

**AS BRUXAS DE SALÉM (THE CRUCIBLE) DE ARTHUR MILLER:  
APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE A PEÇA E A  
PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA**

**ARTHUR MILLER'S THE CRUCIBLE: SIMILARITIES AND  
DIFFERENCES BETWEEN THE PLAY AND THE MOTION PICTURE**

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

**RESUMO:** Este artigo visa propor uma reflexão sobre duas obras de dois gêneros diferentes: uma peça teatral e uma produção cinematográfica: a peça *As Bruxas de Salém* (*The Crucible*), do dramaturgo norte-americano Arthur Miller, escrita no ano de 1953 e sua adaptação para o cinema, que leva o mesmo nome, de 1996. Levando em conta as discussões dentro da disciplina de Literatura Comparada, observamos alguns pontos de encontros e desencontros entre as duas produções, longe do viés da supremacia de um gênero sobre outro. Para guiar nossa reflexão, buscamos observar as abordagens de certos enredos, temáticas e personagens, principalmente o das personagens femininas. Ao assistir algumas cenas do filme, é possível observar que alguns estereótipos femininos sobressaem-se um pouco mais do que na peça, pois o filme parece utilizar alguns recursos para intensificar certas relações, beneficiando a imagem do protagonista. O propósito deste trabalho é pensar sobre o produto final, e com isso, propõe uma reflexão sobre a transposição de um texto para outra linguagem, com suas riquezas, que, embora priorize algumas leituras postas em primeiro plano em alguns casos, descortina brechas que expõem um processo de desencontrar para reencontrar, numa harmonia que prevalece na mensagem final transmitida pelas duas linguagens.

**Palavras-chave:** Literatura; teatro; cinema; adaptação; *As Bruxas de Salém*.

**ABSTRACT:** As an aim, this article proposes a reflection on two works of two different genres: a theatrical play and a cinematographic production: the play *The Crucible*, by the North American playwright Arthur Miller, written in 1953, and its movie adaptation which bears the same name, of 1996. Taking into account the discussions within the discipline of Comparative Literature, we observe some points of encounters and disengagements between the two productions, away from the bias of the supremacy of one genre over another. To guide our thinking, we seek to observe the approaches to certain scenarios, themes and characters, especially the female characters. When watching some scenes of the film, it is possible to observe that some feminine stereotypes stand out a little more there than in the play, since the film seems to use some resources which intensify certain relations, benefiting the image of the protagonist. The purpose of this work is to think about the final product, and with that, it proposes a reflection on the transposition of a text to another language, with its riches, that, although it can prioritize some readings placed in the forefront in some cases, might reveal loopholes that expose a process of disengaging to rediscover it, in some kind of harmony that prevails in the final message transmitted by the two languages.

**Keywords:** Literature; theater; cinema; adaptation; *The Crucible*.

---

<sup>1</sup> PPGEL-UNEMAT. E-mail: welicacd@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Dentro de uma compreensão de Literatura Comparada proporcionada por Carvalho (2001), cujos modelos anunciam não um simples confronto entre obras ou autores, ou a simples perseguição de um tema, verso ou fragmento, mas sim o trabalho com outros elementos (correspondências, traduções, relatos de viagem) de forma que o que se busca é uma complementação à crítica literária e não uma oposição a ela, este trabalho propõe uma reflexão sobre duas obras de dois gêneros diferentes: uma peça teatral e uma produção cinematográfica.

A peça *As Bruxas de Salém* (*The Crucible*) é do dramaturgo norte-americano Arthur Miller, e foi escrita no ano de 1953. Entre as adaptações cinematográficas da peça, mencionamos uma primeira, de 1957, adaptada por Jean-Paul Sartre e dirigida por Raymond Rouleau; e a adaptação que escolhemos tratar, dirigida por Nicholas Hytner, lançada no ano de 1996.

Ao tratar de uma obra cinematográfica, não nos esquecemos do discurso frequente da superioridade inerente da literatura sobre o cinema; talvez pelo leque de interpretações que podem ser inferidas pelo leitor, talvez por fendas advindas do valor semântico do termo “adaptação”, entre outras motivações. No entanto, compreendemos que o cinema, conforme afirma Pereira (2009), faz parte de um processo iniciado no final do século XIX que tem participação ativa na criação de outra forma, dentro da dicotomia homem-máquina, de desconstruir um olhar cotidiano na medida em que recria uma nova noção de tempo e espaço. Como destaca Ferraz (2017), adaptar é mais do que reproduzir fielmente uma obra de arte de um plano linguístico em outro. Trata-se de recriar, desterritorializar e estabelecer um novo lugar de sensações e pensamentos. Para isso, exercita elementos próprios de sua linguagem (sonoros, visuais e gramaticais), usando sua força criativa, para ser mais do que simples entretenimento e sim um rico encontro entre linguagens.

Para guiar tal reflexão, buscamos observar possíveis aproximações ou distanciamentos entre as duas produções, no que diz respeito a abordagens de certos enredos, temáticas e personagens, principalmente as personagens femininas. Enfocamos nas personagens femininas, pois, embora o personagem principal, e herói trágico da peça seja John Proctor, dentro da peça e filme, quem majoritariamente está sob a mira das acusações são as mulheres. Há um grande número de mulheres sendo acusadas na peça, e nos parece que, considerando a comunidade primariamente patriarcal em que a história se desenrola, e como o freio da autonomia e independência (emocional, intelectual...) feminina confundido com forças obscuras está presente na história, buscamos observar se, numa leitura mais atenta da obra e de sua adaptação para o

cinema, algo teria de diferente na abordagem deste segundo, já que é, sabemos, um novo texto.

## LITERATURA, TEATRO E CINEMA

Quando falamos de teatro e literatura, de acordo com Flory (2010), estamos falando de um dos mais difíceis temas para se abordar no campo da literatura em sua relação com as outras artes da linguagem. E ao diferenciar teatro de cinema, o autor relembra que o cinema depende de condições muito específicas, envolvendo o aparato técnico, as condições de produção, distribuição e também de recepção, bem como a condição do ator em frente a uma câmera, revelando um caráter fragmentário ligado a esta “arte nova” vinculada à indústria cultural, ao mercado e às massas, lembrando-nos das discussões trazidas por Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1955.

Sobre o teatro, para Flory (2010):

[...] pintura, música e cinema são artes cujas fronteiras são bem definidas em relação à literatura, em oposição ao teatro, que tem no texto dramático uma dimensão crucial, sendo muitas vezes tomado como o seu aspecto artístico por excelência, onde estaria depositado seu valor estético, o que garante a ele lugar cativo como gênero literário, com direito a foro próprio, ou seja, com formas e temas específicos. (FLORY, 2010, p. 18)

Na discussão sobre o texto dramático, entendemos que este, conforme o autor, deve ser visto num primeiro momento, em suas correlações com os gêneros épico, lírico e dramático, ao passo que é necessário compreendermos que os gêneros mudam de acordo com as novas configurações político-sociais, já que são construções históricas e não formas fixas. Conforme Pereira (2009),

Ambas as artes, Cinema e Literatura, apesar de se constituírem sistemas semióticos distintos, possuem o nobre ofício de alimentar e trazer para as mídias o prestígio da grande arte ou, no dizer de alguns, tornar a arte erudita acessível ao grande público. (p. 42)

Neste plano, o cinema reflete, por meio de imagens, movimentos e sons, a realidade, mas não apenas isso, ele também se comunica com o sonho. Sobre isso, a autora resgata Morin (1970) que afirma que “o cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça” (p. 243).

Sobre o discurso da superioridade do texto literário em detrimento da adaptação fílmica, Stam (2006) declara que ele tem origem em algumas pressuposições, frequentemente inconscientes a respeito das relações entre as duas artes (cinema e literatura), segundo ele:

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparência dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p. 20)

Embora o autor esteja fazendo referência ao romance, entendemos que a peça aqui discutida se diferencia um pouco da maioria das peças puramente dramáticas. As *Bruxas de Salém* possui um narrador, e, por isso, nem tudo acontece no palco, diante dos olhos do espectador. Flory (2010) fala do teatro enfocando um presente que se desdobra em futuro, mas vemos mais disso no filme do que na peça, já que na peça muitos dos fatos aconteceram no passado e estão se desdobrando no presente, ficando assim, alguns acontecimentos, mais evidentes no filme. Sobre isto, Leme (2007) contribui:

Assim sendo, a peça, por assim dizer, começa pelo fim das ações que a geraram e seu mote é revelar o que já passou ao espectador e também aos personagens da peça, discutindo-se assim, as suas causas. [...] A técnica é épica, mas não no sentido brechtiano do termo. Diferentemente das peças de Brecht, em *The Crucible* um quadro depende do outro. Mas, como Brecht, Miller já sentia a necessidade de historicizar o drama. E historicizar significa mostrar as origens do presente, isto é, apontar que as causas do que se passa hoje nasceram no ontem. Com isso, Miller nos lembra também que o que fazemos hoje terá certamente um efeito no amanhã. E, igualmente, o que é feito no âmbito individual e particular afetará o público. (LEME, 2007, p. 49)

Nisso, notamos também o aceno ao contexto sócio-político que motivou Miller a escrever a peça, algo que não é perceptível no filme, configurando-se assim, no nosso

entendimento, um novo texto, uma nova leitura, que nos leva à reflexão de Stam (2006), pois,

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. (STAM, 2006, p. 21)

Assim, ambos os textos em seu gênero, e a sua maneira, contam uma história, revelam um mundo, e enquanto o cinema mostra com imagens, o escritor descreve com palavras. No cinema, a imagem está pronta, a impressão do produtor está ali materializada, enquanto que a leitura da palavra tende a provocar diferentes impressões. Isso causa, em muitos leitores, certa indisposição em aceitar o novo texto. É importante refletir que muitos, ao assistirem um filme adaptado de uma obra literária lida anteriormente, têm seus referenciais imagéticos que foram construídos na leitura do texto, de certa forma, confrontados, frustrando-se assim em suas expectativas, já que, de acordo com Pereira (2009), “não é com o romance que o filme está ‘casado’, mas com o olhar do espectador” (p. 50).

Com tudo isso em vista, entendemos que a adaptação é uma produção que demanda uma série de recursos e técnicas para que a transposição de uma linguagem à outra ocorra de maneira que não sacrifique a mensagem da obra base. Conforme destaca Pinheiro (2008),

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 frequentemente de acordo com a conveniência dada pelo diretor e a sua intencionalidade. (PINHEIRO, 2008, p. 29)

Assim, no processo de adaptação, ou transposição, há cenas que são ampliadas, textos que são reduzidos, imagens e sons são utilizados de ordem diversa, personagens que são reduzidos ou adicionados, novas formas de construção e expressão de sentimentos e pensamentos são elaboradas, com técnicas de filmagem, movimentação e ângulos de câmera, uso da iluminação e trilha sonora, de forma que a mensagem seja conduzida de uma maneira que faça sentido dentro da linguagem em que se realiza. Na próxima seção, discorreremos sobre alguns desses aspectos e apresentamos exemplos de alguns encontros e desencontros nas duas diferentes linguagens na peça milleriana.

## PONTOS DE ENCONTRO E DE DISTANCIAMENTOS ENTRE PEÇA E FILME

*As Bruxas de Salém* foi escrita pelo dramaturgo norte-americano Arthur Miller, em 1953. E embora seja uma peça de 53, é ambientada no ano de 1692, em Salém, estado de Massachusetts, nos Estados Unidos. Tudo se passa dentro da pequena comunidade puritana na região da Nova Inglaterra, a antes utópica “Nova Jerusalém” daqueles que esperavam levar na terra uma vida santa e irrepreensível.

A peça, dividida em quatro atos, é considerada uma tragédia moderna e conta a história de John Proctor, casado com Elizabeth, com quem tem filhos e faz parte da comunidade. No entanto, Proctor se envolve sexualmente com Abigail, que trabalhou em sua na casa por um período de tempo, cometendo adultério com a jovem. Quando o relacionamento entre eles termina, Abigail acusa Elizabeth de bruxaria. Instaure-se o caos. Pois, com o adoecimento da filha do reverendo e a chegada do ministro e especialista em bruxaria John Hale à cidade, uma onda de falsas acusações surge, culminando na condenação e morte de muitos cristãos de conduta antes inquestionável, incluindo o personagem principal, John Proctor.

O período histórico real da peça envolve questões históricas (a caça e os julgamentos das “bruxas” de Salém) 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. Afora isso, é importante lembrarmos que, embora a peça trate de um momento histórico real, ela tem seus pontos de distanciamento<sup>2</sup> dos fatos. Outro ponto de interesse é que Miller, ao escrever a peça, denunciava<sup>3</sup> outra caça a um crime que não existia como tal, mas apenas no campo ideológico: o Macarthismo nos Estados Unidos<sup>4</sup>. Tratava-se de outro período histórico e político, já que este era um movimento de caça e repressão “às bruxas”, os comunistas, taxados de antipatriotas e que chegou até Hollywood na forma de uma “Lista negra” mantida pela indústria do entretenimento, com o objetivo de boicotar roteiristas, diretores e atores que simpatizavam com a ideologia comunista.

---

<sup>2</sup> Uma pesquisa sobre as mudanças para efeitos dramáticos que a peça sofre revelará alguns pontos como a idade dos personagens principais. Já que na peça, conforme Bigsby (2005), Abigail tem 17 anos, enquanto que no original (transcrição dos julgamentos de Salém), ela tinha 11. E o John Proctor de Miller que tem 35, enquanto que o Proctor histórico tinha 60 anos.

<sup>3</sup> Uma das leituras mais frequentes entre os estudiosos de Miller. Não explícita no filme ou peça.

<sup>4</sup> *McCarthyism*, em inglês – termo originado do nome do ex-senador estadunidense Joseph McCarthy, membro do comitê de investigação de atividades comunistas, o Comitê de Atividades Anti-Americanas (HUAC – *House of Um-American Activities Comitee*), criado em 1938 e extinto em 1975 (LEME, 2007, p. 8).

Embora nem a peça nem o filme sejam explícitos quanto ao Macarthismo, os momentos de narrativa na peça têm certo peso ideológico, como podemos observar já no primeiro ato, quando o narrador cita o primeiro assentamento de Jamestown, no estado da Virgínia, “[...] eram motivados sobretudo pela caça ao lucro. Planejavam recolher a riqueza do novo país e voltar ricos à Inglaterra. Eram um bando de individualistas e um grupo muito mais tolerante que os de Massachusetts” (p. 274), e ainda ao falar dos moradores de Salém: “Tratava-se, porém, de uma autocracia coletiva, pois eram unificados de alto a baixo pela ideologia comum, cuja perpetuação foi a razão e a justificativa para todo o seu sofrimento.” (p. 274), e ainda,

era, simplesmente o seguinte: por propósitos bons, até elevados, o povo de Salém desenvolveu uma teocracia, um poder que combinava Estado e religião e cuja função era manter coesa a comunidade, e impedir qualquer tipo de desunião que pudesse deixá-la vulnerável à destruição por inimigos materiais ou ideológicos. [...] Evidentemente chegou o momento na Nova Inglaterra em que as repressões da ordem eram mais pesadas do que pareciam autorizar os perigos contra os quais a ordem havia sido organizada. A caça às bruxas foi uma perversa manifestação do pânico que se estabeleceu em todas as classes quando a balança começou a pender para uma maior liberdade individual. [...] Ainda é impossível para o homem organizar sua vida social sem repressão, e o equilíbrio entre ordem e liberdade ainda está para ser encontrado. (MILLER, 2009, p. 275)

Essa voz, presente na peça que analisamos neste artigo, não está no filme, fazendo com que o espectador movimente seus conhecimentos a respeito do contexto em que as cenas se desenvolvem. Tudo isso com o auxílio de figurino, fotografia, e símbolos diversos, o que vai ao encontro da proposição de Pereira (2009) quando afirma que um filme se faz de silêncios e diálogos, assim como o texto literário mescla narração e diálogo, e “a palavra deve ser relativa à imagem, intervindo como elemento significativo, discreto, e sem superar em dramaticidade e plasticidade a própria imagem.” (p. 58).

Podemos observar essa característica nas diferentes formas que a peça e o filme retratam as rixas e disputas de terra entre os moradores de Salém<sup>5</sup>. Enquanto na peça, o narrador conta ao leitor sobre a querela diretamente, o filme possibilita a visualização das discussões utilizando o recurso de montagem, incluindo as acusações de bruxaria que se seguiam a cada contenda.

O filme do diretor Nicholas Hytner é estrelado por Daniel Day-Lewis, Winona Ryder, Joan Allen, Paul Scofield, Bruce Davinson, entre outros nomes. Foi bem recebido pela crítica e recebeu diversas indicações de prêmios, entre elas, duas da Academia

---

<sup>5</sup> Ato I, p. 290.

(Oscar) e uma indicação ao BAFTA, que rendeu o prêmio de melhor ator coadjuvante a Paul Scofield.<sup>6</sup>

As cenas iniciais da adaptação mostram as meninas da comunidade saindo sorratamente de suas casas e correndo para a floresta. É noite, todas se reúnem em volta de uma fogueira, todas concentradas no ritual a ser feito, liderado por Tituba. No ritual, na medida em que as garotas pronunciam nomes masculinos, riem, dançam, Tituba começa a cantar num idioma desconhecido e as meninas começam a fazer pedidos de cunho amoroso. Em meio ao ritual, uma das jovens, que mais tarde conhecemos como Abigail Williams, leva a boca o sangue de um dos animais utilizados no rito levando as meninas à histeria. Histeria esta que é aumentada ainda mais quando percebem a presença do Reverendo Parris na floresta. Em meio ao caos, as meninas fogem do local, ficando para trás Betty Parris, a filha do reverendo, acompanhada de sua prima Abigail. Betty fica paralisada e grita por socorro, enquanto somos levados à próxima cena, dela de cama em seu quarto, ainda imóvel, como que num estado de coma.

Na peça, o momento inicial é menos sugestivo. O primeiro ato inicia-se já no quarto de Betty e esta já está paralisada. Não vemos nada do ritual e as circunstâncias que culminaram em tal resultado. Vamos descobrindo isto lentamente por meio dos diálogos entre os personagens. Antes de a peça falar dos acontecimentos na floresta, ela já apresenta o ambiente da floresta enquanto reduto do diabo, aos olhos daquela comunidade.<sup>7</sup> Assim, quando em meio aos diálogos vamos descobrindo que houve uma reunião na floresta, já temos esta memória ligada a este ambiente em específico. Surge a desconfiança, as teorias. Depois descobrimos mais, houve dança, historicamente condenável na comunidade puritana, em seguida há a revelação de que houve nudez, fortifica-se a relação com a sexualidade, e as descobertas e confirmações de teorias vão se dando mais paulatinamente.

Sobre a dança e sexualidade na peça, Bigsby (2005) diz:

Where the girls were, in the historical record, reported as dancing in the woods, Miller has them dancing naked, in part, as he explained, to make it easier for the audience to relate the Puritans' horror at such a thing to their own. But in part he made the change in order to introduce the sexual motif at the very beginning of a play in which sexuality is both the source of Proctor's disabling guilt and, in some way, at the heart both of the hysteria of the accusing girls and of the frisson that made

---

<sup>6</sup> De acordo com os dados do filme no IMDb ([http://www.imdb.com/title/tt0115988/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0115988/awards?ref_=tt_awd))

<sup>7</sup> “De qualquer forma, pouquíssimos indígenas foram convertidos e o povo de Salém acreditava que a floresta virgem era a última reserva do Diabo, sua base doméstica e cidadela de seu reduto final” (p. 273).



witchcraft simultaneously an abomination and a seductive idea. (BIGSBY, 2005, p. 147)<sup>8</sup>

A peça, conforme comentamos, foi baseada em acontecimentos históricos reais. No entanto, alguns fatos, como geralmente acontece com adaptações para o cinema, foram mudadas, segundo Miller, para “propósitos dramáticos”. De acordo com Abbotson (2006, p. 108), entre essas mudanças da realidade para a ficção, mudaram-se as idades dos personagens centrais da peça, John Proctor, de 60 para 35, e Abigail de 11 para 17, uma mudança altamente compreensível. Na peça, a descoberta da participação e da existência do ritual é algo que vai se desenrolando na medida em que vamos conhecendo as personagens, e a relutância do Reverendo Parris em aceitar e/ou admitir que a doença de sua filha pode ter causas sobrenaturais vem ao encontro de nossa relutância em perceber os atos sobrenaturais na peça.

O filme, contudo, mostra também nas cenas seguintes, a relutância inicial de Parris, assim, embora tenha sua forma distinta de mostrar isto, chega também no mesmo caminho, entendemos. Não exatamente como na leitura da peça, nem na mesma velocidade, a linguagem cinematográfica tem suas maneiras de revelar estes aspectos também, fazendo uso de certos recursos próprios, como da iluminação, da maneira como a montagem de cenas é feita, uso de trilha sonora adequada, etc.

Um exemplo de uso da iluminação para demonstrar um aspecto de forma diferente do que é revelado na peça é destacada por Pinheiro (2008), quando, ao testemunhar, Elizabeth é questionada pelo juiz a respeito do adultério de seu marido, e, enquanto a personagem ponderava, ao fundo da imagem na parte superior, surgiu um fecho de luz. Segundo o autor, esse fecho denunciou naquele contexto, a iluminação divina e a sua proteção a Proctor.

## **AS PERSONAGENS FEMININAS – PEÇA E FILME**

Ao apresentar as personagens femininas na peça, temos diversas pequenas introduções. Introduções essas que nos levam a ter como verdade todas as afirmações feitas pelo narrador. Por exemplo, ao apresentar Tituba, temos sua introdução:

---

<sup>8</sup> Onde as meninas estavam, no registro histórico, relatadas como dançando na floresta, Miller as deixou dançando nua, em parte, como ele explicou, para tornar mais fácil para a audiência relacionar o horror dos puritanos com tal coisa com o seu próprio. Mas, em parte, ele fez a mudança para introduzir o tema sexual no início de uma peça na qual a sexualidade é a fonte da culpa mutiladora de Proctor e, de alguma forma, no centro tanto da histeria das meninas acusadoras quanto do frisson que fez a feitiçaria simultaneamente uma abominação e uma ideia sedutora. (Tradução nossa).

A porta se abre e entra sua escrava negra. Tituba tem seus quarenta anos. Parris a trouxe com ele de Barbados, onde passou alguns anos como comerciante antes de se tornar ministro. Ela entra como alguém que não aguenta mais ser impedida de ver sua amada, mas está também muito atemorizada porque sua percepção de escrava alertou-a para o fato de que, como sempre, os problemas dessa casa acabarão caindo em suas costas.<sup>9</sup> (MILLER, 2009, p. 276)

No filme, Tituba e seus sentimentos não são introduzidos por um narrador. Ela aparece pela primeira vez na floresta com as garotas, e após serem encontradas, só é vista mais adiante no quarto de Betty juntamente com Abigail, sem proferir muitas palavras, mas com uma expressão de medo e pavor em seu rosto. Logo em seguida, Abigail também é introduzida. Diferentemente do filme, onde é vista pela primeira vez concentrada na cerimônia, de olhos vidrados como se acreditasse piamente numa resposta ao seu pedido (que John Proctor fosse seu), sua introdução na peça deixa claro que se trata de uma menina dissimulada:

[Parris] Está abaixando para ajoelhar quando sua sobrinha, Abigail Williams, dezessete anos, entra – é uma moça excepcionalmente bonita, órfã, com uma infinita capacidade de dissimulação. Agora, ela é toda preocupação, apreensão, decoro.<sup>10</sup> (MILLER, 2009, p. 276)

Com esta revelação no início da peça, pouco nos resta de dúvidas quanto a seu caráter, o que possibilita uma interpretação que eleva a imagem de Proctor a um status de “bom homem”, já que, embora tenha cometido adultério com ela, se revela redimido do tropeço que foi levado a cometer, e é agora novamente íntegro. Tanto que, toda a culpa de seu deslize recai sobre a “frieza” de sua esposa, Elizabeth. Personagem, esta que, diferentemente das anteriores aqui citadas, não é apresentada por uma ação que ela faz, mas sim por uma ação que o esposo, o homem da casa, faz:

[...] A porta se abre e John Proctor entra, com uma espingarda. Olha em torno da sala enquanto avança até a lareira, para um instante ao ouvir a mulher cantando. Continua até a lareira, encosta a espingarda na parede e puxa do fogo um caldeirão, cheira. Levanta a concha e experimenta. Não fica satisfeito. Vai ao armário, pega uma pitada de sal e põe no caldeirão. Quando está experimentando outra vez, ouvem-se os passos dela na escada. Ele gira o caldeirão para o fogo de novo, vai até a pia e lava as mãos e o rosto. Elizabeth entra.<sup>11</sup> (MILLER, 2009, p. 309).

---

<sup>9</sup> Ato I.

<sup>10</sup> Ato I.

<sup>11</sup> Ato II.

Entendemos este trecho como uma apresentação da personagem de Elizabeth, desta vez de uma forma mais indireta, sugerindo que à esposa traída é insípida, sem graça e que não satisfaz o protagonista, possibilitando que o leitor relativize os atos de Proctor, reforçando, indiretamente, a assimetria de gêneros em contextos não fictícios.

No filme, Elizabeth é apresentada como uma dona de casa retraída e até deprimida. Sua primeira cena a mostra chamando John que está trabalhando no campo com os filhos, e quando este entra na casa, faz um comentário sobre ainda ser inverno no interior, enquanto lá fora tem sol, flores, e a mesma deveria colher flores para embelezar a casa. Não temos evidências ainda de que houve o adultério, mas quando este for revelado, caberá ao espectador interpretar os atos de Elizabeth e relacioná-los aos atos do marido, numa relação de causa/consequência, que se desdobrará mais tarde, quando Elizabeth pede desculpas ao marido por ter sido fria, e isso ter levado o marido à luxúria.

Notamos que a construção de várias personagens femininas é feita na peça, e assim retratada no filme, de formas negativas: temos “loucas”, “histéricas”, “dissimuladas”, “mentirosas”, frias, temerosas (algumas, Tituba por exemplo, dada à sua condição de escrava e sob os riscos que corre), enquanto a maior parte dos homens são vistos na comunidade como bons, retos, dignos. Alguns são egoístas, têm o foco em si mesmos e em suas terras, outros têm sua franqueza questionada, mais uma vez, demonstrando interesses próprios, no entanto as mulheres são desequilibradas em sua maioria, salvo algumas de caráter inquestionável, destacadas pela peça. Segundo Abbotson (2006),

Mercy Lewis, Susanna Walcott, Betty Parris, Ruth Putnam, and Mary Warren are among the young girls who follow Abigail's lead. All have led limited lives up until this point, have been bullied by employers, and have been forced to be quiet and subservient. The only freedom that they have had is sneaking off to the woods for fun and games with the only person in town of a lower social standing than they—the black slave, Tituba. (ABBOTSON, 2006, p. 119)<sup>12</sup>

Reconhecer a limitação das meninas, submetidas a uma liberdade quase inexistente, no auge da adolescência - fase de transição para a juventude e vida adulta - é um ponto que tanto a peça quanto o filme relutam em fazer, evitando trazer esse ponto aos olhos do leitor/espectador, já que são colocadas opostamente às esposas e irmãs

---

<sup>12</sup> Mercy Lewis, Susanna Walcott, Betty Parris, Ruth Putnam e Mary Warren estão entre as jovens que seguem a liderança de Abigail. Todas levaram vidas limitadas até este ponto, foram intimidadas pelos empregadores e foram obrigadas a ficarem quietas e serem subservientes. A única liberdade que elas tiveram é esgueirarem-se para a floresta por diversão e brincadeiras com a única pessoa na cidade de uma posição social inferior do que elas - a escrava negra, Tituba. (Tradução nossa).

maduras da comunidade e sua única companhia é a estrangeira e escrava, de honestidade mais tarde questionada, Tituba.

Numa das cenas (presente no filme e na peça) entre as meninas no quarto de Betty, Abigail está tentando acordar a prima e convencê-la de se levantar. Há uma diferença que parece pequena, mas resulta na diferente maneira em que o espectador perceberá a personagem, que é o tom de voz utilizado por Abby ao responder Betty quando esta diz que quer voar até sua mãe. A resposta de Abigail na peça:

ABIGAIL (alarmada, aproxima-se cuidadosamente de Betty) O que você tem, Betty? Sua mamãe está morta e enterrada.

Abby responde cuidadosamente. Já no filme, Abigail grita histericamente, provavelmente uma escolha que revela aos espectadores quão cruel aquela jovem realmente é/pode ser.

Sobre esse tratamento dos personagens e da história na peça, Schissel (2008) observa que:

In forty years of criticism very little has been said about the ways in which *The Crucible* reinforces stereotypes of *femme fatales* and cold and unforgiving wives in order to assert apparently universal virtues. It is a morality play based upon a questionable androcentric morality. (SCHISSEL, 2008, p. 55)<sup>13</sup> (grifos do autor).

Conforme destaca Muñoz (2007), o termo *femme fatale* vem do francês para literalmente descrever uma mulher sedutora e atraente, daquelas trazem consigo o desastre ao homem com quem se envolve. Segundo o autor, significa transgressão de algum tipo, geralmente sexual, sempre implica perigo e geralmente provoca morte.

Entendemos que este estereótipo é construído no filme, de maneira diferente e contundente, pois a adaptação parece utilizar alguns recursos para intensificar a relação entre o casal, modificando cenários para dar caráter mais urgente e um tom mais “perigoso” às cenas entre Proctor e Abby. Por exemplo, Abigail, no filme, na primeira cena em que se encontra com Proctor, está na cidade, num canto, às escondidas, e começa a falar com ele. Ela o beija apaixonadamente de repente, e ele após corresponder, separa-se abruptamente. No desenrolar da cena do filme, ao escapar do beijo de Abby, Proctor a chama de “criança”, desvencilhando-se dela, e negando qualquer envolvimento com ela dali pra frente. Abby se descontrola ofendendo a esposa do ex-amante e implorando para ter o amado de volta, enquanto ele permanece calmo, inalterado, resoluto, aumentando

---

<sup>13</sup> Em quarenta anos de crítica, muito pouco tem sido dito sobre as formas em que *The Crucible* reforça os estereótipos de *femme fatales* e esposas frias e implacáveis para afirmar virtudes aparentemente universais. É uma peça de moral baseada em uma moralidade androcêntrica questionável. (Tradução nossa)

a fúria dela, fazendo-a parecer uma desvairada buscando convencê-lo de que eles se amam, e Elizabeth o controla. Na peça esse diálogo acontece de maneira diferente da opção do diretor do filme. Eles conversam no interior da casa do Reverendo Parris, e não há beijo entre eles, dando à cena um tom um pouco menos “ilícito”.

No desenvolvimento e desfecho do filme nada disso importa, tudo é esquecido e o foco volta-se ao bom caráter de John, creditado por sua esposa, que mente pela primeira vez na vida, por ele, na corte. E ainda assume a culpa por um pecado que ele cometeu, admitindo que é ela a culpada do adultério dele, por ter sido uma esposa fria, logo antes do protagonista ser morto na forca, por se negar a assinar seu nome, o símbolo maior de sua honra, em sua confissão.

Quanto à personagem Tituba, há uma diferença a ser percebida entre a obra e a adaptação. Trata-se do quarto ato, em que, enquanto na peça, quando está na prisão, ela anseia por ir embora para Barbados, e pede para o Diabo a leve, no filme, ela não tem fala. A voz da personagem é fundida aos pedidos de ajuda, tornando-se uma voz apenas: a voz das condenadas gritando para serem libertas.

Há ainda uma alteração na frase que o reverendo Hale fala, ao conversar com Elizabeth, e tentar persuadi-la a conversar com Proctor e fazê-lo confessar. Na peça, Hale insiste para que ela não seja orgulhosa e ajude o esposo, enfatizando que Proctor seria enforcado. Ao dizer isso, ele utiliza a expressão “seu marido”, enquanto que no filme, ele diz “John”. Essa pequena mudança de expressão carrega certa diferença na maneira como compreendemos o momento e as motivações dos personagens, já que Elizabeth poderia ser mais facilmente comovida ao ouvir que “seu marido” perderia a vida, tomando para si maior responsabilidade pela vida daquele que não era somente um John. Era “seu” John, aquele com quem se uniu em matrimônio perante Deus e aquela comunidade. A quem deveria ser submissa, e a quem amava.

Entre alguns outros distanciamentos entre peça e a adaptação fílmica, destacamos ainda a cena que apenas existe no filme, na qual Abigail visita John enquanto este está preso, dizendo a ele que ela nunca quis que tudo aquilo acontecesse, e que só foi assim porque ela o desejava. Ela diz a ele que partirá e oferece a ele uma última chance para fugirem juntos. John recusa o convite e diz a ela que a próxima vez que eles se verão será no inferno. Na peça nada disso acontece. Nós só descobrimos que Abigail partiu, por intermédio de Parris.

Ao observarmos as abordagens e a construção de cenas e diálogos que nos apresentam os personagens, um processo de escolhas que aproxima e distancia as sensações dos leitores ao assistir o filme. Há cenas que, como destacamos, fazem a personagem Abigail parecer uma criança inocente que, perdidamente apaixonada implora pelo amor de Proctor, aquele que irresponsavelmente a tirou da ingenuidade. E

há cenas também que a mostram com crueldade, em momentos que a peça preferiu focar em sua capacidade pueril de ser doce; não excluindo em outras cenas, seu potencial para a dissimulação. Neste caso, percebemos tanto momentos em que é possível observar as aproximações, quantos trechos em que o distanciamento ocorre para aproximar novamente, muito pelo caráter próprio do que é a linguagem cinematográfica e o que é a linguagem teatral, pois o filme é roteirizado pelo próprio autor da peça, Arthur Miller. Embora alguns pontos no enredo sejam transformados e algumas leituras sejam postas em primeiro plano em alguns casos, é possível percebermos que a harmonia prevalece na mensagem final transmitida pelas duas linguagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta as discussões dentro da disciplina de Literatura Comparada, tivemos neste artigo a proposta de discutir alguns pontos de encontros e desencontros entre a peça *As Bruxas de Salém* (*The Crucible*) e sua adaptação fílmica de mesmo nome. Longe do viés da supremacia de um gênero sobre outro, foi possível observarmos as diferentes formas de se chegar a um mesmo objetivo em certos momentos, considerando as diferenças entre os dois sistemas, as duas linguagens. E noutros momentos, foi também possível observar cenas sendo adicionadas e/ou montadas de maneira diferente para alcançar objetivos diferentes.

Não desmerecendo o valor das obras cinematográficas, que têm o dom, também, de mostrar diferentes perspectivas aos espectadores, pensamos que aquele que assiste o filme apenas, precisa refletir sobre o todo, não focando apenas em cenas avulsas, já que entendemos que no filme, alguns elementos foram mudados e isto resultou em cenas que permitem uma leitura que beneficia a posição do protagonista, em detrimento das personagens femininas ao pensar sobre o todo. Não que tal leitura não exista na peça, pelo contrário. cremos que está no filme porque a peça a torna possível, no entanto, é preciso termos em mente que, essa leitura vai depender da experiência de mundo do espectador. A leitura da obra original e a análise do filme produzido nos faz inferir que a obra original permite interpretações mais livres de ideologias do que o filme, onde nos pareceu mais marcadas, conforme os dados que apresentamos neste artigo.

Salientamos que a leitura da peça desafia o leitor a fazer sentido a partir do texto escrito, enquanto que o filme faz o mesmo por meio de imagens e diálogos, olhares, etc., guiado por uma ideologia e uma experiência. São diferentes gêneros e propostas que, por meio de linguagens e caminhos diferentes, salientam certos aspectos e comportamentos

sob diferentes ângulos que nos fazem refletir sobre os mais variados acontecimentos do mundo.

## REFERÊNCIAS

- ABBOTSON, Susan C. W. **Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work**. New York: Facts On File, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BIGSBY, Christopher. **Arthur Miller: A Critical Study**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).
- FERRAZ, Claudio Benito O. **Literatura e Cinema — Espaço/Tempo entre palavras e imagens**. In: *Raído*, Dourados, MS, n. especial - ISSN 1984-4018 41, v. 11, n. 28, jul./dez. 2017.
- FLORY, Alexandre Villibor. **Literatura e teatro: Encontros e desencontros formais e históricos**. Revista JIOP n<sup>o</sup> 1. Universidade Estadual de Maringá: Departamento de Letras Editora, 2010.
- LEME, Viviane Maria. **A Concepção da Tragédia moderna em *The Crucible* e *A View from the Bridge* de Arthur Miller**. 2007. 147 f. Dissertação. (Mestre em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- 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.
- MORIN, Edgar; VASCONCELLOS, Antonio Pedro. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes, 1970.
- MUÑOZ, Rocío Stevenson Muñoz. **Abigail Williams as a femme fatale in *The Crucible***. Universidad de Alcalá de Henares. ES 28 (2007-8): 213-223
- PEREIRA, Olga Arantes. **Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos**. *Kalíope*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69 ago./dez., 2009.
- 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
- 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.

STAM, Robert. Teoria E Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade. In: ***Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies***, Florianópolis. núm. 51, pp. 19-53, Julio-Diciembre, 2006.

HYTNER, Nicholas. ***The Crucible***. [Filme]. Produção de David V. Picker, Robert A. Miller. Fox, 1996. 123 min.