

## ELIZABETH PROCTOR NA DINÂMICA DO TRÁGICO EM AS BRUXAS DE SALÉM (*THE CRUCIBLE*), DE ARTHUR MILLER

\*\*\*

### ELIZABETH PROCTOR IN THE DYNAMICS OF THE TRAGIC IN ARTHUR MILLER'S *THE CRUCIBLE*

Wélica Cristina Duarte de Oliveira<sup>1</sup>

Helvio Moraes<sup>2</sup>

Recebimento do texto: 11/04/2021

Data de aceite: 07/05/2021

**RESUMO:** Este estudo objetiva analisar, em *As Bruxas de Salém (The Crucible)*, de Arthur Miller, o conflito sofrido pela personagem Elizabeth Proctor, que, assim como o protagonista, John Proctor, tem sua jornada cingida pelo trágico. Elizabeth sofre pelas tensões que se dão envolvendo as leis morais e religiosas da causa puritana e sua íntima convicção, ao ser interrogada a respeito da traição do esposo. Ao mentir, num ato de amor e no anseio de ajudar o marido, Elizabeth põe em movimento seu curso trágico na atmosfera caótica da peça. Abre mão de sua imagem perante a comunidade puritana, por um senso de justiça que crê superior, preservando-o, em oposição aos preceitos da autoridade eclesiástica a que estava sujeita. Desta forma, propomos a reflexão acerca do fenômeno trágico na peça, tendo como enfoque as tensões sofridas por esta personagem vista como secundária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tragédia moderna. Herói trágico. Conflito trágico. Comunidade. Arthur Miller.

**ABSTRACT:** This study aims at analyzing, in the play *The Crucible*, by Arthur Miller, the conflict suffered by the character Elizabeth Proctor, who, like the protagonist, John Proctor, has her course encompassed by the tragic. Elizabeth suffers from the tensions related to the moral and religious laws of the Puritan cause and her intimate conviction as she is questioned about her husband's betrayal. Lying, in an act of love and in the longing to help her husband, Elizabeth sets in motion her tragic course in the chaotic atmosphere of the play. She gives up her image before the Puritan community, for a sense of justice which she believes to be superior, preserving it, in opposition to the precepts of the ecclesiastical authority to which she was subject. In this way, we propose to examine the tragic phenomenon in the play, focusing on the tensions suffered by this character, who is seen as a secondary one.

**KEYWORDS:** Modern tragedy. Tragic Hero. Tragic conflict. Community. Arthur Miller.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários da UNEMAT, campus universitário de Tangará da Serra. E-mail: welicacd@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT - PPGEL, com sede em Tangará da Serra – MT. E-mail: helviomoraes01@gmail.com.

## O trágico e o homem comum

Há muito, o acontecimento trágico se sobrepõe ou ultrapassa os rigorosos limites do gênero literário da tragédia, ao menos em sua formulação clássica, como defende uma corrente de estudiosos que, em tempos mais recentes, é encabeçada por nomes como Raymond Williams e Terry Eagleton. Para a composição de seu *Tragédia Moderna* (publicado originalmente em 1966), Williams toma como base a ideia de que a reflexão sobre a tragédia se estabelece num ponto de interseção entre a tradição e a experiência, sempre cultural e historicamente condicionada. Para o autor, o sentido do trágico, a partir do século XX, não se revela na “morte de príncipes”, mas na vida de homens silenciados, oprimidos, coagidos a uma existência banal, marcada pelo isolamento e pelo “adiamento e corrosão da esperança e do desejo” (WILLIAMS, 2002, pp. 29-30).

Em *Doce Violência – a ideia do trágico* (2013), Eagleton estende sua reflexão sobre o fenômeno do trágico para além do gênero dramático; contudo, em vários pontos retoma as ideias de Williams, como a de que a teoria tradicional do trágico revela um afetado desdém pela modernidade e pela vida comum (EAGLETON, 2013, p. 43). No capítulo dedicado ao estudo do herói trágico, o autor afirma que

Heróis e heroínas trágicos podem agora ser encontrados flinando em qualquer esquina, pois o destino de cada indivíduo torna-se, em princípio, tão precioso quanto o de todos os outros, e a sua crise histórico-global ameaça abalar a minha também. Para a modernidade, sem dúvida, alguma coisa mais do que isso pode ser necessária. Para alquimiar os metais básicos da vida diária no ouro puro da tragédia, talvez seja necessário pegar esses homens e essas mulheres e empurrá-los ao extremo limite de sua capacidade de resistência. A tragédia, entretanto, esse território privilegiado de deuses e gigantes espirituais, foi agora decididamente democratizada – o que, para os devotos de deuses e gigantes, significa abolida; por isso, surge a tese da morte da tragédia. A tragédia, no entanto, não desapareceu porque não mais existiam grandes homens. Ela não exalou seu último suspiro com o último monarca absolutista; pelo contrário, ela tem se multiplicado para muito além da imaginação dos antigos, uma vez que, sob a democracia, cada um de nós deve ser infinitamente acarinhado (EAGLETON, 2013, p. 142).

De fato, toda a primeira parte de seu estudo é dedicada à apresentação e refutação de grande parte das noções convencionais da teoria do trágico, fortemente consolidadas pela tradição. Como exemplo de uma visão tradicionalista, cita *Elements of Tragedy*, de Dorothea Krook, para quem o protagonista deve necessariamente representar uma condição humana fundamental, o que o faz ocupar o centro de seu mundo, como alguém superior a seus semelhantes, pelo poder que conserva e por seu espírito de luta. Seu infortúnio, porém, deve ser admitido como necessário e, por isso, aceito conscientemente, por ele, pelos que com ele dividem a cena trágica e por nós. Mesmo que, a princípio, sua transgressão seja inconsciente, com sua queda se restaura a ordem cósmica (mas também política e social) que havia sido rompida, e neste ponto está o caráter expiatório de seu sofrimento: juntamente com a restauração da ordem, assistimos à redenção de tal condição humana. Não há espaço aqui para o sofrimento cego daquele que também pode ser visto como uma vítima passiva, tampouco para aquele que está à margem de seu mundo e cuja “transgressão” é uma desesperada autodefesa diante de uma “ordem” perversa e avassaladora.

Sabemos que alguns elementos desta longa tradição crítica sobre a tragédia estão sendo colocados em questão há um tempo. Pelo menos dois deles sofreram um abalo no drama do século XX: 1) a questão da esfera social a que pertence o herói; 2) o herói consciente de seus atos.

Assim, em contraste com a visão mais conservadora, Eagleton toma como exemplo justamente um dos protagonistas de Arthur Miller, Willy Loman, de *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, que lhe parece uma personagem “deliberadamente criada para escandalizar as Dorotheas Krooks da vida”. Na leitura que faz,

Willy está longe de ser nobre, embora esteja moralmente falando no mesmo nível de seu público; ele é mais vítima do que agente e oferece alguma resistência às forças que o estão destruindo; não aceita seu sofrimento como necessário, e se, voluntariamente, busca a morte, é apenas por razões pragmáticas; compreende muito pouco o que lhe acontece e, assim, zomba da doutrina da *anagnorisis*; [...] nada há de expiatório em seu sofrimento, embora haja algo de altruísta em sua morte. Sua sorte não é, em sentido algum, preordenada, e sua morte não corrige nenhum tipo de equilíbrio moral nem confirma nenhum tipo de justiça cósmica (*ibidem*, p. 147).

## Arthur Miller e a questão do trágico

De fato, Miller corrobora grande parte das ideias que até aqui apresentamos em um ensaio que publica em 1949, com o título de “Tragedy and the Common Man”. O título é autoexplicativo: o dramaturgo defende a ideia de que o sentimento trágico pode se manifestar nas adversidades da vida de um homem comum, em situações extremas de indeterminação, angústia e desesperança, tanto em relação a si quanto ao mundo:

Eu acredito que o homem comum é tão apto como assunto para a tragédia em seu sentido mais alto como os reis. [...] Como regra geral, acho que o sentimento trágico é evocado em nós quando estamos na presença de um personagem que está pronto para entregar sua vida, se necessário, para garantir uma coisa – seu senso de dignidade pessoal. De Orestes a Hamlet, de Medeia a Macbeth, a luta fundamental é a do indivíduo tentando ganhar uma posição “legítima” em sua sociedade. [...] Se é verdade que, em essência, o herói trágico tem a intenção de reivindicar seu dever total como personalidade, e se essa luta deve ser total e sem reservas, então ela demonstra automaticamente a vontade indestrutível do homem de alcançar sua humanidade. [...] As peças que mais veneramos, século após século, são as tragédias. Nelas, e nelas somente, reside a crença – otimista, se preferir, na perfeição do homem. É hora, penso, de nós que estamos sem reis, tomarmos esse fio brilhante da nossa história e o seguirmos para o único lugar a que ele pode conduzir no nosso tempo – o coração e o espírito do homem comum (MILLER, 1978).

John Proctor, o protagonista de *As Bruxas de Salém*, ilustra cabalmente tal ponto de vista. Miller o constrói como uma personagem monumental, em sua exasperante luta contra a insanidade de sua comunidade corrompida, buscando também recobrar e manter seu senso de dignidade pessoal. Embora seja um membro respeitado por seu pequeno grupo social, não se encontra em seu centro de poder, muito menos em condições de interferir diretamente no rumo dos acontecimentos que leva à mortandade de tantos inocentes. É um homem comum que precisa lidar com a recuperação de sua auto-imagem, abalada após a

descoberta de traição por sua esposa, mas que também precisa enfrentar todo um estado de coisas que rapidamente foge ao controle, gerado principalmente pelo extremismo religioso e por uma radical repressão sexual, levados, por fim, à esfera da ação política. Segundo Bigsby (2010), *As Bruxas de Salém* é uma

tragédia [...] precisamente de proporções gregas, na qual o destino do Estado foi posto no drama de um homem que abraça seu próprio destino de modo a sustentar um princípio que ele quase abandonou. John Proctor redescobre sua integridade e, ao fazê-lo, redime potencialmente sua sociedade. A justiça não é feita, mas o princípio de justiça é mantido. (BIGSBY, 2010, p. 93)

Sendo assim, há novamente, no caso desta peça, uma íntima relação entre o público e o privado, que a tragédia burguesa havia abandonado.

Tudo isto confere a Proctor a monumentalidade a que aludimos acima. A peça é estruturada de modo a nos simpatizarmos grandemente pelo herói e a aceitarmos sem grande dificuldade os seus erros e suas falhas morais. Miller compõe cuidadosamente as cenas, buscando fazer com que não culpemos seu protagonista como ele mesmo se culpa. Prova disto é a cena 2, do Segundo Ato, em que Proctor encontra-se com Abigail, a adolescente que fora sua amante e que agora lidera o grupo de garotas que insanamente condena várias pessoas da comunidade de praticarem bruxaria. A cena foi excluída do texto original e hoje é publicada como apêndice. Sua inclusão poderia fazer com que o leitor – ou espectador – se tornasse mais judicioso em relação ao protagonista, pois nela Abigail apresenta razões suficientes para que se compreenda que a experiência e as opiniões do ex-amante lhe fizeram perceber claramente os movimentos e as práticas de uma sociedade perversa e hipócrita:

**ABIGAIL:** [...] Foi uma fogueira que você me fez atravessar e toda a minha ignorância se queimou. Foi uma fogueira John, nós nos deitamos no fogo. E dessa noite em diante, mulher nenhuma ousa mais me chamar de má porque eu sei minha resposta. Eu chorava pelo meu pecado quando o vento levantava minha saia. E ficava vermelha de vergonha porque a velha Rebecca me chamava de perdida. E então você queimou minha ignorância. E nus como uma árvore em

dezembro eu vi eles todos: andando como santos pela igreja, correndo para alimentar os doentes, e hipócritas no coração! (MILLER, 2009, p. 383)

Abigail Williams é uma personagem complexa, embora tenhamos a forte impressão de que Miller tenta mostrá-la pura e simplesmente como vilã. Seu desejo por John, o reconhecimento de que agora exerga seu mundo com outros olhos graças a ele e a impossibilidade de tê-lo junto a si, faz com que dirija suas ações contra os cidadãos inocentes de Salém, inclusive Elizabeth Proctor.

Críticos contemporâneos têm levantado sérios questionamentos em relação ao modo como Miller constrói as personagens secundárias desta peça. Emblemático, neste sentido, é o estudo de Schissel, que afirma que “em quarenta anos de crítica muito pouco foi dito sobre os modos com que *The Crucible* reforça os estereótipos de *femme fatales* e de esposas frias e rancorosas, para afirmar virtudes aparentemente universais” (SCHISSEL, 2008, p. 55). Ainda segundo a autora,

Os críticos têm John como um “homem comum tragicamente heróico”, tentado humanamente, “um homem justo em um universo enlouquecido”, mas nunca deram a Elizabeth uma consideração semelhante, nem desconstruíram as sanções falocêntricas implícitas no relato de Miller sobre o destino de Abigail, na confissão de Elizabeth e na tentação e morte de John. Como uma leitora feminista da década de 1990, me preocupo com as consequências não reconhecidas do humanismo existencial que Miller e seus críticos tanto consideram. (SCHISSEL, 2008, p. 55).

Não concordamos com todas as conclusões a que chega a autora, que, a nosso ver, faz um movimento parecido ao daqueles que com veemência critica, ao reforçar, por sua vez, estereótipos masculinos em sua leitura de John Proctor, tendo em vista uma justificativa das ações de Abigail que beira a apologia. Contudo, acreditamos ser necessária uma nova leitura destas personagens secundárias, para que se torne patente que a experiência do trágico também as afeta intensamente. Assim, se é legítima uma reflexão sobre o que faz de John Proctor um herói trágico, não percebemos o que no percurso de Elizabeth a desqualifica para ser

lida como tal. Neste sentido, concordamos com Schissel quando destaca que a luta de Elizabeth Proctor não desqualifica a luta do esposo e, por esta razão, nos propomos a refletir sobre a tensão que se dá envolvendo as leis morais e religiosas da causa puritana e a convicção interna que move as ações desta personagem que, ao ser interrogada a respeito do esposo, mente por ele, estabelecendo seu curso trágico na atmosfera caótica da peça.

A peça se passa numa comunidade altamente patriarcal, dentro de uma sociedade teocrática onde igreja e estado estão intimamente fundidos e a desobediência e transgressão têm resposta punitiva. Trata-se de uma comunidade puritana, que frente ao caos instaurado pelos atos vingativos de uma jovem apaixonada por um homem casado, inicia um processo de busca, apreensão e condenação dos acusados de bruxaria<sup>3</sup>.

Embora indiretamente, é possível perceber traços do que vivenciam as mulheres dentro de uma sociedade com essas características, e personagens femininas de destaque como Abigail Williams e Elizabeth Proctor têm muito a oferecer nas discussões sobre a feminilidade e suas implicações dentro de certas sociedades nas quais conceitos como emancipação e independência feminina ainda estão longe de alcançar vigor e apoio social.

Ambientada na pequena cidade de Salém, Massachusetts, a peça parte de um acontecimento insólito: um grupo de meninas é encontrado dançando na floresta com uma escrava negra, chamada Tituba. Elas são encontradas pelo Reverendo Parris, cuja filha, Betty, participava do grupo e, após os acontecimentos, fica em estado de coma. Ao ficar sabendo do estado da menina, rumores de bruxaria começam a inundar a cidade e para uma investigação mais profunda e formal, Parris convoca o Reverendo Hale, um especialista no assunto. Uma das garotas, praticamente a líder do grupo, é Abigail Williams, ex-empregada de Elizabeth e John Proctor, com quem teve um caso alguns meses antes.

A peça inicia-se, de fato, com a filha do Reverendo Parris, Betty

---

3 É notória a leitura da peça, de forte conotação política, vinculando-a ao contexto histórico imediato de sua publicação: o macartismo na década de 1950 e sua inclemente perseguição aos cidadãos de ideal socialista, a conhecida “caça às bruxas”. Miller recorreu ao funesto episódio dos julgamentos por bruxaria, acontecidos em Salém, Massachusetts, em 1692, para, de modo dissimulado, denunciar as práticas arbitrárias de repressão promovidas pela política anticomunista estadunidense. O próprio autor o confirma posteriormente. Somos cientes desta leitura e reconhecemos sua grande relevância para a compreensão da peça. Contudo, a leitura que fazemos busca ater-se, em sua maior parte, ao texto de Miller e à ideia geral dos males causados por uma configuração político-social supersticiosa e repressora, que a peça, do mesmo modo, tão bem representa.

Parris, de dez anos, doente na cama, o que leva o reverendo a preocupar-se que sua “doença” possa ser desvantajosa para sua posição na cidade, caso comentários referentes a obras de bruxaria se espalhem. As ações se desenrolam numa atmosfera caótica de acusações. A presença do Reverendo John Hale e do tribunal que se estabelece, presidido pelo Juíz Danforth, para examinar e julgar os casos, só eleva consideravelmente o nível de histeria na comunidade. Na crescente crise que se instaura na comunidade, sob a punição com pena de morte dos acusados que não confessarem, Abigail acusa Elizabeth de bruxaria. Após críticos desdobramentos, homens e mulheres de conduta anteriormente inquestionável são julgados e condenados à morte. A vida de Elizabeth é poupada por se encontrar grávida. No entanto, John Proctor, que se recusa a assinar seu nome na sua confissão, é condenado e morto.

A peça, como já dissemos, se baseia num período histórico de grande turbulência política e social e envolve questões que ainda hoje estão presentes no imaginário religioso-histórico-cultural tanto dos que vêm de uma tradição cristã denominacional, quanto de todos que de alguma forma têm ligação ou interesse sobre temas como comunidade, crença, repressão e doutrinação punitiva. De fato, como nos afirma Adler (1997, p. 90), uma das provas do caráter duradouro da peça reside “na atração que a peça exerce em tempos de transtornos políticos, quando as audiências por todo o mundo parecem ficar profundamente comovidas por ela, seja como uma advertência contra a tirania, seja como lembrança de uma tirania recém-terminada”.

O título original da obra, *The Crucible*, “cadinho” na língua portuguesa, tem relação com a imagem de purificação por meio do fogo.

O “cadinho” do título é um lugar onde algo é submetido a um grande calor para purificar sua natureza - como são os personagens centrais de Proctor, Elizabeth e Hale. Todos passam por um sofrimento intenso para emergir como indivíduos melhores e mais autoconscientes (ABBOTSON, 2006, p. 116).

O *Cambridge Dictionary* confere ao termo a acepção de “container”, onde metais ou outras substâncias podem ser aquecidos a temperaturas extremas; ou ainda a de um “teste severo”, o que nos remete ao processo pelo qual alguns

dos personagens passaram, conforme o que Abbotson afirma acima; entre eles, Elizabeth.

### **Elizabeth Proctor e o cadinho de tensões na atmosfera trágica de *As Bruxas de Salém***

Se a Abigail Williams do início da peça contesta, ainda que silenciosamente, as práticas sociais e os hábitos mentais de Salém, Elizabeth Proctor parece aceitá-los sem qualquer objeção.

Elizabeth é conhecida na comunidade por sua reputação e caráter incorrupto. Nunca mentiu. É a esposa que cuida dos afazeres domésticos, dos filhos, parece ser gentil na medida que sua frieza e rigidez de caráter lhe permitem; efetivamente tem suas falhas, ainda que somente uma adversidade extrema possa fazê-las se revelar. Deste modo, suas falhas são por ela mesma reconhecidas mais adiante na peça (como o que ela denomina de “frieza para com o marido”, por exemplo), o que ratifica ainda mais sua grandeza, pois não há personagem, além da acusadora Abigail Williams, capaz de questionar sua boa conduta, e, nesse caso, temos que convir que Abigail se excede.

Já no primeiro momento em que temos contato com a personagem, na primeira cena do Segundo Ato, percebemos uma tácita indicação de seu caráter beato e de sua latente fragilidade. Miller cuidadosamente constrói um cenário repleto de sinais que admitem a imagem convencional de uma esposa dedicada (a sala organizada e o ensopado no fogo à espera do marido) e amorosa com os filhos (quando John entra ela se encontra no andar superior, cantando docemente para que os filhos adormeçam). Como frequentemente acontece nos textos do dramaturgo, um elemento bastante sutil na cena pode ser visto como símbolo da situação de Elizabeth e de sua oculta fragilidade, a que acima aludimos: ao servir o prato do marido, num diálogo casual, ela lhe diz que preparou um ensopado de coelho. Diferentemente do que se possa esperar, o animal não foi capturado, mas havia entrado na casa e se encontrava “sentado num canto como se fosse visita” (Miller, 2009, p. 309). Elizabeth demonstra ter piedade ao falar que lhe doera o coração tirar a pele dele, “coitado do coelho” (*idem*).

A vulnerabilidade do animal também serve como uma metáfora da

situação da própria personagem, que, adiante percebemos, será uma espécie de vítima sacrificial da vingança pessoal de Abigail. E, por fim, nos ajuda a formar uma ideia do estado da personagem em meio à crise conjugal que enfrenta. Ao entrar na sala vazia, John prova um pouco do ensopado e, por achá-lo insípido, acrescenta-lhe uma pitada de sal. Se isto é sinal do sensabor de Elizabeth na relação com o marido – acrescido da frieza de que este veladamente reclama (“Você devia pôr umas flores em casa. [...] Ainda é inverno aqui”) –, também nos indica que John ainda não é capaz de ser totalmente franco com a esposa, já que, quando ela desce as escadas e lhe serve o prato, diz: “Está bem temperado”.

De fato, a primeira parte do diálogo é marcada por hesitações – indicadas principalmente nas didascálias (“difícil dizer”, “o mais delicado possível”, “ela não quer atrito, mas tem de falar”, “controlando uma total acusação”, etc.) – e recriminações veladas, numa tentativa de sufocar verdades que, por fim, vêm à tona e deixam muito evidente a crise. Elizabeth possui um severo padrão de conduta moral, como uma fria juíza do comportamento alheio e, por mais que tente ocultar, não consegue perdoar plenamente o marido, por crer-se também à altura de tal padrão:

**PROCTOR** Mulher. (*ela olha para ele*) Não vou mais aceitar a sua desconfiança.

**ELIZABETH** (*um pouco altiva*) Eu não tenho nenhuma...

**PROCTOR** Não vou aceitar.

**ELIZABETH** Então não faça por merecer.

**PROCTOR** (*com violência subjacente*) Ainda duvida de mim?

**ELIZABETH** (*com um sorriso, para manter a dignidade*) John, se não fosse pela Abigail que você tivesse que ir até o tribunal, você ia hesitar agora? Acho que não.

**PROCTOR** Agora olhe aqui...

**ELIZABETH** Eu vejo o que eu vejo, John.

**PROCTOR** (*um alerta solene*) Você não vai mais me julgar,

Elizabeth. Eu tenho boas razões para pensar antes de acusar Abigail de fraude e vou pensar nisso. Você cuide de si mesma em vez de continuar julgando o seu marido. Eu esqueci de Abigail e...

**ELIZABETH** E de mim.

**PROCTOR** Bobagem! Você não esquece nada e não perdoa nada. Aprenda a caridade, mulher. Eu ando pisando em ovos nesta casa nesses sete meses desde que ela foi embora. Não dou um passo que não seja para agradar você, e mesmo assim nunca termina essa marcha fúnebre no seu coração. De tudo o que eu falo você duvida, a cada minuto eu sou julgado como mentiroso, como se eu entrasse num tribunal quando entro nessa casa!

**ELIZABETH** John, você não franco comigo. Você esteve com ela no meio de uma multidão, você disse. Agora me diz...

**PROCTOR** Não vou mais defender minha honestidade, Elizabeth. [...] Confessei! Algum sonho eu devo ter achado que você era Deus aquele dia. Mas você não é, você não é, e não esqueça disso! Veja bondade em mim de vez em quando e pare de me julgar.

**ELIZABETH** Eu não julgo você. O juiz que existe dentro do seu coração é que julga. Nunca achei que você não fosse um bom homem, John, (*sorri*) só um pouco maluco.

**PROCTOR** (*um riso amargo*) Ah, Elizabeth, a sua justiça gela até a cerveja!

(MILLER, 2009, p. 312-3).

A auto-imagem de Elizabeth revela sua inflexibilidade e, na sutileza de sua linguagem, como na última frase que diz no trecho acima citado, é possível perceber que se considera superior ao marido em honestidade e integridade moral.

Contudo, ao vivenciar a situação-limite de se ver injustamente acusada e detida, opta por colocar à prova seu senso de dignidade pessoal, dando início ao seu percurso trágico ao mentir, na ilusão de que, deste modo, o bom nome de seu marido pudesse ser preservado. Ironicamente, este é justamente o momento em que precisaria falar a verdade.

Elizabeth vai contra suas convicções pelo esposo, mesmo adúltero. Sua lealdade e favor para com John vão além do que ele esperaria. Ela acredita em sua bondade e, neste momento, isto é tudo o que lhe basta:

**ELIZABETH** (*em agonia*) Meu marido... é um homem bom, excelência.

**DANFORTH** Então ele não se afastou da senhora.

**ELIZABETH** (*tenta olhar para Proctor*) Ele...

**DANFORTH** (*estende o braço e segura o rosto dela*) Olhe para mim! Que a senhora saiba, John Proctor alguma vez cometeu o crime de luxúria? (*numa crise de indecisão, ela não consegue falar*) Responda a minha pergunta! Seu marido é luxurioso?

**ELIZABETH** (*baixo*) Não, senhor.

**DANFORTH** Leve a testemunha, delegado.

**PROCTOR** Elizabeth, fale a verdade!

**DANFORTH** Ela já falou. Leve embora!

**PROCTOR** (*grita*) Elizabeth, eu confessei!

**ELIZABETH** Ah, meu Deus! (*a porta se fecha quando ela passa*)

A exclamação de Elizabeth, ao ser conduzida para fora do tribunal, mais que de surpresa, parece ser de desolação: tem consciência de que a situação em que se encontram torna-se extremamente delicada a partir de sua fatídica resposta. A cena também parece indicar uma falta de pleno conhecimento mútuo: John não esperava que sua esposa fosse capaz de mentir para lhe salvar; Elizabeth não esperava que John fosse capaz de confessar o adultério. Contudo, contemplamos, em meio ao caos, o início da restituição da aliança entre os dois.

É relevante considerar o contexto cultural a que a peça se refere. Como se sabe, os princípios do protestantismo surgem na segunda fase da Reforma, através do Calvinismo, que surgiu na França, em meados de 1535 (Margutti, 2010). A

partir da leitura da obra de Calvino, grupos de ingleses, conhecidos como puritanos, se uniam com o intuito declarado de “purificar” a Igreja Anglicana, que ainda mantinha hábitos e crenças advindos do Catolicismo.

Com o objetivo de valorizar e declarar a autoridade teológica da Bíblia Sagrada em detrimento da agenda da Igreja, essa ala da igreja anglicana enfatizava a santidade, a piedade, a pureza na família, no estado e na igreja. Contrastando fé denominacional e fé pessoal, enfatizando a experiência pessoal e a justiça através da fé, os puritanos chegaram à Nova Inglaterra. Conforme Margutti (2010), para os puritanos, a igreja não deveria se subordinar ao estado, e os monarcas, em contrapartida, justificavam sua perseguição a eles, por se apresentarem como uma ameaça à uniformidade política e religiosa da época. Conforme Spiller (1967, p. 21), “a diferença entre a América e a Europa residia no fato de que o que podia ser apenas discutido teoricamente na Europa podia ser concretizado na América”, a Terra Prometida, lugar onde aqueles que eram predestinados por Deus seriam capazes de estabelecer uma sociedade pura e ordeira. Daí a decisão de muitos puritanos ingleses por emigrar para o Novo Mundo a partir de 1620.

O puritanismo pode ser visto, assim, como “um movimento evangélico de santidade que procurou implantar sua visão de renovação espiritual – nacional e pessoal – na igreja, no Estado e no lar; na educação, na evangelização e na economia (...)” (PACKER, J. I. 1996, p. 01), mas que, por lutarem pela manutenção de uma identidade de “povo eleito e especial” (KARNAL, 2007, p. 45), constituíram uma espécie de Igreja-Estado estabelecendo que

somente os membros da Igreja Puritana poderiam votar e ter cargos públicos. Depois, tornou-se obrigatória a presença na igreja para as cerimônias, fato que não acontecia no resto das Igrejas protestantes. Todos os novos credos deveriam ser aprovados pela Igreja e pelo Estado. Por fim, estabeleceu-se que Igreja e Estado atuariam juntos para punir as desobediências a essas e outras normas. Essa colônia aproximava-se, dessa forma, dos ideais católicos da teocracia. (KARNAL, 2007, p. 45)

Resultado de tal visão cerrada, excludente e autoritária, o mundo assistiu ao terrível episódio de perseguição e histeria coletiva, conhecido como a caça às bruxas de Salém, em 1692.

No âmbito das relações domésticas, conforme o que percebemos na peça de Miller, o “papel feminino” está sujeito ao que aquela sociedade teocrático-patriarcal acredita que deva ser: cuidar da casa, cuidar dos filhos (atenção especial às suas últimas palavras quando é levada presa), cuidar do esposo, numa rigorosa interdição da manifestação de anseios pessoais, acompanhada de severa repressão sexual. De fato, o poder feminino é visto como perigoso aos olhos do estado puritano, e isto o leva a ler o corpo da mulher como fonte de pecado e de vergonha, tendo, como consequência, a criminalização do desejo sexual (Adler, 2005, p. 96); ou, como afirma Bovard (2010, p. 69), “a mesma autoanulação que o puritanismo exigia da mulher rouba Elizabeth da capacidade de dar voz a seu próprio desejo, mesmo dentro da legitimidade do casamento. Aí está o sentido da hesitação na fala e nos gestos, do receio de abrir-se francamente com o marido, que vimos acontecer na cena em que Elizabeth surge na peça. Por outro lado, a simples interpretação da opinião de Elizabeth desconforta John, o acusa e o humilha antes mesmo de seus atos ou palavras. E nada é facilitado após o acontecimento de sete meses antes, o adultério de John com Abigail:

Proctor e Elizabeth se amam, mas sete meses antes do início da peça, Proctor teve um caso com sua criada, Abigail, enquanto sua esposa estava doente. Nós não sabemos quanto tempo isso teria continuado se Elizabeth não tivesse descoberto o adultério do marido, mas Proctor insiste que não era mais do que uma paixão animal. Abigail é mandada embora, mas a confiança entre o casal se despedaçou e todo o bem-estar entre eles desapareceu. Insegura de sua própria atratividade, Elizabeth procura sinais de que seu marido continua a extraviar-se. Tentado pela culpa pelo que ele vê como um momento de fraqueza, Proctor vacila entre tentativas de desculpas para tornar sua esposa feliz e a raiva de sua contínua desconfiança. Não será até que ambos sofram nas mãos do tribunal que chegarão à compreensão mútua e do amor que sentem um pelo outro (ABBOTSON, 2006, p. 116).

A cena do tribunal marca o momento de provação, e a consciência de que ambos estão prontos para sacrificar-se um pelo outro. Ainda de acordo com Abbotson (2006, p. 116),

Proctor tenta libertar Elizabeth usando seu próprio nome com uma confissão pública de adultério, enquanto ela mente pela primeira e única vez em sua vida para salvá-lo da ignomínia. Sua cena final em conjunto é profundamente tocante, pois vemos Elizabeth declarar seu amor e sua disposição de sacrificar esse amor, permitindo que Proctor morra em vez de renunciar à sua integridade (ABBOTSON, 2006, p. 116).

John Proctor, por Elizabeth, confessa seu adultério perante a corte, e sua imagem de vítima trágica dá lugar a um novo plano quando se recusa a assinar seu nome em sua confissão, pois não consegue abrir mão de sua dignidade pessoal em poder, justamente, de uma sociedade corrupta. E isso custa sua própria vida. Faz de si um herói trágico. Quanto a Elizabeth, ama seu esposo, lhe é fiel, e no momento em que mente por ele, deixa também de ser vítima passiva do destino. Faz sua escolha e mente, pela primeira vez, para salvá-lo, num conflito em que se vê obrigada a rever drasticamente seu rígido código de conduta, consciente agora de que este mesmo código é utilizado insidiosamente pela teocracia puritana na efetivação de uma política cruenta.

Podemos apenas inferir este processo de reconhecimento por que passa Elizabeth, pois ele não é trazido à cena. Murray (2008, p. 12), ao evocar o modo com que Miller apresenta a personagem no Quarto Ato, com seus pulsos presos por uma corrente pesada, a roupa suja e rosto pálido e abatido, observa que os julgamentos produziram nela um considerável efeito. Assim, quando retorna neste último ato, não cede aos argumentos de Danforth e Hale para que exorte seu marido a assinar sua confissão.

A fundamentação dos pedidos de Hale e de Danforth é razoável, faz-se plausível. Hale, arrependido por ter sido tão cego anteriormente tenta convencê-la:

Cuidado, irmã Proctor: não se apegue a nenhuma fé quando a fé traz sangue. É uma lei errada que leva a senhora ao sacrifício. A vida, mulher, a vida é o dom mais precioso de Deus. Nenhum princípio, por mais glorioso, pode justificar que se tire uma vida. Eu imploro, mulher, insista com seu marido para confessar. Que ele conte sua mentira. Não se curve ao juízo de Deus nessa questão, porque pode muito bem ser que Deus condene menos um mentiroso do que

aquele que joga fora a sua vida por orgulho. A senhora insiste com ele? Não acredito que ele vá escutar mais ninguém. (MILLER, 2009, p. 370.)

As palavras de Hale, embora lógicas, revelam que para ele, a sobrevivência é o bem maior, mesmo que para isso, seja preciso se acomodar à injustiça, algo que as personagens trágicas jamais estão dispostas a fazer.

Elizabeth revida os argumentos de Hale com ironia, devolvendo-lhe, como se agora aceitasse (de fato não os aceita), os mesmo argumentos que o reverendo lhe havia dito na segunda cena do Segundo Ato (“[Sobre Proctor assinar uma falsa confissão] Acho que esse é o argumento do diabo”; “Não posso discutir com o senhor, reverendo. Não tenho estudo para isso” (MILLER, 2009, p. 370)). Ou seja: primeiramente, Elizabeth não aceita ser uma peça do jogo que levará seu marido à desonra pública.

Quando lhe permitem ficar a sós com John, deixa claro que não se vê em condições para julgá-lo (“Não posso julgar você, John.” (*ibidem*, p. 373)). E, por fim, após os três meses em que esteve detida, admite também seu erro no conflito conjugal:

**ELIZABETH** [...] Tenha certeza disto só, porque agora eu sei: faça o que fizer, será o ato de um homem bom. (*ele dirige a ela o olhar cheio de dúvida e perguntas*) Examinei meu coração nestes três meses, John. (*pausa*) Tenho pecados meus de que devo prestar contas. É preciso uma esposa fria para levar à luxúria.

**PROCTOR** (*muito dolorido*) Basta, basta...

**ELIZABETH** (*agora despeja o coração*) Era melhor você saber quem eu sou!

**PROCTOR** Não quero ouvir isso! Eu conheço você!

**ELIZABETH** Você toma para você os meus pecados, John...

**PROCTOR** (*em agonia*) Não, eu tomo os meus, os meus!

**ELIZABETH** John, eu me via tão feia, tão pobre, que nenhum amor sincero eu poderia merecer! A desconfiança beijou você quando eu beijei. Eu nunca soube como falar do meu amor. Era uma casa fria, a minha! (*ibidem*, p. 374)

Após a condenação de John, e sua morte certa, Elizabeth se recusa a tentar dissuadir o esposo, embora o queira vivo. O reverendo Hale, que também passa pelo processo de “purificação” neste “cadinho”, muda de opinião, e tem sua fé na comunidade abalada ao perceber que cristãos estão perdendo a vida devido a uma “caça às bruxas”, absurdamente falsa, motivada por vingança pessoal e motivos ulteriores e escusos. Sente-se encarregado de fazer a “obra do Diabo”, “aconselhar cristãos a desmentir a si mesmos” (*ibidem*, p. 369).

Após o desfecho da história que se passa no palco, sabemos que aqueles que sobreviveram ao grande infortúnio continuaram com suas vidas. Entre os acontecimentos, Abigail tornou-se prostituta, o governo pagou indenização às famílias dos mortos e Elizabeth casou-se novamente, quatro anos depois da morte do marido.

Compreendemos a jornada de Elizabeth Proctor como a de uma personagem trágica tanto quanto a de John Proctor, protagonista da peça. Segundo Eagleton (2013, p. 127), “um protagonista trágico não precisa morrer, mesmo que haja ocasiões em que seria mais misericordioso se ele morresse.”

## **Considerações finais**

Neste artigo, tratamos da personagem Elizabeth Proctor, muitas vezes deixada em segundo plano, sob a perspectiva de personagem trágica. Vemos em Elizabeth todos os requisitos para interpretá-la sob esta luz. No momento em que a personagem se vê obrigada a praticar um ato previamente compreendido como inaceitável, é levada a rever suas rigorosas regras de conduta e, então, dá-se o aprendizado trágico. Segundo Miller (1978), essa dinâmica do trágico hoje se faz presente nos conflitos políticos e sociais ao redor do mundo e, desta forma, este processo não está além do homem comum. Neste conflito do indivíduo comum consigo mesmo e, ao mesmo tempo, com o mundo que o circunda, a “ferida fatídica a partir da qual os inevitáveis eventos se movem é a ferida da indignação, e sua força dominante é a indignação. A tragédia, então, é a consequência da compulsão total de um homem para se avaliar com justiça” (MILLER, 1978). Acreditamos que este argumento se conforma perfeitamente à personagem que estudamos.

Williams (2002), de modo complementar, fala de um processo de mudança do estatuto do herói trágico, que, em meados do século XX, se transforma em vítima e, nesta perspectiva, podemos ver, sim, o homem comum num conflito trágico de autopreservação, bem demonstrado pelo dramaturgo ao refletir sobre o protagonista da peça: “preservação da verdade de si mesmo e dos outros, em oposição às mentiras da autoridade persecutória” (WILLIAMS, 2002, p. 140). Mais uma vez, acreditamos que podemos somar a esta reflexão o papel de Elizabeth, que abre mão de sua conduta perante a comunidade cristã, por um senso de justiça muito maior do que o apregoado, preservando-o, em oposição às verdades da autoridade eclesiástica a que estava sujeita.

## Referências

ABBOTSON, Susan C. W. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, 2006.

ADLER, Thomas P. “Conscience and community in *An Enemy of the People* and *The Crucible*”. In: BIGSBY, Christopher (org.). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. New York: Cambridge University Press, 2005.

BIGSBY, Christopher. “Christopher Bigsby on the Theme of Betrayal in *The Crucible*”. In: BLOOM, Harold (org.). *Arthur Miller’s The Crucible (Bloom’s guides)*. New York: Infobase Publishing, 2010.

BOVARD, Karen. “Competition, Sexuality, and Power in the Lives of Puritan Women”. In: BLOOM, Harold (org.). *Arthur Miller’s The Crucible*. Bloom’s Guides. New York: Infobase Publishing, 2010.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência – A ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

MARGUTTI, Vivian Bernardes. *Peregrinos em busca: alegoria, utopia e distopia em Paul Auster, Nathaniel Hawthorne e John Bunyan*. Tese. 2010. 170 f. (Doutorado em Letras: Estudos literários). – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MILLER, Arthur. “As Bruxas de Salém”. In: *A Morte de um Caixeiro-Viajante e outras 4 peças de Arthur Miller*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

MILLER, Arthur. “Tragedy and the Common Man” In: *The Theater essays of Arthur Miller*. Vikings Press, 1978. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html?mcubz=0> Acesso em Maio de 2018.

MURRAY, Edward. “The Crucible”. In: BLOOM, Harold (org.). *Arthur Miller’s The Crucible*. New York: Infobase Publishing, 2008.

PACKER, J. I. *An Anglican to remember – William Perkins: Puritan popularizer*. London: St. Antholin’s Lectureship Charity Lecture, 1996.

SCHISSEL, Wendy. Re(dis)covering the Witches in Arthur Miller’s *The Crucible*: A Feminist Reading. In: BLOOM, Harold. Ed. *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Arthur Miller’s The Crucible*. New York: Bloom’s Literary Criticism, 2008.

SOUZA BRANDÃO, Junito. “Tragédia Grega”. In: *Teatro Grego – Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SPILLER, R. E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

**O conteúdo deste texto é de inteira responsabilidade de seus autores.**