto e não como peça, pois se assim o fosse, a análise deveria ocorrer de modo diferente tendo em vista a diferente linguagem que isso implicaria.

Neste fragmento, a começar pela localização das personagens, pode-se perceber a presença de algumas delas. Assim, o texto fragmentado iniciou-se com uma conversa entre John Proctor e Elizabeth, em seguida outros personagens passaram a interagir na trama. No entanto, no ponto mais importante e mais longo deste fragmento, observamos que as falas de duas personagens se tornaram mais presentes, sendo elas de John Proctor e do juiz Danforth, haja vista que no decorrer das falas houve pequenas interferências de terceiros.

Desse modo, em relação à análise das personagens, podemos classificar que no momento da fala direta, elas constituem um “eu” e um “tu” e que as terciárias, a citar Elizabeth, Hale, Parris entre outros, ocuparam em grande parte a posição de um “ele”, porém quando esses últimos interferiram na conversa, eles ganharam a posição de um “eu” e de um “tu”, mas no geral pertenceram a classe do “ele”, assim como o espectador implícito, que também pertenceu a esta classe, como interlocutor.

Neste fragmento foi possível encontrar o tempo da narrativa em dois trechos. Sendo o primeiro, no momento em que Danforth questionou Proctor pela primeira vez se ele já havia visto o demônio em sua vida, Proctor demorou a responder. Então, Danforth, o apressou e disse que havia luz no céu. Esta frase “há luz no céu” – *there is light in the sky*, denunciou o amanhecer.

DANFORTH: now, then, Mister, will you speak slowly, and directly to the point, for Mr. Cheever’s sake. *He is on record now, and is really dictating to Cheever, who writes.* Mr. Proctor, have you seen the Devil in your life? *Proctor’s jaw lock.* Come, man, there is light in the sky; the town waits at the scaffold; I would give out this news. Did you see the Devil? (MILLER, 1976, p. 139).

Em um segundo momento neste fragmento, verificamos mais adiante Parris, ao perceber o embate entre e Danforth e Proctor, que isso talvez não levasse a nada, tentou acelerar o processo, fazendo com que Proctor assinasse o documento o quanto antes afirmando que “o sol já apareceu” – *the sun is up*:

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! (IDEM, p.141).

No que concerne ao espaço da narrativa, isto implica a uma sala onde Proctor e Elizabeth conversaram por algum tempo, até que ele decidiu assinar a sua confissão, dessa maneira, outras personagens, após a sua decisão,



entraram no mesmo ambiente e passaram a interagir uns com os outros direta e indiretamente.

Foi possível constatar a localização do espaço neste fragmento por meio de três trechos, sendo eles:

*Voices are heard in the hall, speaking together in suppressed excitement.[...]Hathorne enters with Danforth, and, with them, Cheever, Parris and Hale. It is a businesslike, rapid entrance, as though the ice had been broken. [...] PARRIS, runs to the door and calls down the corridor, Marshal! Hurry!* (IDEM, p. 138-9).

Quanto ao foco narrativo nesta análise, nos limitaremos apenas a abordar a questão do narrador. Assim, neste fragmento observamos a presença de um tipo de narração, que Friedman, apud Leite (1985), define como *Onisciência seletiva múltipla*. Segundo ele, esta narração é feita diretamente da expressão dos pensamentos, sentimentos e impressões das personagens. A onisciência encontra-se presente e detalhes sobre as personagens, os gestos, as expressões faciais, vozes ao redor caracterizam a ação. E os canais de informação e ângulos podem ser vários.

Ainda segundo Leite, a diferença entre o narrador onisciente e esta forma de narrativa é que embora a onisciência se faça presente, o que se perde neste caso é o narrador propriamente dito por que o autor se encarrega de traduzir as ações presenciadas pelas personagens.

Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os *resume depois de terem ocorrido* (LEITE, 1985, p. 47).

No fragmento em questão, este tipo de narração pode ser encontrado por meio das rubricas pertencentes a este tipo de texto e ao texto teatral de um modo geral.

Apresentamos abaixo alguns trechos do fragmento que mostram por meio das rubricas a sua presença:

*Hathorne enters with Danforth, and, with them, Cheever, Parris and Hale. It is a businesslike, rapid entrance, as though the ice had been broken [...] Danforth, now sensing trouble, glances at John and goes to the table, and picks up a sheet – the list of condemned [...] DANFORTH, perplexed, but politely extending his hand: If you please, sir (MILLER, 1976, p. 138-42).*

Ainda a respeito das rubricas é importante analisar que o tempo verbal predominante é o Presente no modo Indicativo, ou seja, em correlação ao tempo descrito acima na análise do dêitico: tempo; A idéia “do sol no céu” foi reforçada pelo tempo presente. O que levou o leitor a crer que as ações ocorreram no momento em que o texto foi lido.

As rubricas reforçaram o conceito citado em capítulo anterior em relação ao seu caráter contextual não só para os atores, mas também para os seus espectadores. Ela não fez diferença em sua forma de contextualizar também o tempo das ações. Assim, pudemos verificar, aliás, que as rubricas neste fragmento e na obra em geral foram escritas com fonte itálica ao restante dos trechos. Este recurso diferenciado serviu de auxílio na ênfase do tipo de narrador e a sua funcionalidade.

Uma vez analisado os dêiticos e o foco narrativo, passaremos à análise das formações dos grupos dentro da trama e do fragmento específico. Quanto à localização dos grupos, constatamos a presença de dois grupos principais, sendo eles o grupo dos acusados e o segundo das meninas.

O primeiro grupo citado foi formado em consequência das acusações e dos rumores decorrentes das ações de bruxaria feitos logo no início da trama. Em virtude desses rumores, o segundo grupo, o das meninas foi formado visando benefícios diversos.

Os juízes a princípio não cientes da farsa aceitaram e fizeram sanções de acordo com as vontades das meninas com a autoridade a qual possuíam.

No entanto, ao final da trama, houve a descoberta da farsa, porém os juízes permaneceram irredutíveis.

Assim, no que diz respeito às formações ideológicas dentro de cada grupo conflitante podemos dizer que os integrantes do primeiro grupo, o dos acusados, sofreram a sanção das penas, mas, no entanto, respeitaram os padrões de conduta estabelecidos. Enquanto que as meninas e poucas pessoas se beneficiaram seja com a obtenção de novas terras, ou outra forma de poder.

O povo convicto das falsas acusações aliou-se ao grupo dos acusados como forma de solidariedade porque eles também sofreram as sanções de modo indireto.

Após a revelação mais ao final da trama ficou claro que ambos os grupos tiveram conhecimentos de causa e não cederam aos seus desejos de acordo com os seus princípios. Dessa forma, o primeiro grupo recusou a confessar o que não fez, em troca de sua liberdade, em face de seus princípios de ética e moral. E o segundo grupo, mesmo ao saber em dada altura da trama sobre as falsas acusações, nesse caso os juízes liderado por Danforth, eles não permitiram que as acusações fossem retiradas, pois isso demonstraria o enfraquecimento de poder e autoridade.

Ao final do fragmento escolhido observamos que o diálogo foi focado nos dois representantes máximos de cada grupo respectivamente: John Proctor e o Juiz Danforth.

Nas páginas finais do fragmento houve um embate de argumentos advindos de ambos os grupos, sob a intenção de manipular e de fazer com que um deles se rendesse. Proctor, na verdade, conseguiu quebrar a supremacia dos juízes com seu discurso crítico e sarcástico, porém não conseguiu com isso alterar a situação já determinada.

Assim, os argumentos entre eles foram todos tecidos com base na moral religiosa e no sistema puritano da época, e o falar de Deus e do Demônio

esteve presente a todo o momento. Fato que apontou de forma evidente, porém ficcional, o modo de agir e pensar das pessoas pertencentes a esse período, conforme seguem alguns trechos:

DANFORTH: Proctor, you mistake me. I am not empowered to trade your life a lie. You have most certainly seen some person with the Devil. *Proctor is silent.* Mr. Proctor, a score of people have already testified they saw this woman with the Devil. PROCTOR: Then it is proved. Why must I say it? DANFORTH: Why "must" you say it! Why, you should rejoice to say it if your soul is truly purged of any love for Hell! PROCTOR: they think to go like saints. I like not to spoil their names. DANFORTH, *inquiring, incredulous*: Mr. Proctor, do you think they go like saints? PROCTOR, *evading*: This woman never thought she done the Devil's work. DANFORTH: Look you, sir. I think you mistake your duty here. It matters nothing what she thought – she is convicted of the unnatural murder of children, and you for sending your spirit out upon Mary Warren. Your soul alone is the issue here, Mister, and you will prove its whiteness or you cannot live in a Christian country. Will you tell me now what persons conspired with you in the Devil's company? *Proctor is silent.* To your knowledge was Rebecca Nurse ever – PROCTOR: I speak my own sins; I cannot judge another. *Crying out, with hatred*: I have no tongue for it (IDEM, p. 140-1).

Além do caráter ideológico religioso conflitante encontrado no fragmento. A grande questão presente e mola propulsora para o embate entre os representantes encontra-se basicamente no ato de confissão, cujo representante do primeiro grupo, Proctor que foi chantageado para assinar a sua confissão em troca de sua vida, porém ele aceitou confessar-se, mas não escrevê-la, uma vez que tal documento seria usado por meio de sua ação não apenas contra o seu nome, mas contra todos os outros membros pertencentes ao seu grupo pelo resto de suas vidas. E além do mais, a confissão seria fixada *a priori* na porta da igreja do vilarejo, rendendo-se e dando a vitória, desse modo, ao grupo oponente:

DANFORTH, *considers; then with dissatisfaction*: Come, then, sign your testimony. *To Cheever*. Give it to him. *Cheever goes to Proctor, the confession and a pen in hand. Proctor does not look at it.* Come, man, sign it. PROCTOR, *after glancing at the confession*: you have all witnessed it – it is enough. DANFORTH: You will not sign it? PROCTOR: You have all witnessed it; what more is needed? DANFORTH: Do you sport with me? You will sign your name or it is no confession, Mister! *His breast heaving with agonized breathing, Proctor now lays the paper down and signs his name.* PARRIS: Praise be to the Lord! *Proctor has just finished signing when Danforth reaches for the paper. But Proctor snatches it up, and now a wild terror is rising in him, and a boundless anger.* DANFORTH, *perplexed, but politely extending his hand*: If you please, sir. PROCTOR: No (IDEM, p. 141-2).

Após longo embate, Proctor recuou em sua decisão e não confessou sua participação nos ditos atos de bruxaria, e desse modo, o juiz Danforth impetuosamente o mandou à forca juntamente com outras duas pessoas que preferiram a morte à falsa confissão.

Nesta parte, pudemos inferir, pela questão de princípios morais, éticos ou mesmo orgulho, questões essas já argumentadas em um dos parágrafos anteriores. Tais grupos se sentiram vitoriosos cada qual à sua maneira, porém de forma dramática.

É importante considerar o contexto de produção da peça de Miller neste momento para sermos capazes de compreender todos os mecanismos acima abordados, referentes aos grupos, os discursos e as ideologias.

### **3.1.1 O TEXTO FÍLMICO.**

Antes dos comentários gerais sobre a disposição do fragmento fílmico escolhido, abordaremos algumas questões em relação às controvérsias citadas por alguns estudiosos da área fílmica referente à localização dos dêiticos no filme.

Assim, segundo Christian Metz, a linguagem fílmica é *amplamente extralingüística e para alguns pesquisadores, a enunciação referente aos filmes chega a ser recusada, pois isto só pode ser aplicado à palavra e à escrita e não a produção de imagens* (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ apud METZ, 2006, p.44).

Nesta mesma linha, Metz afirma que os dêiticos fornecem informações sobre a enunciação através da própria enunciação e que a enunciação fílmica não fornece a informação da enunciação do filme, mas de *uma enunciação interna, ela própria enunciada pelo filme* (IDEM, p.43).

Neste caso, ainda segundo Vanoye & Goliot-Lété apud Christian Metz, é proposto que os termos enunciador e enunciatário sejam mudados, no caso da análise fílmica para *fonte ou foco da enunciação*, pois isso daria uma dimensão mais neutra e menos antropomórfica (IDEM, p. 44).

No tocante ao dêitico espacial nos filmes de modo geral, e de acordo com Vanoye & Goliot-Lété (2006, p.131), por vezes o espaço é destacado, ora é pouco perceptível entre uma cena e outra, ocupando neste caso, os atores a dimensão e o destaque na tela, o que implica em novo termo, o espaço *semi-representado*.

Para Araújo (1995, p.51), o espaço é definido no cinema de acordo com a percepção do espectador como sendo de três noções diferentes: *O espaço pictural, espaço arquitetural e espaço fílmico*, conforme explicação dada nas páginas 26 e 27 no primeiro capítulo desta pesquisa.

No entanto, em face de toda essa discussão sobre a localização básica dos dêiticos (eu - tu - aqui - agora) no texto fílmico, há que se considerar, embora a diferença semiótica desse texto em particular, o cinema; Instrumento usado para entreter, denunciar, criticar, só faz sentido se houver um espectador para que, neste caso, a comunicação seja estabelecida. Assim, esse espectador, ao assistir o filme também dará a sua contribuição e dará um novo sentido, de acordo com as suas percepções e visão de mundo. Logo, sem o interlocutor e com base na teoria do *dialogismo*, o cinema em sua *enunciação interna, enunciada por ela mesma*, não terá condições de existir.

Eis que, porém, Bakhtin apud Barros (2003, p. 2) concebe o dialogismo como *o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso*, e ao trazermos esta abordagem para a questão comunicativa do cinema, isso vem reforçar a idéia de que o cinema ou qualquer outra forma de expressão só faz sentido uma vez que haja interlocutores que possam interagir com esta forma, e por sua vez, produzir significados.

Dessa forma, ainda sobre o caráter comunicativo, o filme seja em seu plano de conteúdo ou de expressão é polifônico com seu discurso imbuído de ideologias, histórias, entre outras características pertencentes ao texto.

Para tanto, acreditamos que o cinema, em relação aos dêiticos, se não mais observado como o filme dentro do filme, mas considerando-o como instrumento de comunicação à interação, é passível de significação somente em face de um sujeito externo, o mesmo jogo (eu – tu – ele), é possível neste tipo de texto, assim como ocorre no texto escrito, conforme o fragmento anteriormente analisado.

A análise do fragmento fílmico será realizada a partir da localização dos dêiticos discursivos sob o ponto de uma abordagem comunicativa dos planos de conteúdo e de expressão da obra, da formação dos grupos, das ideologias e das marcas lingüísticas.

Assim, no que concerne à localização dos dêiticos no fragmento fílmico selecionado, podemos perceber que o mesmo jogo ocorre do mesmo modo, como mostrado na análise do fragmento anterior. Ou seja, as personagens na trama assumem papéis diferenciados de acordo com o ato da fala dada a elas, assumindo ora, um “eu”, ora um “tu”, ora um “ele” alternadamente, considerando o espectador como um “ele” durante todo o filme.

O tempo na narrativa fílmica, conforme discussão acima, ocorre sempre em momento presente. O trecho abaixo da fala entre Hale e Elizabeth logo no início do fragmento, o qual Hale afirmou que John Proctor seria enforcado “esta manhã”.

*HALE to Elizabeth: John is marked to hang this morning.*

Quanto ao espaço, compreendendo as três características apresentadas por Araújo, em outras palavras a fotografia, a decoração e a montagem. No trecho do filme foi possível constatar que a predominância das cenas foi em

áreas externas, em local próximo à costa marítima onde Elizabeth conversou com seu marido, Proctor.

Sob uma ótica mais aprofundada do texto fílmico passaremos a discutir sobre os planos de conteúdo e de expressão do filme, sendo eles a abordagem das personagens, a fotografia, o som, os planos e as seqüências analisadas neste fragmento.

Assim, ao iniciar pelas personagens, o trecho escolhido implica em algumas personagens principais, como no texto teatral, sendo elas: Elizabeth e Proctor em primeira instância assumindo o papel de protagonistas, num segundo momento Proctor e o juiz Danforth. Com pequenas interferências nesta altura da trama das personagens terciárias, tais como Hale, Rebecca Nurse, Marta Corey e alguns magistrados presentes.

Nesta parte do filme, verificamos a mudança dos papéis das personagens em relação aos seus atos de fala, agindo como o “eu”, o “tu” e ora como o “ele” nas cenas.

A fotografia do filme neste trecho registra-se em ambiente externo sob a luz do sol, apesar da sombra em determinados espaços, as cenas foram gravadas em local próximo do mar, sendo que, em apenas alguns momentos, por meio das ampliações de ângulos das câmeras, podemos visualizar o local onde as personagens se encontraram.

Em relação ao movimento da câmera, possibilitou-se constatar que também em grande parte das tomadas o uso de câmera fixa foi predominante, com algumas exceções observamos câmeras em movimento, tais como o *zoom* da objetiva, as panorâmicas, as gruas e os *travellings*.

O termo *diegético* segundo Vanoye & Goliot – Lété designa a parte da narrativa relacionada à materialidade do filme e à expressão. Sendo as imagens, o espaço e o som alguns de seus componentes. Como vemos:

O termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-



supõe”), em todo caso, que lhe é associado (a Paris de Richelieu faz parte da diegese de Cyrano de Bergerac) (VANOYE; LÉTÉ, 2006, p.40).

No que se refere à formação de grupos no fragmento fílmico, podemos dizer que ele foi o mesmo do texto teatral, assim como os conflitos e a ideologia. O que mostrou, dessa forma, que houve concordância na transposição, entre o texto fílmico e o texto teatral, embora não possamos afirmar com propriedade que tenha havido fidelidade da obra fílmica em relação ao texto de teatro.

No entanto, a transposição feita do texto escrito para o fílmico, os recursos usados, as diferenças entre um texto e outro, os efeitos de sentido provocados serão assuntos do capítulo seguinte.

## **4 O DIÁLOGO E O EFEITO DE SENTIDO ENTRE AS VERTENTES DISCURSIVAS.**

Neste capítulo faremos à análise das rubricas da peça escrita, a comparação entre os diálogos e os efeitos de sentido provocados pela transposição. Os objetos de análise foram dois fragmentos correspondentes das obras em questão, e podem ser lidos no *Anexo* deste trabalho.

Duas formas de análise puderam ser elaboradas com base nos instrumentos que tivemos em mãos. A primeira forma tratou de examinar as rubricas presentes no fragmento em contraste com a representação dos atores no fragmento fílmico correspondente. E a segunda ocupou-se de estabelecer uma comparação entre os diálogos de ambos os fragmentos, sobretudo, verificar de que modo e intensidade a ideologia foi representada na obra fílmica, além dos efeitos de sentido provocados.

### **4.1 As Rubricas.**

Conforme discussão em um dos subitens anteriores, as rubricas na peça escrita, quanto à sua funcionalidade, possuem caráter contextual para os supostos leitores da peça. Foi abordado também que elas, no caso da obra *As Bruxas de Salem*, encontraram-se conjugadas no tempo presente no modo imperativo, o que proporcionou proximidade e objetividade entre os interlocutores. Além dessas características, há algumas outras que serão expostas nas linhas a seguir, de acordo com o desenvolvimento da análise.

Desse modo, a partir deste instante, analisaremos as rubricas presentes no fragmento da peça escrita e tentaremos descrever seus aspectos discursivos assim como seus efeitos de sentido.

Na página 133 da peça escrita, após Hale junto aos magistrados persuadir Elizabeth de falar com seu marido e convencê-lo a confessar-se. Eis, que surgiu um parágrafo denso apenas com rubricas e teve o papel de contextualizar o espaço e os sentimentos das pessoas envolvidas na trama, conforme verificamos abaixo:

*A sound – the sibilance of dragging feet on stone. They turn. A pause. Herrick enters with John Proctor. His wrists are chained. He is another man, bearded, filthy, his eyes misty as though webs had overgrown them. He halts inside the doorway, his eye caught by the sight of Elizabeth. The emotion flowing between them prevents anyone from speaking for an instant. Now Hale, visibly affected, goes to Danforth and speaks quietly (MILLER, 1976, p.133).*

Assim, justificamos o argumento sobre a predominância de verbos no tempo presente, tais como: “They turn”, “Herrick enters”, his “wrists are chained”, etc. Como anteriormente comentado, os verbos no tempo presente produziram o efeito de proximidade nos interlocutores, colocando-os mais próximos dos fatos.

Ainda sobre o tempo verbal predominante, em meio às rubricas foi fácil encontrar verbos no gerúndio de forma solta, ou na forma contínua. O gerúndio solto pode representar na Língua Portuguesa, os verbos, os adjetivos ou até mesmo os substantivos. Já em sua forma contínua, conjugado com o verbo “estar”, representa uma ação, ou seja, verbos em progresso no momento presente.

No entanto, esta questão em específico não nos cabe aqui. O objetivo de abordá-la neste momento foi a de dar uma breve explicação em relação ao seu grau de diferenciação, uma vez que, dependendo da tradução, o efeito de sentido poderá ser outro.

Assim, sob a análise do primeiro parágrafo citado, verificamos que as rubricas em sua forma contextual além dos verbos, quanto à classificação das palavras, houve também a presença de um número considerável de adjetivos e

advérbios. A título de exemplo: “dragging feet”, “bearded”, “filthy”, “visibly affected”, “quietly”.

Logo, a presença de adjetivos e advérbios nas rubricas reforçaram seu papel contextual. Ou seja, assim como os verbos estiveram para a contextualização das ações, os adjetivos e advérbios estiveram para as descrições espaciais, gestuais e mentais das personagens.

Ao estabelecermos comparações entre o parágrafo em pauta com a obra fílmica foi importante considerar em primeira instância a semelhança inexistente entre elas. Isso aconteceu porque a materialidade do produto final é diferenciada. Assim, neste parágrafo em análise, verificamos que na peça escrita à situação espacial ocorreu dentro de ambiente fechado, enquanto que no fragmento da obra fílmica o mesmo não ocorreu.

No entanto, diferenças a parte, nos interessaremos a partir deste momento em analisar de que modo o reencontro de John e sua esposa foi representado na obra fílmica em contraste com o texto da peça.

Assim, percebemos logo de início a diferença em relação à espacialidade entre as obras. Esse momento na peça escrita aconteceu em ambiente fechado, enquanto que no filme numa área externa. Na obra teatral, John foi reconhecido por sua esposa pelo barulho das correntes que atavam seus pulsos. No filme, Elizabeth percebeu que seu marido se aproximava porque ela ouviu o barulho da porta ao se abrir e pelos passos pesados de John, porém no filme ele não foi atado a objeto algum.

Ainda a respeito dessa situação, a descrição das características físicas e emocionais das personagens envolvidas foi feita, no texto literário, por meio dos adjetivos, advérbios, verbos, etc. Isso foi obviamente substituído no filme pela imagem dos rostos das personagens em desempenho, a maquiagem e também pela vestimenta desgastada, sobretudo de John que contribuiu para aludir a idéia de sofrimento e cansaço, além de sua longa barba.

Em suma, embora diferenças peculiares e naturais devido às obras tratarem de semióticas diferentes. Em geral, o que um usou em descrição por meio das palavras, o outro se apropriou dos recursos audiovisuais possíveis para atingir resultado similar.

Nas páginas 135-136 as rubricas também representaram algumas pausas. No texto de teatro, elas foram usadas como intervalo para os espectadores, mas sobretudo, entre as personagens que interagem, a citar, neste caso, Elizabeth e John durante conversa. As pausas nestes trechos contribuíram para proporcionar uma carga dramática maior as cenas. Como constatamos abaixo:

ELIZABETH: Aye. It were a fearsome man, Giles Corey.*Pause*.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.*Pause*.PROCTOR, *simply – a pure question*; What would you have me do? ELIZABETH: As you will. I would have it. *Slight pause*: I want you living, John. That's sure.PROCTOR, *pauses, then with a flailing of hope*: Giles'wife? Have she confessed? ELIZABETH: She will not. *Pause* (IDEM, p.135-6).

Logo, a partir deste momento, verificaremos de que modo a pausa foi representada na obra fílmica, pois a mesma conversa aconteceu na obra fílmica, com algumas modificações e omissões. No entanto, pausas nesse momento ocorreram. O que podemos perceber foi que naqueles momentos, na ausência das vozes das personagens, o forte barulho do vento e das ondas do mar sobressaía.

Uma dramaticidade maior criada neste trecho ocorreu no filme por contar com maiores recursos, neste caso, além da atuação dos atores em cena. Isso se deu além do som, porque houve também a visualização das imagens que tiveram grande contribuição para a carga emocional da tomada.

Mais adiante, em outro momento, as rubricas descreveram os gestos e posturas das personagens. A situação dizia respeito à conversa entre John e

Elizabeth. Em certo momento, ele levemente se distanciou dela e manteve pose ereta, como quem procura uma resposta, de acordo com descrição nas rubricas. Conforme segue:

ELIZABETH, *upon a heaving sob that always threatens*: John, it come to naught that I should forgive you, If you'll not forgive yourself. *Now he turns away a little, in great agony*. It is not my soul, John, it is yours. *He stands, as though in physical pain, slowly rising to his feet with a great immortal longing to find his answer*. It is difficult to say, and she is on the verge of tears. Only be sure of this, for I know it now: Whatever you will do, it is a good man does it. *He turns his doubting, searching gaze upon her*. I have read my heart this three month, John. *Pause*. I have sins of my own to count. It needs a cold wife to prompt lechery (IDEM, p.136-7).

Neste caso específico, em comparação ao filme, o gesto e postura de Proctor foram feitos de modo igual, porém em outros trechos, nas quais as rubricas descreveram gestos e posturas, estabelecidas as comparações, veremos que não houve semelhança.

E, assim que Proctor decidiu assinar a confissão as rubricas seguintes sinalizaram os pensamentos e sentimentos da personagem. No entanto, o objetivo neste parágrafo é de tomar algumas rubricas como exemplo para apontar a questão da seleção das palavras pelo narrador para atingir a carga dramática desejada, como observarmos:

PROCTOR, *with a cry, as he strides to the door*. Why do you cry it? *In great pain he turns back to her*. It is evil, is it not? It is evil. [...] PROCTOR: Then who will judge me? *Suddenly clasping his hands*: God in Heaven, what is John Proctor, what is John Proctor? *He moves as an animal, and a fury is riding in him, a tantalized search*. [...] *Hathorne enters with Danforth, and, with them, Cheever, Parris, and Hale. It is a businesslike, rapid entrance, as though the ice had been broken*. [...] DANFORTH, *with great relief and gratitude*: Praise to God, man, praise to God, you shall be blessed in Heaven for this. *Cheever has hurried to the bench with pen, ink, and paper. Proctor watches him*. Now then, let us have it. Are you ready, Mr. Cheever? (IDEM, p. 138).

O narrador sob o uso das rubricas apresentou novos fatos, porém por meio da seleção que fez em seu vocabulário, o nível de dramaticidade aumentou. Assim, a título de exemplo eis algumas frases: *Suddenly clasping*

*his hand*", que auxiliaram na idéia de desespero, incerteza e ansiedade da personagem; *He moves as an animal, and a fury is riding in him, a tantalized search*. A qual ele comparou metaforicamente a personagem e sua ação como a de um animal indomável.

No mesmo tempo em que o narrador se apropriou de palavras que tiveram grande carga emocional. Ele também de modo antagônico descreveu o alívio do juiz ao saber da decisão de Proctor. Eis as palavras: *great relief and gratitude*. Além destas palavras, outras duas estiveram presentes, neste parágrafo, notamos sua presença, cada qual com o seu efeito de sentido, trouxeram à tona o antagonismo. Assim, sendo: *Evil* ao tratar de Proctor e a palavra *God* ao tratar dos magistrados.

O narrador se apropriou de vocabulário peculiar para descrever a situação na qual Proctor desistiu da confissão. Ali ele descreveu de modo conciso, porém exato, os gestos e sentimentos das personagens envolvidas. As palavras chaves neste ato, citadas pelo narrador foram, *cry of his whole soul, tears, terror, kisses, great passion*. Conforme abaixo:

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! [...] 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 against his hand*. Give them no tear! Tears pleasure them! Show honor now, show a stony heart and sink them with it! *He has lifted her, and kisses her now with great passion* (IDEM, P. 144).

A cena final que se referiu ao enforcamento das personagens foi apenas sugerida por meio das rubricas na peça escrita, pois a obra finaliza de modo sugestivo por meio das didascálias.

#### **4.1.1 Comparação dos diálogos entre os fragmentos, Efeito de Sentido e Discurso.**

A escolha do fragmento fílmico para análise embora difícil, em virtude da riqueza seja no plano de conteúdo seja no plano da expressão do filme, ela não foi feita por acaso.

A apropriação deste trecho deu-se em primeira instância por ele referir-se ao clímax e ao desfecho da trama. E, conseqüentemente, foi nesta mesma parte que o interlocutor foi capaz de encontrar as respostas para as perguntas que possivelmente teriam surgido desde o início da narrativa. Logo, neste trecho também, os conflitos foram explicitados.

Assim, o fragmento escolhido para análise possuiu aproximadamente catorze minutos e cinqüenta e seis segundos de duração, foi composto de 167 planos (curto/médio/longo), em três seqüências. O desenvolvimento emocional a partir do trecho selecionado compreendeu basicamente numa rápida reviravolta, recomeço, pré-clímax, clímax e desfecho (ver no *Anexo*, página 92).

Considerando alguns elementos discursivos tais como o efeito de sentido, o discurso e ideologias. Nas próximas linhas faremos a análise dos diálogos entre os dois fragmentos selecionados considerando, no caso do fragmento fílmico, não apenas o diálogo verbal, mas o áudio-visual também.

Acreditamos que antes de iniciarmos a análise é necessário fazer um pequeno comentário a respeito da atuação de Arthur Miller na peça escrita como também na obra fílmica. Assim, sabemos que Miller não somente escreveu o roteiro para a peça, o qual é um dos nossos instrumentos de análise, mas também ele escreveu o roteiro para o filme. Talvez, dessa maneira, isso esclareça as grandes semelhanças encontradas durante comparações dos diálogos.



Além disso, anteciparemos uma questão observada por nós na análise geral que se repetiu em vários trechos, e portanto, como forma de evitar redundância, preferimos comentá-la apenas neste momento.

Desse modo, o item observado refere-se à diferença em termos de descrição entre o texto fílmico e o texto escrito. Percebemos que o texto fílmico possui diálogos mais concisos e objetivos, seja na seleção do vocabulário, seja na quantidade de palavras. No entanto, na peça escrita, além das rubricas, as descrições são mais longas, e mais detalhadas. Isso ocorre, ao nosso parecer, porque no texto escrito, a palavra é o único recurso permitido para a comunicação, enquanto que no texto fílmico, além das palavras, esta tipologia textual encontra respaldo em outros recursos, tais como o som e a imagem, e que desse modo, é capaz de substituir até certo ponto as palavras. Assim, em vários trechos dos fragmentos nos deparamos com essa questão da extensão descritiva das ações.

No entanto, neste instante passaremos para análise dos diálogos dos fragmentos considerando seus aspectos discursivos.

Assim, no início do fragmento encontramos uma pequena diferença na fala do personagem Hale entre o texto fílmico e o texto escrito. A diferença foi constatada quando ele em conversa com Elizabeth tentou persuadi-la a conversar com John e convencê-lo a confessar-se. Dessa maneira, neste trecho, ele fez a abordagem afirmando que John seria enforcado naquela manhã. No entanto na peça escrita foi usada a palavra *your husband*, cujo significado é “seu marido”, para referir-se a John, enquanto que no filme a palavra foi substituída pelo nome da personagem, neste caso, John.

Isso nos mostrou logo no início do fragmento selecionado a objetividade lexical presente no texto fílmico, além do aspecto mais informal presente no filme em relação ao texto teatral. O nome da personagem o representou não apenas como marido, mas como homem atuante e influente naquela sociedade por meio de seus gestos e ideais.

Assim, para o espectador foi mais fácil identificar a personagem pelo seu nome do que pela palavra *husband*. Por outro lado, esta palavra teve impacto maior em Elizabeth, pois ao dizer *your husband*, aludimos a idéia de posse e responsabilidade, por esta razão, caberia a ela decidir sobre o futuro de seu marido, pois a vida dele dependeria dela naquele momento. E, eis mais uma vez, o caráter manipulador dos magistrados.

Uma outra diferença entre as obras analisadas, referiu-se a personagem de Barbados, Tituba, pois, no texto escrito, houve trechos da fala da escrava ainda no quarto ato. O mesmo não ocorreu no texto fílmico, no qual a personagem apareceu ao lado de Elizabeth, no momento em que a Sra. Proctor estava sendo retirada da prisão e seria persuadida a conversar com o seu marido. Tituba, no entanto, foi apenas mostrada presa ao lado de Elizabeth, neste trecho ela não possuiu fala alguma no filme, apenas gritava para os guardas junto com as outras condenadas.

Desse modo, o fragmento fílmico escolhido teve início com a retirada de Elizabeth Proctor da prisão enquanto os magistrados a aguardavam do lado de fora. Ela ao sair deparou-se com eles a sua frente. Porém havia uma depressão espacial que os separavam, ou seja, o terreno era demasiado acidentado no qual as personagens presentes se encontravam. Logo, Elizabeth de um lado caminhou em direção aos magistrados. O seu caminhar produziu o efeito de alguém que caminhava em direção ao seu adversário, como nos duelos de filme de faroeste, porém sabemos que o duelo seria de ordem discursiva.

Dessa maneira, Elizabeth ao caminhar rumo aos magistrados pela superfície acidentada e ao se aproximar, permaneceu em nível inferior, o que desse modo, reforçou a idéia de inferiorização, culpa e submissão em relação aos magistrados e a elevação deles, conseqüentemente.

Esta idéia ainda hierárquica foi reforçada no filme por alguns movimentos de câmera em *plongée* que representou o ponto de vista de quem está no alto e tudo observa.

No início da conversa, Hale encontrava-se junto aos magistrados, porém ele se aproximou e se colocou diante dela no mesmo nível. Eis outro efeito de sentido que podemos verificar no filme.

Ainda durante este trecho, percebemos que o texto fílmico quanto à seleção lexical feita, foi capaz de tornar as falas das personagens mais explícitas quanto às suas intenções tal como nas falas de Hale que disse a Elizabeth que *veio para salvar a vida de seu marido*. Em outro momento, logo a seguir, ele disse a ela que *ela deveria ajudá-lo a mentir*, conforme a vontade dos magistrados.

Desse modo, as palavras chaves nestes trechos foram *salvar* e *ajudar*. Além do modalizador *must*, que significa dever, e designa ao verbo seguinte caráter de obrigatoriedade. Logo, estes três termos, a partir do referido contexto, nos levaram a verificar que Hale tentou aliar-se a Elizabeth.

A título de esclarecimento consideramos importante explicar o termo modalizador que de acordo com a gramática da língua Inglesa, são palavras as quais têm a função de mudar o aspecto do verbo principal da oração.

No entanto, no texto de teatro estes termos não foram usados, porém a mesma idéia foi transmitida por meio de uma longa conversa entre Hale e Elizabeth. Na verdade, podemos verificar que na peça Hale se utilizou do discurso do bem e do mal e de seus conceitos metafóricos para convencer Elizabeth a conversar com John, ela por sua vez, pouco disse.

Um ponto em comum nos diálogos das obras diz respeito ao trecho que Hathorne argumentou com Hale ao dizer que eles não queriam que John mentisse porque aquilo não seria uma mentira. Assim, a palavra *mentira* se fez presente, e foi uma das primeiras explicitações quanto ao caráter manipulador e também resposta ao interlocutor. O diálogo permaneceu o mesmo em ambas as obras.

Durante o embate discursivo entre Hale e Elizabeth, isso ficou claro nela por meio de seus gestos e palavras ásperas, houve pequenas interferências do juiz Danforth sob o mesmo propósito de persuadí-la.

Assim, o juiz afirmou para Elizabeth que John morreria assim que o sol surgisse. Percebemos que na peça escrita o termo usado foi *sunrise*, mais formal e menos coloquial que o termo no filme, *morning*. Esta pequena diferença nos ajudou a reforçar a idéia de que houve maior formalidade nos diálogos da peça teatral do que na obra fílmica.

Em seguida, ainda antes de Elizabeth decidir-se, o juiz Danforth fez nova interferência, dessa vez, tentando mostrá-la qual seria a recompensa pela confissão de seu marido. Assim, Danforth afirmou: *But If he will confess, you shall both be at home tomorrow.*

Este trecho pertencente ao diálogo fílmico, porém não ao do texto escrito, enfatizou o caráter manipulador dos magistrados. No entanto, ainda não suficiente, no filme assim que Danforth proferiu tal enunciado, uma pausa foi feita, pôde-se ouvir fora do campo da cena o ruído da porta sendo aberta, o barulho de passos e um plano no qual houve o enquadramento de John Proctor saindo da prisão com um guarda que o acompanhava. Isso reforçou mais uma vez o caráter manipulador, pois mostrou que toda a situação havia sido planejada pelos magistrados.

Já no roteiro de teatro, esta mesma situação ocorreu, porém de modo diferenciado. A começar, obviamente porque a ação foi toda descrita por meio das rubricas e se tratou de um parágrafo denso. Para descrever o ambiente, as personagens e seu estado psicológico, o autor utilizou vários adjetivos e advérbios, além dos verbos e substantivos. O som representado no cinema pelo abrir da porta e os passos das personagens, no texto foi representado pela descrição do som das correntes atadas aos pulsos de John Proctor.

No texto de teatro, antes da conversa em particular entre Elizabeth e Proctor houve um grande trecho, o qual relatava que todos se encontravam

reunidos e Danforth fez suas últimas observações dessa vez para John, como que para persuadi-lo à confissão. Logo em seguida, Parris, Hale e Danforth os deixaram a sós para conversarem. Este trecho na peça escrita foi necessário para contextualizar o interlocutor a respeito do ambiente e do desencadeamento das ações e também desse modo, promover a compreensão do leitor em relação aos fatos de modo claro e sem grandes inferências.

Neste momento, uma outra diferença consistiu no espaço no qual a situação foi desenvolvida, pois verificamos que na obra teatral, Elizabeth e os demais se encontraram em uma sala, espaço fechado, enquanto que na obra fílmica, ela e os outros estavam em espaço aberto.

Eis neste caso uma grande diferença por conta da limitação espacial no teatro. O roteiro de teatro é escrito respeitando os limites do seu ambiente de atuação, neste caso, o palco. Enquanto que o filme sofre neste aspecto vantagens por poder explorar diversos espaços atuacionais.

Até o momento em que Elizabeth foi persuadida pelos magistrados, eles se encontraram em um local. Após a sua decisão, ela se encontrou com John Proctor em outro espaço, mais próximo do mar, em meio a uma planície com vegetação rasteira.

Neste trecho específico, a mudança de espaço atuacional no filme foi proposta pelas tomadas de câmeras decorrentes. Assim que Elizabeth resolveu conversar com seu marido ocorreu o corte, passando para o plano seguinte, plano geral, cuja imagem enquadrada mostrou o mar e a planície com vegetação rasteira já citada e a figura do casal ao longe. Em seguida, houve novo plano, plano americano, no qual constava o casal posicionado no local focado pela tomada anterior.

Desse modo, percebemos que a locomoção das personagens de um espaço ao outro foi apenas sugerida, pois o filme não os mostrou caminhando. Esse recurso, que chamamos de elipse, cujo significado está relacionado à omissão do tempo ou das ações, ao nosso entender contribuiu neste caso,

para a economia de tempo de narração na obra. Ao compararmos os diálogos entre as obras durante a conversa do casal, pudemos perceber que não houve grandes mudanças.

No entanto, percebemos em alguns momentos que a pausa se fez presente na peça escrita, e foram marcadas por meio das rubricas. Elas também foram seguidas no filme e nestes momentos foi possível ouvir o som do vento e das ondas mais nitidamente. Não podemos afirmar que a pausa no filme ocorreu em concomitância com a peça a todo o momento.

Logo, o diálogo entre Elizabeth e Proctor transcorreu no texto fílmico com a presença do som do vento e do mar e pudemos visualizar em alguns momentos de acordo com o enquadramento da tomada a costa litorânea ao fundo. Pudemos também perceber a presença do vento através do farfalhar das vestimentas das personagens e da vegetação rasteira, que ora foi possível visualizar.

Assim, interpretamos os sons que fizeram parte da narrativa fílmica como um instrumento metafórico de representação a respeito do turbilhão de sentimentos apresentado no reencontro do casal, a amargura e revolta de Elizabeth e a confusão psicológica de John Proctor. Tais sentimentos e pensamentos puderam ser verificados durante a enunciação dos diálogos na cena. A citar o trecho da conversa de Proctor e Elizabeth no final da página 135 até a metade da página 136, nas quais as rubricas apresentaram pausas similares ao filme.

O texto fílmico nesta seqüência na qual Elizabeth conversou com seu marido foi mais compacto, por isso, não possuiu muitos diálogos. Esta seqüência se tratou de um momento de grande tensão. Mas na verdade o que desejamos aqui é apontar a diferença dos diálogos presentes nesta mesma seqüência entre as obras analisadas.

No texto filmico, a conversa entre John e Elizabeth teve como assunto inicial o estado de seus filhos, e passou em seguida para o pedido de perdão de Elizabeth findando com a aceitação de Proctor à confissão.

A mesma seqüência, porém no roteiro da peça, começou do mesmo modo, ou seja, o casal conversou a respeito do estado do bebê e de seus filhos. Em meio a essa discussão, John questionou sua esposa a respeito de alguns moradores e de seus gestos em relação às condenações, para finalmente Elizabeth pedir perdão a Proctor e ele, por sua vez, resolver se confessar.

O texto filmico não omitiu este trecho na trama, mas ele foi transposto em momento anterior ao não escolhido para análise. Sabemos que o espectador já havia recebido estas informações.

Por outro lado, a peça escrita abordou esta questão na seqüência em pauta, percebemos que de modo proposital. Ela foi pertinente à situação, uma vez que a confusão pairou sobre Proctor e os questionamentos feitos em relação aos outros moradores mostraram a sua dúvida e a sua tentativa de encontrar em alguns deles uma forma de justificativa e apoio ao que ele desejava fazer.

Houve a alternância de tomadas entre as câmeras, ou seja, se o turno de fala pertencia a Elizabeth a câmera se encarregava de enquadrá-la, e ora podia ver Proctor apenas de perfil, ou de costas. O mesmo se deu com Elizabeth quando ocorria o turno de fala de Proctor.

Essas alternâncias de câmera no filme enfatizaram a idéia de diálogo entre as personagens, assim como sugeriram nos interlocutores uma proximidade e objetividade de acordo com a proximidade de enquadramento que as câmeras fizeram ora nos rostos das personagens, em seus corpos e ora enquadrando o ambiente situacional conforme nossa discussão em um dos parágrafos anteriores.

No entanto, mais adiante, o som do vento e das ondas cessou e representou o fim do sentimento de confusão. Elizabeth iniciou desabafo ao marido reconhecendo sua culpa pela traição recebida. Após proferir suas primeiras palavras uma música de fundo se iniciou, em baixo volume, e acompanhou a situação e os atos de fala dela e de seu marido. O ápice nesta seqüência ocorreu quando Elizabeth já em prantos pediu perdão ao seu marido. Neste momento, o volume da música foi aumentado e se confundiu com o som do choro da personagem. Desse modo, o pedido de perdão no filme foi enfatizado pelos recursos sonoros. John decidiu confessar-se finalmente. Anunciou isso aos magistrados emocionado, influenciado pela situação que acabava de acontecer. A música, desse modo, cessou alguns planos após o anúncio de John Proctor sobre a aceitação de confissão.

Houve nesse momento não apenas uma crítica ao modo de conduta puritana, cujos assuntos eram considerados tabus, como também uma crítica ao comportamento feminino moralista face ao machismo ainda presente na sociedade atual.

Esta mesma situação no texto teatral foi descrito, obviamente com número maior de palavras e as rubricas ao longo da descrição, na qual se encarregaram de descrever os pensamentos das personagens e o ambiente na qual elas se encontravam.

Ainda sobre o trecho em pauta, pudemos observar uma diferença peculiar entre as obras e diz respeito à música em alguns planos no filme que substituíram algumas falas de Hathorne na peça escrita. Essa escolha na obra fílmica não foi por acaso. O roteiro de teatro desprovido do recurso sonoro, teve em Hathorne o responsável para intensificar a pressão sobre as personagens. No entanto, sabemos que a música é um recurso capaz de aumentar, no caso desta obra, a carga emocional do filme. Então os trechos do magistrado foram substituídos pela música instrumental.



Outra diferença, diz respeito ao pedido de perdão no filme que Elizabeth fez em poucas palavras, porém de modo enfático, e o mesmo não ocorreu no roteiro de teatro.

Logo que John aceitou confessar-se, o filme em poucos planos remeteu o interlocutor a novo cenário, porém mais uma vez, o filme contextualizou por meio de sugestões feitas entre um plano e outro a transferência espacial das personagens envolvidas. Entre esses planos houve a aparição parcial de um tecido vermelho, o *close up*, que se tratou na verdade, de alguém vestido com capa vermelha e que organizava a mesa na qual a confissão seria feita. Este alguém que portava tal capa era nada mais nada menos que o escrivão Cheever, o mesmo que apareceu no filme no início do fragmento escolhido, na primeira seqüência, atrás dos magistrados durante conversa entre Hale e Elizabeth.

A cor vermelha apresentada no início do fragmento através desta personagem na linguagem filmica pode representar, portanto o perigo, a ação, a atenção e até mesmo o sangue. Sabemos, de antemão, que teremos a presença de todos estes itens a partir do fragmento escolhido em diante, sobretudo na seqüência do julgamento, o qual discutiremos nos próximos parágrafos, por essa razão, temos a aparição da capa de Cheever neste trecho.

Além disso, a cor vermelha pode simbolizar em um filme a crítica aos movimentos esquerdistas. Em se tratando do filme, embora fora do fragmento, pudemos verificar que Proctor veste lenço vermelho em seu pescoço logo em sua primeira aparição no filme quando ele pede para Abigail dizer a verdade, e depois, ele é visto com o mesmo lenço quando ele grita dentro de um rio que Deus está morto e fica com os braços abertos como crucificado.

Sob esta ótica, observamos que o pano vermelho pode conotar em John a corda em seu pescoço e inevitavelmente a sua morte. Ou ainda, e talvez esta seja a idéia principal, Proctor trouxe seu ceticismo, questionou e pediu pela verdade, pois as leis da igreja e os rumores que percorreram o vilarejo não o

convenceram. Ou seja, Proctor nos mostrou o outro lado da trama de modo crítico.

Sabemos que no texto teatral o ambiente situacional não muda em decorrência de sua limitação espacial. Desse modo, o texto de teatro se limitou apenas a descrever mais detalhadamente o desenrolar de uma seqüência para outra.

Assim, retornamos à análise neste momento tratando da confissão de Proctor, a qual foi feita tanto no filme como na obra teatral sob forma de julgamento. Todos os magistrados estavam presentes, o réu, o escrivão, Elizabeth, entre outras pessoas. Esta situação desencadeou um grande embate discursivo entre Proctor e Danforth, com poucas interferências de terceiros. Logo, as forças das personagens principais foram medidas caracterizando algo similar a uma luta de gladiadores em uma arena. Este momento no filme, como também no roteiro de teatro foi decisivo e referiu-se ao clímax de ambas as obras devido sua carga de tensão.

Dessa maneira, por meio dos diferentes enquadramentos e recursos utilizados pelo diretor em ambiente externo para expressar o espaço e os sentimentos das personagens envolvidas, podemos compreender desse modo, o porquê de sua decisão em fazer este julgamento em área externo e não em local interno, como ocorreu com os outros julgamentos ao longo do filme.

De modo geral, o julgamento no filme em seu diálogo com a peça escrita foi mais conciso, ou seja, os diálogos foram mais objetivos, diretos e para produzir o mesmo efeito de sentido da obra teatral, o filme utilizou outros recursos, a citar o som, o movimento das câmeras, o enquadramento das personagens e também a profundidade de campo o que comentaremos a seguir.

Assim, no texto teatral o julgamento aconteceu com uma carga descritiva maior por meio das palavras, e com o auxílio das rubricas o leitor foi

levado a compreender e também inferir sobre toda a situação e a carga dramática do momento do julgamento.

Durante o julgamento no filme, os presentes encontravam-se todos em pé, sendo que o réu encontrava-se atrás da mesa, na qual ele assinaria a sua confissão. Mais adiante houve a chegada de Elizabeth que assistiu ao julgamento. As expressões faciais de Elizabeth ao longo do julgamento ajudaram enfatizar o ambiente difícil e particular do momento.

Ao lado de Elizabeth e Proctor, e também um pouco mais adiante havia guardas e mais ao fundo, profundidade de campo, quando as câmeras enquadravam Proctor e Elizabeth foi possível observar a costa litorânea, um céu azul com poucas interferências de outros elementos, com exceção de um espesso galho de uma árvore. Ainda mais ao fundo, podia-se ver a luz do sol, porém ela não estava próxima do casal e nem das pessoas presentes no julgamento.

De frente para o casal estava o juiz Hathorne e ao seu lado os magistrados que assistiam o ato. Mais ao fundo podíamos ver alguns guardas e uma carroça, sendo que nelas estavam Rebecca Nurse e Martha Corey. Ambas assistiam ao julgamento, e estavam ali aguardando a sentença de Proctor.

No entanto, indo mais a fundo nos fatos pudemos observar que a presença das condenadas ali no julgamento teve outro pretexto, pois em outras palavras, ao estarem ali, elas podiam intimidar Proctor e fazê-lo recusar em ir com elas para o local do enforcamento. Como também, e mais fortemente, a decisão de Proctor em confessar-se poderia influenciá-las a fazer o mesmo e ter sua liberdade.

Essa foi a idéia principal que embora não explicitada, pudemos inferir, sobretudo em virtude do caráter manipulador dos magistrados. No entanto, o que as obras deixaram claro foi o peso que os três condenados teriam sobre o vilarejo, por isso, seria melhor não enforcá-los.

Durante o julgamento, de acordo com o turno de fala de cada personagem, a câmera fez suas devidas tomadas, com proximidades alternadas entre a câmera e os objetos focados. Em alguns momentos mais dramáticos, houve uma aproximação maior do foco da câmera sobre as personagens o que reproduziu dessa forma, o caráter de maior objetividade, como também, de tensão da situação por parte do interlocutor. Houve planos mais distantes em relação às pessoas e objetos proporcionando a contextualização espacial dos mesmos.

Junto a essas tomadas a música se fez presente, a princípio com volume mais baixo, à medida que a tensão dramática aumentava com ela a música também. Sabemos que a trilha sonora neste trecho também teve a mesma função do episódio anterior, pois ela foi usada para enfatizar a carga emocional da cena.

No filme a música entrou assim que o julgamento iniciou. Já na peça no mesmo ponto do diálogo havia a rubrica que descrevia a ação do juiz Danforth e que se encarregou de dar uma carga maior de dramaticidade.

Na obra fílmica, o ato de confissão possuiu vários planos sem diálogo, já na peça a confissão foi mais concisa, porém acompanhada de diálogos entre Proctor e Danforth.

A música, no entanto sofreu pausas, a citar o momento em que John Proctor assinou a sua confissão, apenas o som do mar ao longe e da pena em movimento sobre o papel pôde ser ouvido. Após isso, o som prosseguiu até o final da seqüência, tendo maior intensidade nos momentos em que Hale percebeu que John poderia desistir da confissão e na cena em que John Proctor rasgou a carta.

Eis um assunto interessante, que não participa do foco da pesquisa, porém acreditamos importante citar, e diz respeito ao caráter da importância do documento escrito. Com a discussão entre Proctor e Danforth a respeito do fato

da confissão documentada ficou evidente a força do documento escrito sobre a oralidade.

Uma outra questão refere-se ao trecho em que Proctor questionou Danforth de modo irônico sobre o valor da penitência. Proctor em seguida afirmou que seu nome não precisava ser colocado em uma porta de igreja, pois Deus sabia dos seus pecados. Neste momento, ficou claro também, o ponto de vista de Proctor em relação à ideologia da igreja.

No entanto, a peça escrita ainda foi mais além ao explicitar essa idéia, a qual apresentou Proctor dizendo a Danforth que não permitiria que ele o usasse como ele o fez com Sarah Good e Tituba. Esta parte, porém não constou na obra fílmica.

Outro fator importante a citar é que o diálogo do ápice da confissão no filme foi bastante parecido com o da peça, não sofreu desse modo, quase nenhuma alteração. Este trecho referiu-se ao embate entre John e Danforth antes de John rasgar a sua confissão. Logo, neste trecho, a ideologia foi mais explicitada, assim como o caráter manipulador dos juízes.

O enquadramento da câmera considerando a profundidade de campo existente consistiu basicamente em dois, sendo elas, a profundidade de campo vista quando Elizabeth e Proctor eram enquadrados nos planos, o outro quando as tomadas tinham Hathorne e os magistrados enquadrados.

Desse modo, o que pudemos verificar é que o campo de profundidade visto quando o casal era focado pelas câmeras foi de um fundo com céu azul com a interferência de apenas um galho espesso e mais ao fundo, ao longe, o mar e a luz do sol. A luz solar não abrangeu o local do julgamento, apenas fora dele. Eis outra questão a ser abordada mais adiante.

Por outro lado, nas tomadas em que vimos os magistrados, pudemos verificar ao fundo, grande quantidade de galhos secos e uma luminosidade

mais acidentada, o que nos possibilitou atribuir o sentido de frieza e amargura em relação aos pensamentos deles.

Outra peculiaridade em relação às obras e importante observar diz respeito ao número de pessoas presentes no julgamento no filme, sendo maior que no texto teatral.

Na terceira seqüência do fragmento e também no desfecho do filme, John Proctor, Martha Corey e Rebecca Nurse foram levados para o local da execução. Estas cenas se diferenciaram bastante da obra escrita, devido a mesma temática a respeito do local de atuação do teatro se comparado com o texto fílmico.

Assim na obra fílmica, o diretor dispôs de uma série de planos, porém quase sem diálogos. Eis que este trecho não houve na peça escrita porque na peça o enforcamento foi sugerido através das rubricas mencionando os rufares dos tambores e a descrição de uma corda fixada no alto do palco.

Eis que neste trecho a omissão ocorreu de modo inverso, pois o texto teatral apenas sugeriu a execução, enquanto que o filme a mostrou. Ao analisarmos as obras tivemos a sensação de que o final sugerido pelas rubricas foi muito conciso e até certo ponto vago, não conduzindo o leitor os detalhes das ações como o roteiro tinha feito até aquele ponto.

Desse modo, talvez, o diretor ao sentir o mesmo, e também pela execução tratar-se de um momento importante, a decisão foi a de fazer a edição com efeito. A execução foi uma das partes mais dramáticas do filme em junção com a idéia de colocar Proctor no meio de duas mulheres como na crucificação de Jesus, a oração final feita pelos condenados, um outro elemento importantíssimo adicionado que será discutido em parágrafo oportuno.

Estes planos possuíram um número considerável de alternâncias, seja no movimento, escalas e tomadas das câmeras. A trilha sonora praticamente

substituiu o diálogo, a variedade de escalas, assim como de tomadas foi dada devido à dinâmica da seqüência e permitiram que o espectador tivesse acesso ao espaço da execução de modo mais amplo, assim como aos sentimentos que permeavam as pessoas presentes no ambiente.

Logo no filme houve nova mudança de cenário, porém dessa vez, a mudança foi acompanhada pelo espectador. Ela teve início quando John Proctor foi colocado pelos guardas na carroça, então o veículo começou se mover, a seguir os dois planos seguintes denunciaram a mudança de cenário com o corte de um plano para o outro.

Nesta transição de planos, houve o escurecimento da imagem de modo suave e a iluminação no plano seguinte. No entanto, o mais importante a se observar nestes planos diz respeito à projeção de luz de modo maior em relação à seqüência anterior, cujo sol só podia ser vista ao fundo da imagem.

A organização desses planos nessa seqüência conforme a sua estrutura nos possibilitou a afirmação de que o sol, o céu azul e limpo conotaram nessas imagens a transição, a passagem para um lugar onde os dias podiam ser melhores. Dentro ainda dessa idéia, as árvores com seus galhos secos que compuseram o fundo de várias tomadas na seqüência anterior, não existiam mais, pois o céu estava limpo, sem qualquer obstáculo e nos remeteu a idéia de bem-estar e melhoria.

Mais adiante no texto fílmico pudemos verificar um grupo de pessoas de frente para a plataforma. As tomadas foram amplas e tivemos a visão geral do ambiente. Seguidas dessas tomadas, as quatro seguintes curiosamente foram mostradas de modo intercalado em relação às pessoas que as compuseram. E que compreendeu os enquadramentos: da imagem de um rapaz; de uma senhora; de um senhor; e finalmente da imagem de uma moça.

Assim, nesta seqüência de planos, o diretor a nosso ver se preocupou em mostrar os sentimentos individualizados de cada grupo de pessoas representados de modo intercalado.

Do momento de transição de um cenário a outro até a chegada dos condenados ao local da execução a câmera desempenhou uma série de tomadas e movimentos diversificados. Estes movimentos e tomadas serão discutidas a partir de agora, porém com o propósito de verificar o efeito de sentido presente.

Assim, em dada situação na qual os condenados foram conduzidos para a plataforma, na parte interior do canto direito da carroça houve uma tomada filmada de cima para baixo, ou seja, em *plongée* e o grupo de pessoas que a acompanhava também sob o mesmo ângulo. De acordo com esta tomada, o efeito de sentido produzido visou sugerir o ponto de vista dos condenados. E um outro ponto de vista feito em movimento panorâmico, da esquerda para a direita ocorreu após John Proctor ter acabado de subir na plataforma.

No plano seguinte, temos o ângulo da tomada em *contre-plongée*, o qual a imagem focada foi o rosto de Proctor enquanto segurança colocava a corda em seu pescoço. Nesta tomada, a angulação representou um novo ponto de vista através dos olhos do público abaixo, o mesmo público que Proctor observou na tomada anterior.

No momento em que os três condenados colocados sobre a plataforma rezavam, os rostos das personagens eram lentamente enquadrados cada vez mais próximos da tela. E assim, antes de encerrar esta tomada vimos apenas a corda, a qual John Proctor estaria supostamente pendurado e que balançava. Ao fundo dessa imagem, foi visto o céu azul, e ironicamente a única intervenção nesse céu foi a corda.

Assim sendo, essa corda nesse fragmento conotou o meio de ligação, o fio condutor das pessoas executadas, no plano terreno e que as conduziram para algo melhor, assim representado, nesse caso, pelo céu azul e o ensolarado da vida.

Um outro ponto diferente e marcante na transposição fílmica sobre o texto de teatro, diz respeito à parte final, na qual as personagens rezavam



antes de serem enforcadas. Esta cena enfatizou a ideologia encontrada no filme em relação à religiosidade, e mais precisamente, em relação ao puritanismo. Outro ponto interessante em relação à oração que os condenados fizeram, refere-se ao caráter de interrupção dado pela cena, as quais as personagens foram executadas antes de finalizar o “Pai-nosso”. John Proctor foi o terceiro e último a ser executado, e antes de declamar a palavra “amém” ele foi enforcado.

Está interrupção metafórica, conotou a interrupção da vida em seu sentido mais amplo. Uma interrupção forçada, a proibição da expressão dos pensamentos e desejos. A força à submissão e renúncia priorizando sempre a vontade das pessoas em posições superiores, as quais interesses e poderes estiveram acima de qualquer ética e conduta moral.

Logo, esta cena no filme, não foi feita sem intenção, mas de forma, a criticar conforme vimos na abordagem sobre o contexto de produção do filme.

#### **4.1.2 O SUCESSO DA TRANSPOSIÇÃO FÍLMICA EM AS BRUXAS DE SALEM.**

De um modo geral, percebemos um grande descontentamento do público em geral ao sair do cinema, após ter assistido a um filme adaptado de um romance ou de um *best-seller*, em suma, de um texto escrito, (literatura – cinema). Isso geralmente ocorre, porque há uma série de fatores que envolvem, neste caso, a produção de uma transposição fílmica. A citar alguns deles, tais como: as circunstâncias que este filme foi produzido, os recursos providos para a produção do filme, a equipe de produção, o tempo de duração do filme, o roteiro, a intencionalidade do autor, o elenco, o figurino, a cenografia e as escolhas feitas durante a montagem e a edição final.

Desse modo, tratando da *transposição As Bruxas de Salem*, e considerando o conceito do termo. Podemos afirmar que talvez, tenha sido este

o recurso encontrado pelo roteirista e diretor para a efetivação da mensagem semelhante a do texto teatral.

Além disso, outro fator importante para a consagração da obra fílmica em questão esteve relacionado à escolha bem sucedida do elenco, a citar os atores principais, Daniel Day-Lewis (John Proctor), Winona Ryder (Abigail Williams), Paul Scofield (Juiz Thomas Danforth) e Joan Allen (Elizabeth Proctor).

O figurino e a caracterização das personagens também foi outro fator relevante e de suma importância para o sucesso do filme. Neste caso, verificamos a realização de um estudo cultural acerca dos costumes e vestimentas da época. E aliás, sabemos que Arthur Miller, antes de escrever a peça teatral viajou para Salem em Massachusetts para pesquisar sobre o povo puritano e os processos de bruxaria decorrentes em 1692.

A cenografia na transposição foi bem sucedida também, sendo que a maioria das tomadas foi feita em locais externos, em espaço com cenários, cuja arquitetura das residências e construções de modo geral, esteve de acordo com os da história do período puritano.

Aliás, Miller em uma única citação usou todos os elementos da sociedade – *o cadinho*. Ele fundiu o homem como um todo passando da superstição, do amor platônico, do amor carnal para as leis, tudo isso em apenas um local. Isso poderia ser em outro qualquer, o filme acompanhou esta idéia e assim o fez.

Em virtude dos ajustes, das supressões de situações, dos acréscimos e inversões de alguns trechos, dentre outros, podemos afirmar que a obra foi capaz de transmitir mensagem similar a do texto literário de modo bem-sucedido, conforme se espera que a análise tenha demonstrado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As verdades são condizentes com quem as tem, podendo diferir de acordo com os diversos grupos, seja em seu aspecto cultural, econômico e social. E por sua vez, a história como fato passado, seja qual for o seu âmbito, para que ela seja levada a público, demanda tempo, pesquisa, organização, pessoas para contá-la, lê-la e recontá-la.

Assim, toda vez que contamos uma história, sabemos que quem a conta não a conta exatamente da mesma forma como a recebeu. E palavras são substituídas, a ênfase pode ser dada a uma situação e não a outra, dependendo da intencionalidade pertencente ao narrador. E dessa maneira, cada vez que determinada situação é recontada temos uma história sob uma nova ótica e perspectiva. E, eis que a compreensão dessa história muito dependerá do conhecimento prévio pertencente ao seu interlocutor.

Em suma, a expressão “quem conta um conto aumenta um ponto” faz sentido para nós, não como uma história diferente, mas sob um novo ponto de vista, o do narrador.

Devemos considerar também, que a história se recontada, neste caso em particular, através do teatro e do cinema. Esta forma de recontar a história depende não apenas do que chamamos de olhar do diretor sobre a história, mas também da sua intencionalidade, do modo de representação feito pelas personagens, entre outras características. Não podemos nos esquecer de que ainda há o espectador que internalizará o que vê, lê ou ouve de acordo com o seu conhecimento prévio.

Desse modo, a epígrafe escolhida e localizada nas primeiras páginas desta pesquisa, vem justamente reforçar a nossa idéia da história em relação à linguagem.

Eis que dessa forma, no decorrer do curso o qual findaremos com a apresentação desta pesquisa, fomos capazes de perceber que a literatura em

conjunto com a história possuiu esse caráter de verdade não absoluta, vencerá sempre aquele que melhor convencer e argumentar. Ou seja, aquele que melhor souber apresentar suas verdades e fazê-las serem aceitas dentro dos grupos.

Haja visto que por meio dos estudiosos de AD (análise do discurso) de linha francesa, nos é possível verificar que não só isso ocorre, mas que também há nos textos literários e discursos diversos a presença de grupos adversários, constituído dos manipuladores e dos manipulados, que após percursos conflituosos recebem as sanções.

No entanto, o que vimos ao longo dessa pesquisa sumarizou toda essa breve discussão apresentada neste capítulo. Poderíamos, no caso dos fragmentos das obras analisadas, extrair uma série de situações para elucidar a nossa idéia, porém acreditamos não ser necessário uma vez que basta apenas reflexão sobre os conceitos e abordagens apresentados para compreender o nosso pensamento.

A respeito do processo de elaboração desta pesquisa, afirmamos que nos foi necessária grande dedicação, pois o processo de análise e organização foi muito complexo, devido a grande carga de assuntos que interagiram com o produto final. No entanto, tamanhos esforços foram de grande valor seja no aspecto pessoal, profissional e também cultural.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas:

ARAÚJO, Inácio. *Cinema - o mundo em movimento*. Col. "História em Aberto". São Paulo: Editora Scipione, 1995.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – Disjunções – Transmutações da literatura ao cinema e à TV*. Premissas Teóricas. São Paulo: ECA – USP, Anna Blume, 1996.

\_\_\_\_\_. *Conjunções – Disjunções – Transmutações da literatura ao cinema e à TV*. A transmutação fílmica. São Paulo: Eca – USP, Anna Blume. 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. Dialogismo, polifonia e enunciação. 2ª ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2003.

BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Plot. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1991.

BERCOVITCH, Sacvan & PATELL, Cyrus R.K. *The Cambridge History of American Literature*. The Language of Salem Witchcraft. Volume 1, New York: Cambridge, 1942.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Col. "Primeiros Passos". São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BRADBURY, Malcolm & TEMPERLEY, Howard. *Introdução aos Estudos Americanos*. New Founde Land (Terra Nova). Trad. de Elcio Cerqueira. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1981.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido*. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2ª ed.rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. Literatura, cinema, adaptação. São Paulo: Unimarco, 2006.

BURGESS, Anthony. *English Literature: A survey for Students*. The Age of Milton: End of a Period. Longman, 1974.

\_\_\_\_\_. *English Literature: A survey for Students*. The Victorian Age. Longman, 1974.

CAGE, Leighton David. *O filme publicitário*. A linguagem do cinema. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1991.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. Decadência do Cinema? São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film*. Backgrounds, Issues and a New Agenda. New York: Oxford University Press, 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Entre a realidade e o artifício*. Griffith-bom-dia, Babilônia. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2007.

MILLER, Arthur. *The Crucible*. The USA: Penguin Books, 1976.

MILLER, Perry. *The American Puritans: Their Prose and Poetry*. Poetry. The USA: Copyright, 1956.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Poesia*. Conceito de Literatura. 13ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. Elementos de Linguagem e História do Cinema. São Paulo: Contexto, 2003.

NORIEGA, José L. S. *De la literatura al cine – teoría y analisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

PERRY, Ralph Barton. *Puritanisme et Démocracie*. Qui étaient les puritains?. Paris: Robert Laffont, Série Pavillons, 1952.

\_\_\_\_\_. *Puritanisme et Démocracie*. La foi Puritaine. Paris: Robert Laffont, Série Pavillons, 1952.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ler o Teatro Contemporâneo*. História e Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da Encenação Teatral*. A Questão do Texto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SCHEIDT, Jennifer L. *CliffsNotes The Crucible*. New York: Wiley Publishing, Inc, 2000.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. 4ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

## Eletrônicas:

MICHAELIS MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cadinho>>. Acesso em 20 de Agosto de 2008.

SALLES, Filipe. Funções no Cinema. O Produtor. Copyright, 2000. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/oprodutor.htm>>. Acesso em: 05 Nov 2007

WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Macartismo&oldid=8175863>>. Acesso em: 14 Nov 2007

## Filmíca:

*As Bruxas de Salem*. Dir. Nicholas Hytner. The USA. Twentieth Fox Century, 1996.

## Imagens:

"Accused of Witchcraft," oil painting by Douglas Volk, 1884. (Collection of the Corcoran Gallery, Washington, DC) Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:AccusedofWitchcraft-Volk.jpg>>. Acesso em 02 Mar 2008

Arthur Miller. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/38/Arthur-miller.jpg/489px-Arthur-miller.jpg>>. Acesso em 02 Mar 2008.

"Examination of a witch," Thomkins H. Matteson, painter, 1853 (Collection of the Peabody Essex Museum. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Matteson-witch.jpg>>. Acesso em 02 Mar 2008.



"Trial of George Jacobs, August 5, 1692," Thomkins H. Matteson, painter, 1855 (Collection of the Peabody Essex Museum). Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Matteson-jacobs.jpg>> Acesso em 02 Mar 2008.

"Witch Hill" or "The Salem Martyr," Thomas Slatterwhite Noble, 1869. (Collection of the New York Historical Society). Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:TheSalemMartyr-Noble.jpgn>>. Acesso em 02 Mar 2008.

## SEGMENTAÇÃO DO FILME SEPARADA EM GRANDES ATOS

### Prólogo

Tempo: 5'15"

Planos: 102

Cenas externas em grande parte.

- Tela negra projetando sob forma de palavras o nome do estúdio, o nome do diretor, nome do produtor do filme, nome dos atores principais, em ordem alfabética, nome da peça e nome do autor do cujo filme foi adaptado;
- Ritual na floresta (Tituba é a líder);
- Reverendo Parris flagra meninas envolvidas durante o ritual. A maioria escapa permanecendo apenas Abigail e Ruth.

### Ato I

Tempo: 29'34"

Planos: 390

Cenas internas e externas

- Betty e Ruth ficam em estado de choque e encontram-se adormecidas;
- Iniciam rumores de bruxaria no vilarejo;
- Abigail e John Proctor conversam em particular, Abigail o beija e tenta seduzi-lo;
- Mr. Hale chega ao vilarejo para averiguar os casos de bruxaria (Ruth continua adormecida);
- Mr. Hale especula sobre o ritual feito na Floresta;
- Abigail Willians acusa Tituba de liderar atos de bruxaria, e esta é então, torturada e forçada a confessar ter pacto com o demônio;
- Tituba além de confessar, também acusa alguns moradores, pois percebe que essa é a forma de se livrar da sentença;
- Neste mesmo momento, as crianças presentes acusam outros moradores da aldeia. (Ruth desperta e faz acusações);
- A bruxaria é confirmada.

## Ato II

Tempo: 30'07''

Planos: 382

Cenas Externas e Internas (Diurnas e Noturnas)

- Pessoas acusadas começam a ser presas (dia);
- Chegada dos juízes à Salem; (dia)
- Início dos julgamentos e da dramatização das crianças consideradas vítimas; (dia).
- Marry Warren dá a Elizabeth uma boneca; (noite).
- John Proctor se encontra com Abigail na floresta e a ameaça caso ela acuse a sua esposa; (dia).
- Elizabeth Proctor é acusada por Abigail Willians; (dia).
- A boneca é encontrada e Elizabeth é presa; (noite).

## Ato III

Tempo: 31'55''

Planos: 438

Cenas Internas e Externas

- Marta Corey é julgada; (dia)
- John Proctor leva Marry Warren para depor contra as meninas e afirmar farsa ao juiz Danforth; (dia – chuvoso)
- John Proctor é informado sobre a gravidez da sua esposa;
- Sr. Corey acusa Sr. Putnan de calúnia; (dia – chuvoso)
- Crianças são interrogadas e recusam farsa; (dia – chuvoso)
- Proctor revela ter tido um relacionamento extraconjugal com Abigail;
- Elizabeth Proctor é levada à corte para acareação, mas não diz a verdade; (dia – sol aparece no momento em que Elizabeth dá o seu parecer)
- John Proctor é preso;
- Mr. Hale percebe a farsa promovida pelas meninas e desiste de sua “missão”;
- Presos são condenados à força.

## Ato IV

Tempo: 22'26''

Planos: 269

Cenas Internas e Externas

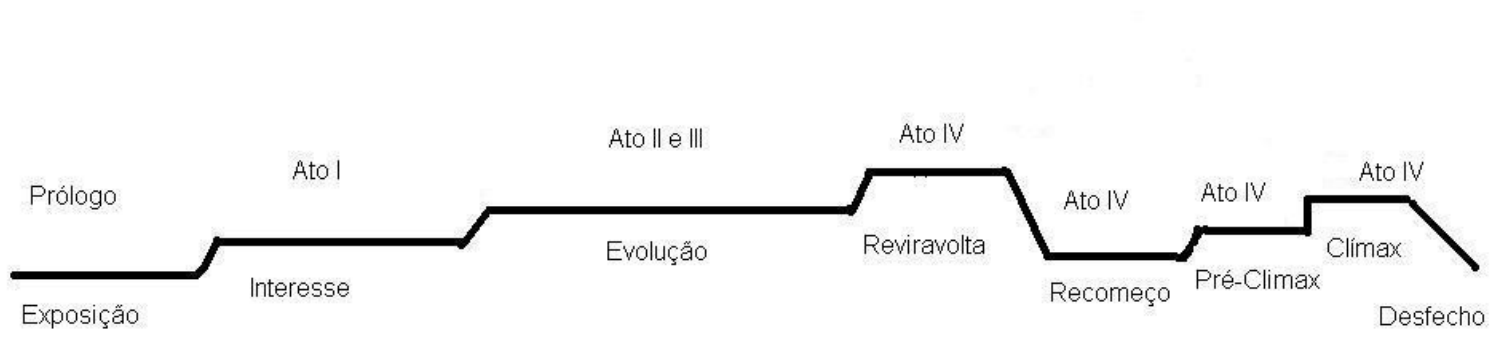
- Iniciam-se os enforcamentos; (dia)
- Moradores percebem a farsa e demonstram isso; (noite)
- Abigail pede a John para ele fugir com ela. Ele recusa e ela foge; (amanhecer)
- Reverendo Parris pede prorrogação dos enforcamentos ao juiz Danforth. Este por sua vez, recusa o pedido; (dia)
- Elizabeth é levada ao encontro de John para que ela intervenha por ele no caso da confissão;
- Casal conversa, porém Elizabeth não impõe a sua vontade. Ao invés disso, pede perdão pelas suas falhas;
- Proctor decide confessar para ter em troca a sua liberdade e por fim, a sua vida; Porém ele volta atrás na sua decisão;
- Rebeca Nurse, Marta Corey e John Proctor são enforcados, enquanto rezam o pai nosso. (dia)

## Gráfico do Desenvolvimento Emocional do Filme

**Exposição:** todo o prólogo;

**Interesse:** todo o Ato I;

**Evolução:** início do Ato II até o final do Ato III;

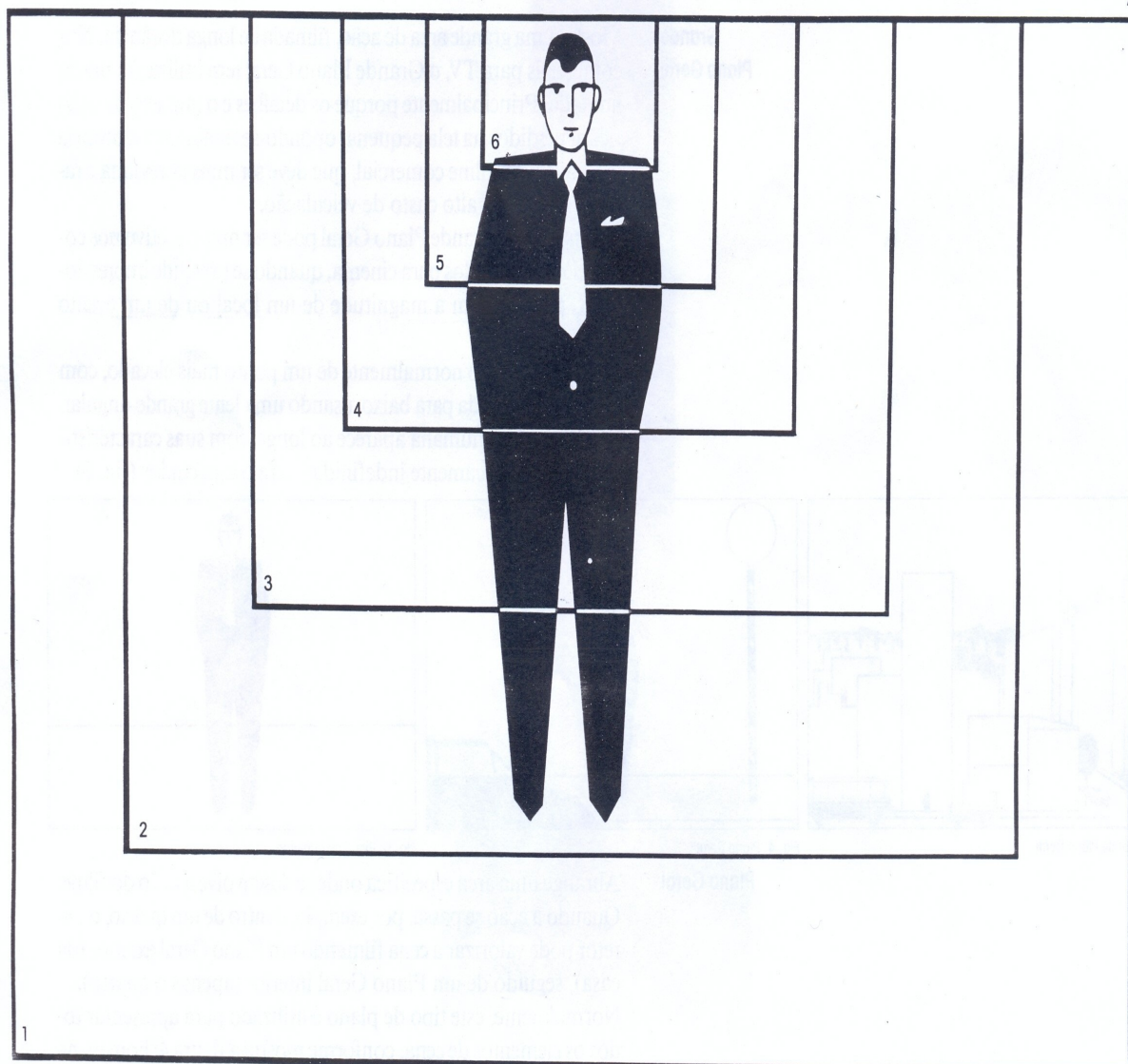


**Reviravolta:** ocorre no Ato IV

**Recomeço:** Ato IV

**Pré-clímax e clímax:** Ato IV

**Desfecho:** final do Ato IV



O tamanho da imagem é determinado pela distância entre a câmera e o objeto, e também pelo tipo de lente utilizada na filmagem.

É importante lembrar também que tanto o objeto que está sendo filmado como a câmera poderão estar em pleno movimento durante uma tomada. E por isso, uma cena pode ser composta por apenas um ou vários dos planos que analisaremos agora, tomando a figura humana como referência básica (fig. 2).

Fig. 2

1. Plano Geral
2. Plano de Conjunto
3. Plano Americano
4. Plano Médio
5. Plano Próximo
6. Close-up

FRAGMENTO DO TEXTO TEATRAL USADO PARA ANÁLISE.

(páginas 131- 145)

HALE: Goody proctor, your husband is marked to hang this morning.

*Pause.*

ELIZABETH, *quietly*: I have heard it.

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 the 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. I came into this village like a bridegroom to his beloved, bearing gifts of high religion; the very crowns of holy law I brought, and what I touched with my bright confidence, it died; and where I turned the eye of my great 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. Quail not before God's judgement in this, for it may well be God damns a liar less than he that throws his life away for pride. Will you plead with him? I cannot think he will listen to another.

ELIZABETH, *quietly*: I think that be the Devil's argument.

HALE, *with a climactic desperation*: Woman, before the laws of God we are as swine! We cannot read His will!

ELIZABETH: I cannot dispute with you, sir; I lack learning for it.

DANFORTH, *going to her*: Goody Proctor, you are not summoned here for disputation. Be there no wifely tenderness within you? He will die with the sunrise. Your husband. Do you understand it? *She only looks at him.* What say you? Will you contend with him? *She is silent.* Are you stone? I tell you true, woman, had I no other proof or your unnatural life, your dry eyes now would be sufficient evidence that you delivered up your soul to Hell! A very ape would

weep at such calamity! Have the devil dried up any tear of pity in you? She is silent. Take her out. It profit nothing she should speak with him!

ELIZABETH, *quietly*: Let me speak with him, Excellency.

PARRIS, *with hope*: You'll strive with him? She hesitates.

DANFORTH: Will you plead for his confession or will you not?

ELIZABETH: I promise nothing. Let me speak with him.

*A sound – the sibilance of dragging feet on stone. They turn. A pause. Herrick enters with John Proctor. His wrists are chained. He is another man, bearded, filthy, his eyes misty as though webs had overgrown them. He halts inside the doorway, his eye caught by the sight of Elizabeth. The emotion flowing between them prevents anyone from speaking for an instant. Now Hale, visibly affected, goes to Danforth and speaks quietly.*

HALE: Pray, leave them, Excellency.

DANFORTH, *pressing Hale impatiently aside*: Mr. Proctor, you have been notified, have you not? *Proctor is silent, staring at Elizabeth.* I see light in the sky, Mister; let you counsel with your wife, and may God help you turn your back on Hell. *Proctor is silent, staring at Elizabeth.*

HALE, *quietly*: Excellency, let –

*Danforth brushes past Hale and walks out. Hale follows. Cheever stands and follows, Hathorne behind. Herrick goes. Parris, from a safe distance, offers:*

PARRIS: If you desire a cup of cider, Mr. Proctor, I am sure I – *Proctor turns an icy stare at him, and he breaks off. Parris raises his palms toward Proctor. God lead you now. Parris goes out.*

*Alone. Proctor walks to her, halts. It is as though they stood in a spinning world. It is beyond sorrow, above it. He reaches on his hand as though toward an embodiment not quite real, and as he touches her, a strange soft sound, half laughter, half amazement, comes from his throat. He pats her hand. She covers his hand with hers. And then, weak, he sits. Then she sits, facing him.<sup>3</sup>*

PROCTOR: The child?

ELIZABETH: It grows.

PROCTOR: There is no word of the boys?

ELIZABETH: They're well. Rebecca's Samuel keeps them.

PROCTOR: You have not seem them?

ELIZABETH: I have not. She catches a weakening in herself and downs it.



PROCTOR: You are a – marvel, Elizabeth.

ELIZABETH: You – have been tortured?

PROCTOR: Aye. *Pause. She will not let herself be drowned in the sea that threatens her.* They come for my life now.

ELIZABETH: I know it.

*Pause.*

PROCTOR: None – have yet confessed?

ELIZABETH: There be many confessed.

PROCTOR: Who are they?

ELIZABETH: There be a hundred or more, they say. Goody Ballard is one; Isaiah Goodkind is one. There be many.

PROCTOR: Rebecca?

ELIZABETH: Not Rebecca. She is one foot in Heaven now; naught may hurt her more.

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. He would not answer aye or nay to his indictment; for if he denied the charge they'd hang him surely, and auction out his property. So he stand mute, and died Christian under the law. And so his sons will have his farm. It is the law, for he could not be condemned a wizzard without he answer the indictment, aye or nay.

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.

Pause.

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.

Pause.

PROCTOR, *simply – a pure question:* What would you have me do?

ELIZABETH: As you will. I would have it. *Slight pause:* I want you living. John. That's sure.

PROCTOR, *pauses, then with a flailing of hope:* Giles' wife? Have she confessed?

ELIZABETH: She will not.

Pause.

PROCTOR: it is a pretense, Elizabeth.

ELIZABETH: What is?

PROCTOR: I cannot mount the gibbet like a saint. It is a 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.

ELIZABETH: And yet you've confessed till now. That speak goodness in you.

PROCTOR: Spite only keeps me silent. It is hard to give a lie to dogs. *Pause, for the first time he turns directly to her.* I would have your forgiveness, Elizabeth.

ELIZABETH: it is not for me to give, John, I am –

PROCTOR: I'd have you see some honesty in it. Let them that never lied die now to keep their souls. It is pretense for me, a vanity that will not blind God nor keep my children out of the wind. *Pause.* What say you?

ELIZABETH, *upon a heaving sob that always threatens*: John, it come to naught that I should forgive you, If you'll not forgive yourself. *Now he turns away a little, in great agony*. It is not my soul, John, it is yours. *He stands, as though in physical pain, slowly rising to his feet with a great immortal longing to find his answer*. It is difficult to say, and she is on the verge of tears. Only be sure of this, for I know it now: Whatever you will do, it is a good man does it. *He turns his doubting, searching gaze upon her*. I have read my heart this three month, John. *Pause*. I have sins of my own to count. It needs a cold wife to prompt lechery.

PROCTOR, *in great pain*: Enough, enough –

ELIZABETH, *now pouring out her heart*: Better you should know me!

PROCTOR: I will not hear it! I know you!

ELIZABETH: You take my sins upon you, John –

PROCTOR:, *in agony*: No, I take my own, my own!

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! *In fright, she swerves, as Hathorne enters*.

HATHORNE: What say you, Proctor? The sun is soon up.

*Proctor, his chest heaving, stares turns to Elizabeth. She comes to him as though to plead, her voice quaking.*

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! *She covers her face, weeping.*

*Proctor turns from her to Hathorne; he is off the earth, his voice hollow.*

PROCTOR: I want my life.

HATHORNE, *electrified, surprised*: You'll confess yourself?

PROCTOR: I will have my life.

HATHORNE, *with a mystical tone*: God be praised! It is a providence! *He rushes out the door, and his voice is heard calling down the corridor*: He will confess! Proctor will confess!

PROCTOR, *with a cry, as he strides to the door*: Why do you cry it? *In great pain he turns back to her*. It is evil, is it not? It is evil.

ELIZABETH, in terror, weeping: I cannot judge you, John, I cannot!

PROCTOR: Then who will judge me? *Suddenly clasping his hands:* God in Heaven, what is John Proctor, what is John Proctor? *He moves as an animal, and a fury is riding in him, a tantalized search.* I think it is honest, I think so; I am no saint. *As though she had denied this he calls angrily at her:* Let Rebecca go like a saint; for me it is fraud!

*Voices are heard in the hall, speaking together in suppressed excitement.*

ELIZABETH: I am not your judge, I cannot be. *As though giving him release:* Do as you will, do as you will!

PROCTOR: Would you give them such a lie? Say it. Would you ever give them this? *She cannot answer.* You would not; if tongs of fire were singeing you you would not! It is evil. Good, then – it is evil, and I do it!

*Hathorne enters with Danforth, and, with them, Cheever, Parris, and Hale. It is a businesslike, rapid entrance, as though the ice had been broken.*

DANFORTH, *with great relief and gratitude:* Praise to God, man, praise to God, you shall be blessed in Heaven for this. *Cheever has hurried to the bench with pen, ink, and paper. Proctor watches him.* Now then, let us have it. Are you ready, Mr. Cheever?

PROCTOR, *with a cold, cold horror at their efficiency:* Why must it be written?

DANFORTH; Why, for the good instruction of the village, Mister; this we shall post upon the church door! *To Parris, urgently:* Where is the marshal?

PARRIS, *runs to the door and calls down the corridor;* Marshal! Hurry!

DANFORTH: now, then, Mister, will you speak slowly, and directly to the point, for Mr. Cheever's sake. *He is on record now, and is really dictating to Cheever, who writes.* Mr. Proctor, have you seen the Devil in your life? *Proctor's jaw lock.* Come, man, there is light in the sky; the town waits at the scaffold; I would give out this news. Did you see the Devil?

PROCTOR: I did.

PARRIS: Praise God!

DANFORTH: And when he come to you, what were his demand? *Proctor is silent. Danforth helps.* Did he bid you to do his work upon the earth?

PROCTOR: He did.

DANFORTH: And you bound yourself to his service? *Danforth turns, as Rebecca Nurse enters, with Herrick helping to support her. She is barely able to walk.* Come in, come in, woman!

REBECCA, *brightening as she sees Proctor:* Ah, John! You are well, then eh?

*Proctor turns his face 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 I damn myself? I cannot, I cannot.

DANFORTH: Mr. Proctor. When the Devil came to you did you see Rebecca Nurse in his company? *Proctor is silent*. Come, man, take courage – did you ever see her with the Devil?

PROCTOR, *almost inaudibly*: No.

*Danforth, now sensing trouble, glances at John and goes to the table, and picks up a sheet – the list of condemned.*

DANFORTH: Did you ever see her sister, Mary Easty, with the Devil?

PROCTOR; No, I did not.

DANFORTH, *his eyes narrow on Proctor*: Did you ever see Martha Corey with the Devil?

PROCTOR: I did not.

DANFORTH, *realizing, slowly putting the sheet down*: Did you ever see anyone with the Devil?

PROCTOR: I did not.

DANFORTH: Proctor, you mistake me. I am not empowered to trade your life a lie. You have most certainly seen some person with the Devil. *Proctor is silent*. Mr. Proctor, a score of people have already testified they saw this woman with the Devil.

PROCTOR: Then it is proved. Why must I say it?

DANFORTH: Why “must” you say it! Why, you should rejoice to say it if your soul is truly purged of any love for Hell!

PROCTOR: they think to go like saints. I like not to spoil their names.

DANFORTH, *inquiring, incredulous*: Mr. Proctor, do you think they go like saints?

PROCTOR, *evading*: This woman never thought she done the Devil’s work.

DANFORTH: Look you, sir. I think you mistake your duty here. It matters nothing what she thought – she is convicted of the unnatural murder of children, and you for sending your spirit out upon Mary Warren. Your soul alone is the issue here, Mister, and you will prove its whiteness or you cannot live in a Christian country. Will you tell me now what persons conspired with you in the Devil’s company? *Proctor is silent*. To your knowledge was Rebecca Nurse ever –

PROCTOR: I speak my own sins; I cannot judge another. *Crying out, with hatred*: I have no tongue for it.

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!

DANFORTH, *considers; then with dissatisfaction*: Come, then, sign your testimony. *To Cheever*: Give it to him. *Cheever goes to Proctor, the confession and a pen in hand*. *Proctor does not look at it*. Come, man, sign it.

PROCTOR, *after glancing at the confession*: you have all witnessed it – it is enough.

DANFORTH: You will not sign it?

PROCTOR: You have all witnessed it; what more is needed?

DANFORTH: Do you sport with me? You will sign your name or it is no confession, Mister! *His breast heaving with agonized breathing, Proctor now lays the paper down and signs his name*.

PARRIS: Praise be to the Lord!

*Proctor has just finished signing when Danforth reaches for the paper. But Proctor snatches it up, and now a wild terror is rising in him, and a boundless anger*.

DANFORTH, *perplexed, but politely extending his hand*: If you please, sir.

PROCTOR: No.

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

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

PARRIS: Proctor, the village must have proof that –

PROCTOR: Damn the village! I confess to God, and God has seen my name on this! It is enough!

DANFORTH: No, sir, it is –

PROCTOR: you came to save my soul, did you not? Here! I have confessed myself; it is enough!

DANFORTH: You have not con –

PROCTOR: I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed upon the church! God sees my name; God knows how black my sins are! It is enough!

DANFORTH: Mr. Proctor –

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: I do not wish to –

PROCTOR: I have three children – how may I teach them to walk like men in the world, and I sold my friends?

DANFORTH: You have not sold your friends –

PROCTOR: Beguile me not! I blacken all of them when this is nailed to the church the very day they hang for silence!

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, *with suspicion*: Is it the same, is it not? If I report it or you sign to it?

PROCTOR – *he knows it is insane*: No, it is not the same! What others say and what I sign to is not the same!

DANFORTH: Why? Do you men 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? I will not deal in lies, Mister! Proctor is motionless. You will give me your honest confession in my hand, or I cannot keep you from the rope. *Proctor does not reply*. Which way do you go, Mister?

*His breast heaving, his eyes staring, Proctor tears the paper and crumples it, and he is weeping in fury, but erect.*

DANFORTH: Marshal!

PARRIS, *hysterically, as though the tearing paper were his life*: Proctor, Proctor!

HALE: Man, you will hang! You cannot!

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 against his hand*. Give them no tear! Tears pleasure them! Show honor now, show a stony heart and sink them with it! *He has lifted 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!! *He sweeps out past them. Herrick starts to lead Rebecca, who almost collapses, but Proctor catches her, and she glances up at him apologetically*.

REBECCA: I've had no breakfast.

HERRICK: Come, man.

*Herrick escorts them out, Hathorne and Cheever behind them. Elizabeth stands staring at the empty doorway*.

Parris, *in deadly fear, to Elizabeth*: Go to him, Goody Proctor! There is yet time!

*From outside a drumroll strikes the air. Parris is startled. Elizabeth jerks about toward the window*.



PARRIS: Go to him! *He rushes out the door, as though to hold back his fate.*  
Proctor! Proctor!

*Again, a short burst of drums.*

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. He drops to his knees.* Be his helper! What profit him to bleed? Shall the dust praise him? Shall the worms declare his truth? Go to him, take his shame away!

ELIZABETH, *supporting herself against collapse, grips the bars of the window, and with a cry:* He have his goodness now. God forbid I take it from him!

*The final drumroll crashes, then heightens violently. Hale weeps in frantic prayer, and the new sun is pouring in upon her face, and the drums rattle like bones in the morning air.*

THE CURTAIN FALLS

## FRAGMENTO (LEGENDA) DO TEXTO FÍLMICO USADO PARA ANÁLISE.

HALE to Elizabeth: John is marked to hang this morning. I have no connection with the court, Goody Proctor. I come to save your husband's life. Do you understand me? We must help John give them the lie they demand.

HATHORNE to Hale: It's no lie. You cannot speak of lies.

HALE to Hathorne: It is a lie. They're innocent.

HALE to Elizabeth: I tell you, woman, life is God's most precious gift. No principle, however glorious, may justify the taking of it. Will you plead with him? Let him give his lie. It may be that God damns a liar less than he that he throws away his life for pride.

ELIZABETH to Hale: I think that may be the devil's argument.

DANFORTH to Elizabeth: Are you stone? He will die with the morning. But if he will confess, you shall both be at home tomorrow.

ELIZABETH to Danforth: I promise nothing. But let me speak with him alone.

PROCTOR to Elizabeth: The child?

ELIZABETH to Proctor: It grows.

PROCTOR: No word of the boys?

ELIZABETH: They're well. Rebecca's Francis keeps them.

PROCTOR: But you have not see them?

ELIZABETH: I have not.

PROCTOR: They come for my life now. I'm thinking I will confess, Elizabeth. What say you If I give them that? If I confess?

ELIZABETH: I cannot Judge you, John.

PROCTOR: What would you have me do?

ELIZABETH: As you will, I would have it. I want you living, that's sure.

PROCTOR: How can I mount the scaffold like a saint? I'm not that man. It is a pretense. My honesty's broke. Nothing's spoiled giving them this lie that were not rotten long before.

ELIZABETH: And yet you've not confessed till now.

PROCTOR: It's only spite keeps me silent. It's hard to give a lie to dogs. I would have your forgiveness, Elizabeth.

ELIZABETH: It is not for me to give, John, If you will not pardon yourself. It is not my soul, John. It is yours. Only be sure that whatever you will do, it is a good man does it. I have sins of my own to count. It needs a cold wife to prompt lechery.

PROCTOR: Oh, enough. Enough.

ELIZABETH: It's better that you should know me. You take my sins upon you.

PROCTOR: No, I take my own. I take my own.

ELIZABETH: John...I counted myself so plain so poorly made that 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.

PROCTOR: Oh, my love. My love.

ELIZABETH: Forgive me. I never knew such goodness in the world. Oh, John, forgive me.

PROCTOR: My love.

ELIZABETH: Forgive me. Forgive me. Forgive me.

PROCTOR to the magistrates: I want my life!

PEOPLE SHOUTING: God be praised! He will confess! This is God's work!

HATHORNE to the other magistrates: Bring out the condemned!

MAGISTRATES: Rebecca Nurse! Martha Corey!

PROCTOR to Danforth: Why it must be written?

DANFORTH to Proctor: Why, for the good instruction of the village. This we shall post upon the church door.

REBECCA NURSE: John.

DANFORTH to Proctor: Courage, man. Your good example may bring them to God as well.

DANFORTH: Hear this, Goody Nurse.

DANFORTH: Now, Mr. Proctor. Did you bind yourself to the devil's service?

MARTHA COREY: Oh, John! Not you!

PROCTOR to Danforth: I did.

DANFORTH to Rebecca Nurse and Martha Corey: Now, woman, you see? It profit nothing to keep this conspiracy any further. Will you confess yourself with him?

REBECCA NURSE to Danforth: It is a lie! It is a lie! How may I damn myself? God send his mercy on you, John.

DANFORTH: Now. Mr. Proctor. When the devil appeared to you, did you see Rebecca Nurse in his company?

PROCTOR to Danforth: No.

DANFORTH: Did you see her sister, Mary Easty, with the devil?

PROCTOR: No, I did not.

DANFORTH: Did you ever see Giles Corey with the devil? Or his wife?

PROCTOR: I did not see them.

DANFORTH: Did you ever see anyone with the devil?

PROCTOR: No, I did not.

HALE to Danforth: Let him sign it, Excellency. It is enough he confessed himself.

PARRIS to Danforth: It is a weighty name, sir. It will strike the village that Proctor confess.

OTHER MAGISTRATES to Danforth: Let him sign and be done with it, for God 's sake! Thomas!

DANFORTH to Thomas: If you please, mister.

PROCTOR to Danforth: You've seen me sign it. You've no need of this.

PARRIS: Proctor, the village must have proof.

PROCTOR to all: Damn the village! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed to the church. God knows how black my sins are!

DANFORTH: Now, look, you Proctor.

PROCTOR: How may I teach my sons to walk like men in the world and I sold my friends?

DANFORTH: You have not sold your –

PROCTOR: I blacken all of them when I nailed this to the church and they have hanged for silence!

DANFORTH: I must have good and legal proof that you have confessed to witchcraft, Proctor.

PROCTOR: You are the high court. Your word is good enough. Tell them Proctor broke to his knees and wept like a woman. But my name I cannot sign.

DANFORTH: Why? Do you mean to deny this confession when you are free?

PROCTOR: I mean to deny nothing.

DANFORTH: Then explain to me why you will not –

PROCTOR: Because it is my name! Because I cannot have another in my life! Because I lie and sign myself to lies! Because I am not worth the dust on the feet of them you have hanged. I have given you my soul, leave me my name!

DANFORTH: Is that document a lie? If it is, I will not accept it. You will give me your honest confession in my hand or I cannot keep you from the rope. Which way do you go, mister? Marshal!

HALE to Proctor: Then you will hang! You cannot!

PROCTOR to Hale: I can. And there's your first marvel, that I can.

PROCTOR to Elizabeth: Give them no tear. Show honor now. Show a stony heart and sink them with it!

DANFORTH to all: Who weeps for these, weeps for corruption. Take them.

PARRIS: Proctor. Proctor.

PARRIS to Elizabeth: Go to him. There is time yet!

PARRIS to Proctor: Proctor! In the name of God, confess! Confess!

HALE to Elizabeth: Woman, plead with him. Be his helper. Go to him. Take his shame away!

ELIZABETH to Hale: He have his goodness now. God forbid I take it from him.

AUDIENCE SHOUTING: God bless you, Rebecca! God bless you, Martha! You're a good man, John Proctor!

REBECCA NURSE praying: Our Father, which art in heaven hallowed be thy name.

REBECCA NURSE and MARTHA COREY continuing prayer: Thy kingdom come, thy will be done...

REBECCA, MARTHA and JOHN PROCTOR praying: ...in Earth as it is in heaven. Give us this day our daily bread. Forgive us our trespasses as we forgive them that trespass against us. Lead us not into temptation, but deliver us from evil.

JOHN and MARTHA keep praying: For thine is the kingdom the power and the glory...

JOHN keeps the prayer: Forever and ever!



"Examination of a witch," Thomkins H. Matteson, painter, 1853 (Collection of the Peabody Essex Museum)



"Trial of George Jacobs, August 5, 1692," Thomkins H. Matteson, painter, 1855  
(Collection of the Peabody Essex Museum)

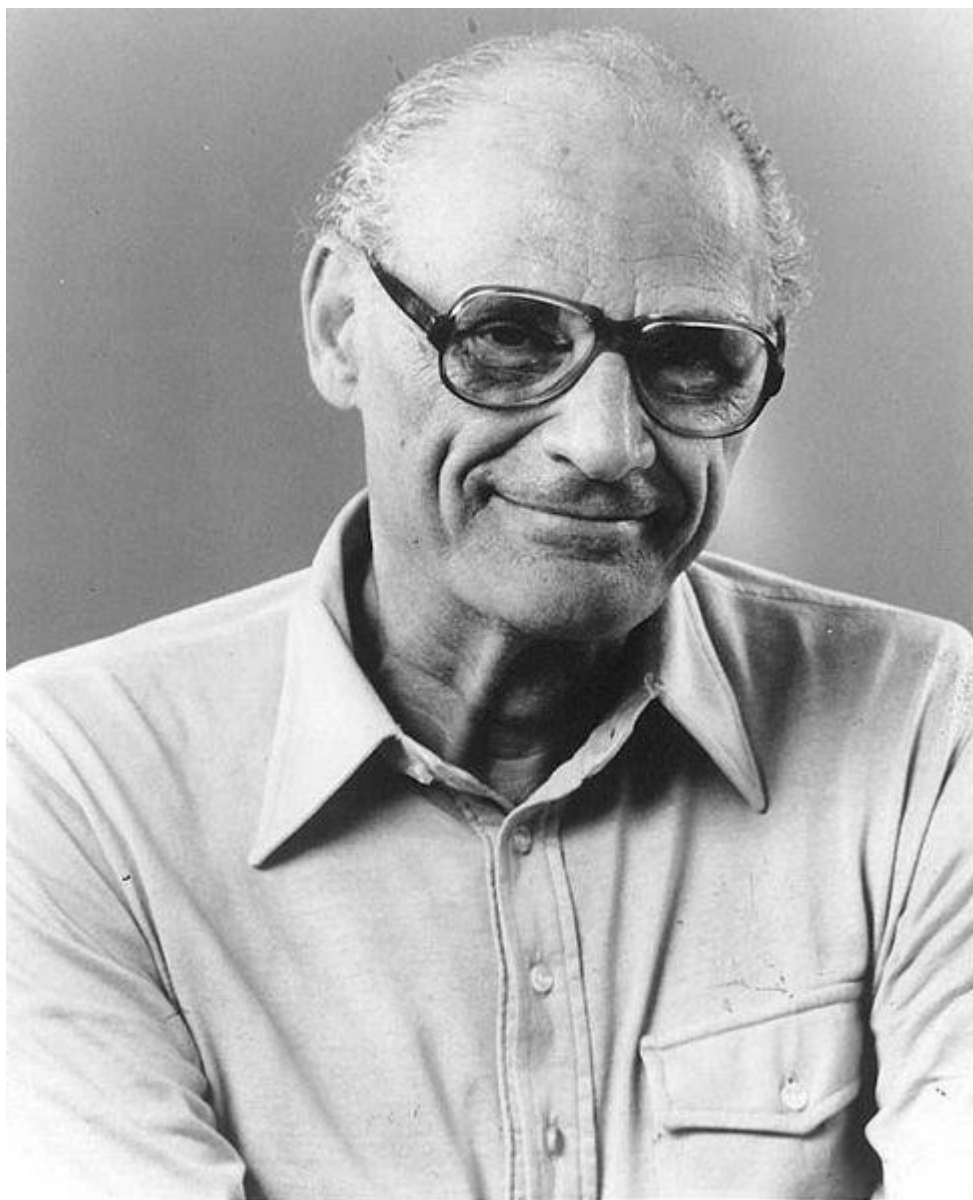




"Witch Hill" or "The Salem Martyr," Thomas Slatterwhite Noble, 1869.  
(Collection of the New York Historical Society)



"Accused of Witchcraft," oil painting by Douglas Volk, 1884. (Collection of the Corcoran Gallery, Washington, DC)



Arthur Miller

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)