

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, APLICADAS E DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
MESTRADO

**COMUNIDADE E INDIVIDUALIDADE: O HERÓI NA TRAGÉDIA MODERNA AS  
*BRUXAS DE SALÉM (THE CRUCIBLE)*, DE ARTHUR MILLER**

TANGARÁ DA SERRA - MT

2019

**WÉLICA CRISTINA DUARTE DE OLIVEIRA**

**COMUNIDADE E INDIVIDUALIDADE: O HERÓI NA TRAGÉDIA MODERNA AS  
*BRUXAS DE SALÉM (THE CRUCIBLE)*, DE ARTHUR MILLER**

Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, sob orientação do Professor Dr. Helvio Gomes Moraes Junior.

TANGARÁ DA SERRA - MT

2019

O48c Oliveira, Wélica Cristina Duarte de

Comunidade e individualidade: o herói na tragédia moderna  
As Bruxas de Salém (*The Crucible*), de Arthur Miller/ Wélica  
Cristina Duarte de Oliveira. – Tangará da Serra – MT, 2019.

100 f.

Orientador: Helvio Gomes de Moraes Junior.

Dissertação (Mestrado - ) -- Universidade do Estado de  
Mato Grosso - UNEMAT, 2019.

1. Tragédia moderna. 2. The Crucible. 3. As Bruxas de Salém.  
4. Herói. 5. Comunidade. 6. Individualidade. 7. Arthur Miller  
I. Moraes Junior, Helvio Gomes. II. Título.

CDU 82.09

**COMUNIDADE E INDIVIDUALIDADE: O HERÓI NA TRAGÉDIA MODERNA AS  
BRUXAS DE SALÉM (*THE CRUCIBLE*), DE ARTHUR MILLER**

Wélica Cristina Duarte de Oliveira

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Banca avaliadora:

---

Orientador: Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior  
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT

---

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

---

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Aos meus pais, fonte de incentivo e convicção. Terra firme. Porto. Lar.

## **AGRADECIMENTOS**

À vida, ao Maior Amor, às oportunidades, meu agradecimento eterno.

À UNEMAT - Universidade do Estado de Mato Grosso, por mais uma vez marcar minha trajetória, meu muito obrigada.

Ao PPGEL, aos professores, funcionários, colegas, amigos, minha gratidão.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior, por ter sido tão excelente mestre.

Agradeço pelo cuidado, paciência, compreensão e conhecimentos compartilhados, fundamentais para o amadurecimento enquanto pessoa/pesquisadora causado em mim por esta pesquisa.

À minha banca avaliadora, professores Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva e Dr. Ivan Marcos Ribeiro, também ao professor Dr. Alexandre Mariotto Botton pelas suas valiosas contribuições para o processo de construção e finalização deste trabalho.

À minha família, que tão amorosamente me apoiou - e embora não importando sumário, introdução ou bibliografia, me aguardam na chegada com o mesmo abraço e sorriso da partida. Nenhum sinal de dúvida.

*“Nothing shuts the mouth, seals the lips and ties the tongue like the secret poverty of our spiritual experience.”* John R. Stott

## RESUMO

Este trabalho visa pensar o herói no acontecimento trágico na peça *As Bruxas de Salém* (*The Crucible*), do dramaturgo norte-americano Arthur Miller, publicada em 1953. Trata-se de uma ponderação sobre o eterno conflito entre indivíduo e sociedade, seu conceito de santidade e justificação divina na luta em busca da perfeição na colônia em Massachusetts, que por muitos era vista como a esperança de uma “Nova Jerusalém”. Com contribuições de Eagleton (2013), Williams (2002) e do próprio Miller (1978) sobre a história e teoria do teatro, bem como de estudiosos de Miller e do período colonial na América, como Bigsby (2005) e Morgan (2008), propusemos uma reflexão acerca das tensões observadas envolvendo os temas comunidade e individualidade no conflito do protagonista John Proctor em sua jornada trágica, que revelam uma competição que Budick (2008) chamou de conflito entre a aliança da graça e a aliança da igreja com o estado, pois ao exigirem uma obediência servil e extrínseca ao governo que eles haviam concebido e/ou permitido na colônia – a “comunidade de santos” -, esconderam e tornaram mudo seu Calvinismo.

**Palavras-chave:** Tragédia moderna; *The Crucible*; *As Bruxas de Salém*; herói; comunidade; individualidade; Arthur Miller

## ABSTRACT

This work aims to think about the hero in the tragic event in the play "The Crucible", by the American playwright Arthur Miller, published in 1953. It is a reflection on the eternal conflict between individual and society, his concept of holiness and divine justification in the quest for perfection in the colony in Massachusetts, which for many was seen as the hope of a "New Jerusalem." With contributions from Eagleton (2013), Williams (2002) and Miller (1978) on theater history and theory, as well as Miller himself and colonial scholars in America such as Bigsby (2005) and Morgan (2008), we proposed a reflection on the tensions observed throughout the play, involving the themes community and individuality in the conflict of protagonist John Proctor in his tragic journey, which reveal a competition that Budick (2008) called a conflict between the alliance of grace and the alliance of the church with the state, for by demanding slavish and extrinsic obedience to the government which they had conceived and/or permitted in the colony-the "community of saints" -they hid and rendered their Calvinism mute.

**Keywords:** Modern tragedy; *The Crucible*; *As Bruxas de Salém*; hero; community; individuality; Arthur Miller

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1.0 O TEATRO E O TEMPO: UM PERCURSO HISTÓRICO</b> .....	<b>15</b>
1.1 O Teatro Grego.....	15
1.2 O Teatro Elisabetano.....	25
1.3 Transição e teatro no século XX .....	33
<b>2.0 O TEATRO DE ARTHUR MILLER</b> .....	<b>44</b>
2.1 Algumas notas sobre Miller e o Teatro Milleriano.....	44
2.1.2 Os heróis na tragédia de Miller .....	54
2.2 <i>The Crucible (As Bruxas de Salém)</i> .....	62
<b>3.0 O HERÓI EM SUA COMUNIDADE</b> .....	<b>70</b>
3.1 Os puritanos da Nova Inglaterra <i>versus</i> O puritanismo de Miller .....	70
3.2 Proctor e a tensão entre o público, o privado e o recôndito .....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

Nascido em Nova Iorque, filho de imigrantes judeus poloneses, Arthur Asher Miller (1915-2005) fez de sua obra sua autobiografia. Como diz numa entrevista concedida em sua casa em Connecticut, parte de uma série de programas de rádio da emissora BBC em comemoração ao seu *octogésimo* aniversário em 1995, “The plays are my autobiography. I can't write plays that don't sum up where I am. I'm in all of them. I don't know how else to go about writing.”<sup>1</sup>.

Na América anterior à Depressão, sua família era abastada, seu pai, empreendedor do ramo têxtil, havia construído um negócio que trazia conforto à família e também emprego para mais de oitocentos trabalhadores<sup>2</sup>. Até que tudo mudou com a Queda de Wall Street. Miller e sua família viveram os traumas que a mudança dos tempos trouxe à sua comunidade; o dramaturgo relata na citada entrevista que em sua vizinhança, houve três suicídios, demonstrando o incalculável impacto que a situação de recessão na economia do país trouxe àqueles que ainda acreditavam e contavam com o sonho americano; e de certa forma, para ele, a América nunca se curou desse trauma não só econômico, mas também identitário. É este Miller que escreve a peça que aqui estudamos.

*The Crucible* é ambientada 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.

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. Mesmo sendo objeto de pesquisa de vários trabalhos ao longo dos anos, ainda assim, não é uma obra muito discutida no Brasil, embora seja leitura obrigatória nas escolas estadunidenses; e por ser uma obra rica em história, cultura, temática e personagens, os trabalhos muito frequentemente dirigem-se a questões relativas a temas como histeria, perseguição, acusações e confissões.

---

<sup>1</sup> “As peças são minha autobiografia. Eu não posso escrever peças que não resumem onde eu estou. Eu estou em todas elas. Eu não conheço nenhuma outra forma de escrever.” (Tradução nossa)

<sup>2</sup> Miltex Coat and Suit Company (ABBOTSON, 2007).

Neste trabalho, resolvemos pensar o herói e suas relações no acontecimento trágico na peça. Para isto, analisamos o conflito sofrido pelo personagem principal John Proctor, que completa sua jornada trágica em meio às tensões que se dão envolvendo as leis morais e religiosas defendidas pela ideologia puritana, e, também a abordagem de certos conflitos e personagens que da mesma forma estão envoltos nessa comunidade que vive sujeita à autoridade eclesiástica.

Ponderamos aqui sobre o permanente conflito entre indivíduo e sociedade, numa conjuntura em que temas como santidade, justiça e justificação divina carregam sentidos que extrapolam o indivíduo e se relaciona com o grupo, grupo este marcado pela luta em busca da perfeição no lugar mítico e utópico em que se encontravam: a colônia em Massachusetts, que por muitos era vista como a esperança de uma “Nova Jerusalém”. Assim, propusemos uma reflexão acerca das tensões observadas envolvendo o tripé temático que abarca comunidade, individualidade e a noção de justiça presente naquele contexto.

No primeiro capítulo, fazemos um percurso pela história e teoria do teatro, comentando pontos desde o teatro grego, o elisabetano e por fim o teatro moderno, no qual Miller tem papel importante. Destacamos o momento de transição para o teatro do século XX, com as contribuições de Eagleton (2013), Williams (2002) e do próprio Miller (1978) e seu homem comum, que florescem a pesquisa ao demonstrar os processos pelos quais chegamos às novas compreensões de tragédia democratizada, para além dos rígidos limites do gênero literário, e a mudança do estatuto do herói transformado em vítima.

Destinamos o segundo capítulo deste trabalho para pensar e discorrer sobre a vida e obra de Miller, seus heróis, e por último a peça *The Crucible*. Utilizamos para este trabalho, a versão traduzida por José Rubens Siqueira, publicada pela editora Companhia das Letras no Brasil em 2009, juntamente com quatro outras peças (*A morte de um caixeiro-viajante*, *Todos eram meus filhos*, *O homem de sorte* e *Um panorama visto da ponte*). Apresentamos o enredo da peça e abordamos a relação entre o acontecimento histórico da caça às bruxas de Salém e os personagens millerianos, pois embora a peça trate de um momento histórico real, a peça tem seus pontos de distanciamento dos fatos.

Destacamos ainda que é comum a leitura da peça que aqui estudamos como alegoria à outra “caça as bruxas”, aquela sofrida pelos colegas de Miller e por todos os Estados Unidos no momento em que a peça é escrita, o Macartismo. Esse período histórico e político, de repressão “às bruxas”, os comunistas, vistos como antipatriotas. Salientamos que neste trabalho, entretanto, buscamos nos aprofundar no enredo e a partir do estudo do contexto histórico, social e religioso escolhido por Miller, buscar caminhos para compreender o percurso trágico de um personagem tão marcante e complexo como John Proctor. Para tratar de tal campanha, nos voltamos às contribuições de Christopher Bigsby, profícuo estudioso e biógrafo premiado de Arthur Miller, considerado um dos melhores analistas do teatro americano no mundo, autor e organizador de diversas obras de estudo e crítica da obra de Miller, como *Arthur Miller & Company* (1990), *The Cambridge Companion to Arthur Miller* (1997), *Arthur Miller: A Critical Study* (2005), e *Remembering Arthur Miller* (2005).

No terceiro e último capítulo deste estudo, desenvolvemos a discussão sobre o herói de *The Crucible* dentro de sua comunidade. Para isto, iniciamos o capítulo com uma reflexão sobre o que significava ser puritano na Nova Inglaterra, quais eram suas crenças e suas bases teológicas e como elas se relacionam com o protagonista, no anseio de reconhecer e compreender o puritanismo de Miller e o puritanismo histórico. Neste sentido, as contribuições de Edmund S. Morgan (2008), professor, historiador e autoridade no campo de estudos da América colonial, autor de dezenas de obras sobre o Puritanismo, nos auxiliam a pensar sobre como a peça foi escrita numa era, sobre outro período distante, para sugerir que estamos nos comportando, e/ou permitindo que nossas autoridades se comportem como as autoridades do período colonial norte-americano. E essa reflexão só é possível devido o choque do reconhecimento. Mesmo que ficção seja ficção e história seja história. Morgan (2008) nos convida a refletir de maneira cuidadosa e crítica, de forma que as duras lições de Salém não nos escapem, pois se preocupa com a caracterização dos puritanos na peça, suas associações e possíveis implicações.

Finalizamos o terceiro capítulo rememorando pontos essenciais sobre a comunidade puritana de Proctor, sua construção enquanto personagem, seu meio e suas relações na peça, refletindo sobre como o conflito do herói se desenvolve na medida em que responde à pergunta sobre como pode o indivíduo se exonerar do pecado, do seu erro, sendo pecador, sendo culpado e condenável conforme sua crença? Neste ponto,

com o auxílio de referências como Budick (2008), ainda Bigsby (2005), Eagleton (2018) e o filósofo contemporâneo canadense, Charles Taylor (2013) com suas reflexões sobre o *self* e a modernidade, identificamos uma tensão entre o público, o privado e o recôndito na jornada de Proctor, tensão essa que entrega à tragédia o protagonista. Buscamos, assim, com este trabalho, pensar este conflito e assim, contribuir para a o florescimento desta e de novas reflexões.

## 1.0 CAPÍTULO 1: O TEATRO E O TEMPO: UM PERCURSO HISTÓRICO

### 1.1 O TEATRO GREGO

Falar de teatro e dramatização é ao mesmo tempo, falar do homem em seu mundo social e político. Como declara Berthold (2001), ser outro é uma das formas arquetípicas da expressão humana, desta forma, sua história inclui desde a pantomima de caça, as manifestações egípcias, o teatro grego, romano, elisabetano e as modernas classificações e categorias de dramatização dos tempos hodiernos.

Conforme Berthold (2001), a principal e mais essencial diferença entre as formas de teatro, do ponto de vista da evolução cultural, tem a ver com o número de acessórios cênicos à disposição do ator para expressar a mensagem proposta. O que nos leva a refletir que no Teatro Primitivo, o artista necessitava apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorrer a escala completa de emoções: era, conforme Oskar Erbele, “arte incorporada na forma humana e abrangendo todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito” (BERTHOLD, 2001, p. 2). Para o autor, é a mais velha arte da humanidade, arte imortal. Os encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, as danças da colheita e fertilidade, os ritos de iniciação, xamanismo e vários cultos divinos carregavam em si, utilizando a expressão de Berthold, as sementes do teatro, germinada mais tarde, na “ampla arena do Teatro de Dioniso em Atenas” (BERTHOLD, 2001, p. 3), com a adição de um importante componente dessa arte: os espectadores. Em todos esses casos, o teatro está relacionado ao mimetismo. A *mimesis* possui correlação com várias atividades humanas que também se relacionam com o teatro: o culto, o ensinamento, a fruição estética.

Ligado aos mitos e aos rituais religiosos voltados ao deus Dioniso, o teatro grego se desenvolveu como forma de expressão artística, tendo seu auge no século V A.C., em Atenas com a criação dos teatros físicos e as representações dos gêneros dramáticos Tragédia e Comédia.

De acordo com Barthes (1990) muitos dizem que foi Téspis, sacerdote de Dioniso, que ao representar o deus, criou a tragédia e o ofício de ator, outros dizem que foi seu sucessor, Frínico, o certo é que este novo drama foi acolhido pela cidade e recebeu ainda mais força devido a uma instituição verdadeiramente cívica de Atenas: a competição. Esse sacerdote, de acordo com Barthes (1990), organizava representações

do gênero semirreligioso, semiliterário de coros e danças, ditirambo, muito florescente na região de Coríntia e de Sicion, cerca do final do século VII A.C. Téspis transportava seu material numa carroça e ia recrutando os coros onde se apresentava.

Na época clássica, o espetáculo grego compreende quatro gêneros principais: o ditirambo, o drama satírico, a tragédia, a comédia. Podemos acrescentar-lhe: o cortejo que antecedia a festa, o *comos*, provável sobrevivente das procissões (ou mais exatamente dos monômios dionisíacos); e, embora se trate mais de concertos que de representações, as audições tímélicas, espécie de oratórios cujos executantes tomavam lugar na *orquestra*, à volta da *tímele*, ou lugar consagrado à Dioniso. (BARTHES, 1990, p. 62)

Explicar o que na literatura se entende por Trágico, e o gênero da Tragédia não é um ofício de fácil execução. Desde Aristóteles, muito foi dito e estudado sobre esse gênero. Uma dessas importantes contribuições ao longo dos anos vem de Vernant (2014), que entende a tragédia como gênero literário original, que possui regras e características próprias e instaura um novo tipo específico de espetáculo na cidade, enquanto forma de expressão específica.

De acordo com Junito Souza Brandão (1985), não se pode explicar o trágico, sua gênese, sem passar pelo elemento satírico, os rituais e festas dionisíacas regadas a vinho, realizadas pelos sátiros e pelas ninfas, tendo em mente que, de acordo com o autor, todas as religiões da Grécia confluíam para uma bacia comum. Ou seja, todas falavam de aspectos como a *gnôsis*, a *katharsis*, e a *athanasía*, sendo a primeira, a sede do conhecimento contemplativo, a segunda, a purificação da vontade para receber o divino, e a terceira, a libertação desta vida “geradora” de nascimentos e mortes para uma vida de imortalidade. Todos esses aspectos têm por base, ou como diz Aristóteles, uma causa primeira, a *mimese*. Ela é, essencialmente, a arte de mimetizar, de representar o humano e o divino, as ações superiores e inferiores, dramáticas e cômicas etc. Ela é fonte de conhecimento, segundo Aristóteles, uma forma de conhecimento e prazer, simultaneamente. No entanto, esses anseios eram combatidos pela religião oficial e aristocrática da *polis*. E no embate entre deuses e mortais, os deuses, superiores, tinham os poderes e a inclinação para castigar qualquer mortal que ousasse desejar e aspirar à imortalidade.

Neste contexto, compreendemos que existem tensões que preparam o caminho para que a tragédia se realize. De um lado, temos o *Homo dionysiacus*, o êxtase e o entusiasmo, e do outro, a moderação, fruto do pensamento “conhece a ti mesmo” e “nada em excesso”, já que ultrapassar “a medida de cada um” (*métron*) é uma violência

contra si mesmo e contra os deuses, o que pode vir a provocar o ciúme divino, *némesis*. Segundo afirma Souza Brandão, a tragédia só pode se realizar quando a medida de cada um é ultrapassada. E é ela que fala contra todas as *démesures*, sendo transformada pelo Estado num apêndice da religião política da *polis*.

Conforme destaca Barthes (1990), tragédia e drama satírico estão muito próximos. Ambas são formas artísticas que trabalham com o mito, mas enquanto uma traz a figura do sátiro em seu coro, como característica definidora, a outra lança mão de outros artifícios para dar tom e vida ao espetáculo.

O drama satírico está muito próximo da tragédia: tem a mesma estrutura e o tema é mitológico. O que o diferencia, e, por conseguinte o constitui, é que o coro é obrigatoriamente composto por Sátiros, conduzidos por seu chefe Sileno, pai de criação de Dioniso (dizia-se também, em Atenas, drama silénico). Este coro tem uma grande importância dramática, ele é o actor principal; ele dá o tom ao género, transforma-o numa «tragédia divertida»; porque estes Sátiros são «vagabundos», «inúteis», são cúmplices que manejam os gracejos, lançam os chicotes (o drama satírico termina bem); as suas danças tem um carácter grotesco; eles estão disfarçados e mascarados. (BARTHES, 1990, p. 63)

Embora parecidos em muitos aspectos, são gêneros distintos. Uma tragédia grega, conforme explicita o autor, compreende, entre seus componentes, um *prólogo* (monólogo ou diálogo), o *párodos* (ou canto de entrada dos coros), *episódios*, que de acordo com o autor se assemelha ao que nós entendemos hoje como atos nas peças – embora, conforme destaca, sejam de duração variada. Ainda, os *estásimos* (cantos dançados do coro entre os episódios), e o *êxodo*, o último episódio contendo a saída do coro. Berthold (2001) também descreve as partes da tragédia arcaica, e destaca o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas, logo após o canto de entrada, destacando que Ésquilo seguia essa estrutura.

Mas, o que é Tragédia? Quanto à definição da Tragédia, temos diferentes avenidas. Para Platão, sob a ótica da *mimese*, a Tragédia se define como técnica imperfeita, e também imoral. Arte, no entanto, longe da verdade. Já que, dentro da concepção platônica, no caso da pintura e da tragédia, há um esvaziamento causado pela *mimesis*, ou imitação. Conforme Susin (2010),

Aquilo que Platão pretende dizer com o uso da noção de *mimesis* é “ilustrado” através da discussão sobre a pintura. A pintura, mais do que um simples exemplo, uma mera figura da *mimesis*, desempenha a função de modelo para a construção do conceito. Na sua experiência da pintura, Platão observa que o pintor pode ser designado um imitador na medida em que ele opera uma cópia de objetos materiais tais como camas, sapatos, freios e

rédeas. Entretanto, o problema não reside neste ato de cópia, na transposição de certos objetos para outros planos, mas os efeitos óticos que a ela estão ligados. Para que isto fique mais claro, Platão reprova na imitação o fato do pintor copiar os entes naturais na sua materialidade contingente ao invés de se deter na sua Forma essencial. Como se isso não bastasse, ele realiza uma cópia destes objetos não tais como eles realmente são, mas tais “*como parecem ser*” (598a). Em outras palavras, a cópia toma como objeto não aquele que está em uma relação direta com a Forma transcendente, mas a aparência sustentada por um certo olhar, uma determinada maneira de ver o objeto. (SUSIN, 2010, p. 14)

E, da maneira como entende Platão, conforme explicita o autor, se a tragédia é a imitação da aparência visível da realidade, o que acontece na tragédia é uma absorção da coisa sensível em uma imagem parcial estilizada em uma multiplicidade cambiante sustentada pelo olhar do artista em uma determinada posição em relação à coisa, que tem agora distorcida a imagem absoluta das virtudes e da verdade.

Com Aristóteles, a *mimesis* fica muito diferente, no entanto, o problema é um pouco mais complexo. O conceito em si não muda, não foge de Platão. O que muda é a forma como Aristóteles elabora sua teoria do conhecimento.

A *mimesis* em Aristóteles não é uma simples imitação da aparência, a cópia dos aspectos exteriores que identificam determinada realidade ou objeto. [...] Ao contrário de Platão, o produto do fazer mimético não é um objeto parasitário, carente de ser: sua identidade não depende das propriedades que definem a coisa que serve como seu modelo. Além disso, a ação trágica, produto por excelência da *mimesis*, não é tributária da alma do espectador, ela não está em uma relação de dependência com o olhar do sujeito que sustentaria sua realidade. (SUSIN, 2010, p. 47)

Se, para Platão, a verdade consistia em contemplar o mundo das ideias, algo distante do mundo sensível, claramente que a mimese dos objetos e ações do mundo físico são sempre imperfeitas. Por outro lado, para Aristóteles, o conhecimento consiste na síntese conceitual obtida a partir do conhecimento do mundo físico, logo, a *mimesis* passa a ser vista como um meio de representar a essência que está na síntese do sensível. Para Aristóteles, a Tragédia é a imitação de realidades dolorosas, tem o mito como matéria prima e nos proporciona deleite.

A tragédia purificada nos provoca, enquanto espectadores, sentimentos compatíveis com a razão. Suscita terror e piedade e opera a purgação por meio de um equilíbrio que traz um estado de pureza. Deleite e catarse se conectam.

Conforme Vernant (2014),

A invenção da tragédia grega em Atenas do século V, não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmos e com seus próprios atos. Do mesmo modo que não há nenhum ouvido musical fora da música e de seu desenvolvimento histórico, não há visão trágica fora da tragédia e do gênero literário cuja tradição ela fundamenta. (VERNANT, 2014, p. 214)

A imitação, sobre a qual fala o autor, diz respeito a um ponto essencial na compreensão da tragédia, o qual citamos já um pouco anteriormente: a de que ela tem como matéria prima a lenda heroica, o mito. Vernant (2014) clarifica que a tragédia não inventa suas intrigas ou suas personagens, antes, encontra-os no saber comum da comunidade grega, no que eles “acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora” (p. 215), no entanto, diferentemente da época da epopeia, esse herói não é mais modelo, e sim problema, enigma, com sentido sempre por decifrar. Outro ponto importante que Vernant cita e explicita diz respeito à conscientização do que se caracterizava como fictício para os gregos na virada dos séculos V e IV, o que permitiu a eles enxergarem-se e reconhecerem-se como poetas, imitadores, num mundo de reflexos, de fábulas, fictício, lado a lado com o mundo real. Já que “no sentido preciso de *mimēsthai*, imitar é simular a presença efetiva de um ausente” (VERNANT, 2014, p. 216), e diferentemente da epopeia, na qual o poeta desvela a realidade, aqui, no momento em que o poeta trágico desaparece no palco atrás das personagens roteirizado de forma verossímil, ele possibilita a construção dessa consciência do que é ficcional.

Há tragédia quando, pela montagem dessa experiência imaginária que constitui um roteiro, com sua progressão dramatizada através dessa *mimesis práxeos*, diz Aristóteles, dessa simulação de um sistema coerente de ações seguidas que conduzem à catástrofe, a existência humana acede à consciência, ao mesmo tempo exaltada e lúcida, tanto por seu preço insubstituível quanto por sua extrema vaidade. (VERNANT, 2014, p. 219)

Ou seja, ela tem uma função social e, portanto, moral. Na leitura de Vernant, a tragédia é vista não apenas como arte, mas também como instituição. Uma instituição social colocada lado a lado com os órgãos políticos e judiciários, pela fundação dos concursos trágicos. O autor cita Walter Nestle, para quem “a tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão” (VERNANT, 2014, p. 10). Desta forma, embora seja enraizada na realidade social, não é simplesmente reflexo dessa realidade, na medida em que no lugar de refleti-la, ela a questiona, através do debate.

Marvin Carlson (1997), em seu *Teorias do Teatro*, comenta sobre a *Poética* e suas contribuições para o estudo da tragédia e teatro mundial. Conforme destaca, Aristóteles define os seis elementos do gênero trágico, sendo eles: enredo (*mythos*), caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopeia (música). Conforme explica, Aristóteles situou o enredo como o elemento primordial em questão de importância, referindo-se a ele como “alma da tragédia” (CARLSON, 1997, p. 16).

O autor continua, destacando que no Capítulo 13 da *Poética*, em que Aristóteles discute o segundo elemento, o caráter (*ethos*)<sup>3</sup>, deparamo-nos com outra passagem que suscitou inúmeros debates entre a crítica, pois diz respeito a um ponto crucial na tragédia: o herói ideal. Aristóteles descreve-o como uma pessoa nem perfeita em virtude e justiça, nem que caiu em desgraça por depravação e vício, mas que sucumbiu por algum erro de cálculo (alguns chamam de “falha trágica” ou *hamartia*, o mesmo termo utilizado para se referir à noção cristã de pecado).

As várias interpretações de *hamartia* podem, no geral, ser divididas em dois grupos: aquelas que enfatizam o aspecto moral da falha e aquelas que (também Golden é desta opinião) insistem no aspecto intelectual, fazendo da *hamartia* um erro de julgamento ou uma suposição equivocada. A primeira é a interpretação tradicional, e para alguns críticos a “falha” pode quase ser identificada à ideia cristã de pecado (com efeito, *hamartia* é usado nesse sentido no Evangelho de São João). O próprio fato de Aristóteles ter incluído termos como “virtude” e “vício”, na mencionada passagem, parece apontar nessa direção. Em outros lugares ele utiliza o termo de forma mais ambígua, e seu exemplo típico de tragédia, o *Édipo rei*, apresenta um herói cujas ações poderiam ser fruto tanto da ignorância quanto da imoralidade. De qualquer forma, parece necessário que a *hamartia* seja inconsciente a fim de ocorrerem o reconhecimento e a descoberta. (CARLSON, 1997, p. 17)

Carlson (1997) também destaca a distinção que Aristóteles faz<sup>4</sup> entre tragédia e comédia. Segundo ele, “a primeira representa os homens como piores, a segunda como melhores do que são na vida real” (p. 17). Conforme descreve Carlson, diversos críticos, especialmente da tradição neoclássica, entenderam o termo usado por Aristóteles “bom”, *spoudaios*, como “nobre”, fazendo assim com que compreendessem que a tragédia deveria lidar exclusivamente com reis e príncipes, esquecendo-se, aponta o autor, que para o filósofo grego, o *ethos* (caráter) não é determinado pelo nascimento, mas pela sua escolha moral. E conforme se observa em seus escritos<sup>5</sup>, para ele, na tragédia, o caráter do herói, revelado numa ação dependente de uma escolha, será bom

---

<sup>3</sup> Que é raiz de ética, ou moral.

<sup>4</sup> Capítulo 2 da *Poética*.

<sup>5</sup> Capítulo 15 da *Poética*.

se sua escolha for boa. Assim, “a ‘nobreza’ do personagem trágico é acentuadamente mais moral do que social ou política” (CARLSON, 1997, p. 18).

Para Berthold (2001) é a Ésquilo que a tragédia grega antiga deve sua perfeição artística e formal. De acordo com a autora, o poeta tinha acesso direto à vida cultural de Atenas, e escreveu, ao todo, noventa tragédias, das quais apenas setenta e nove chegaram até nós e destas, apenas sete peças se conservaram. Ésquilo apresentou suas peças nos concursos e chegou a enfrentar Sófocles, o rapaz de vinte e nove anos, trinta anos mais jovem, cuja fama vinha crescendo exponencialmente na cidade. Berthold relata que ambos inscreveram suas peças para as Dionísias de 468 a.C. e ambas foram aceitas e apresentadas. Sófocles acabou ganhando o prêmio<sup>6</sup>.

Conforme Berthold (2001),

O que Atossa, Antígona, Orestes ou Prometeu sofrem não é um destino individual. Sua sorte representa uma situação excepcional, o conflito entre o poder dos deuses e a vontade humana, a impotência do homem contra os deuses, amplificada num acontecimento monstruoso. Isto irrompe em sua força mais elementar em *Prometeu Acorrentado*. [...] O grito de tormento proferido pelo Prometeu de Ésquilo ergue-se acima das forças primordiais da natureza. (BERTHOLD, 2001, p. 109)

Sófocles escreveu cento e vinte e três dramas, cento e onze foram conservados, porém apenas sete tragédias e partes de uma sátira chegaram até nós. De acordo com Berthold, ele colocou em cena, “personalidades que se atrevem – como a pequena Antígona, cuja figura cresce por força das obrigações assumidas por vontade própria” (BERTHOLD, 2001, p. 109). De acordo com a autora,

Para o homem de Sófocles, o sofrimento é a dura, mas enobrecedora escola do “Conhece-te a ti mesmo”. Enganado por oráculos cruéis, a mercê de destinos enigmáticos, mergulhado na loucura fatal, levado às más ações sem o querer, entrega-se por suas próprias mãos às Erinias, as vingadoras dos inferos, e a “Justiça” que corrige, o braço da lei. Ajax morre pela própria espada; o rei Édipo cega a si mesmo; Electra, Djanira, Jocasta, Eurídice e Antígona buscam a morte. Sófocles, o céptico devoto, dá aos deuses o triunfo integral, por sobre o destino terrestre, sobre todos os abismos do ódio, arrebatamento, vingança, violência e sacrifício. [...] Foi da natureza inalterável do conceito de destino sofocliano que Aristóteles derivou a sua famosa definição de tragédia, cuja interpretação tem sido debatida ao longo dos séculos. (BERTHOLD, 2001, p. 109-110)

Assim como Ésquilo e Sófocles, Eurípedes se junta aos dois primeiros para formar o trio dos grandes poetas trágicos da Antiguidade. E diferentemente de seus

---

<sup>6</sup> Um de seus 18 prêmios dramáticos.

antecessores, Eurípedes partiu de um nível de conflito inteiramente novo, ele inaugura o teatro psicológico do Ocidente. Segundo Margot Berthold,

Enquanto Ésquilo via a tentação do herói trágico para a *hybris* como um engano que condenava a si mesmo pelos próprios excessos, e enquanto Sófocles havia superposto o destino da malevolência divina à disposição humana para o sofrimento, Eurípedes rebaixou a providência divina ao poder cego do acaso. (BERTHOLD, 2001, p. 110)

Deste modo, para ele, o pronunciamento dos deuses não se caracterizava como verdade absoluta em sua visão, e assim não lhe oferecia nenhuma solução conciliatória. Neste sentido, suas personagens hesitam, duvidam, têm instintos, paixões, intrigas e conspirações. Embora Eurípedes desenvolvesse seus dramas com tanta genialidade e habilidade, ganhou apenas quatro prêmios em vida. Infelizmente, muito de sua obra se perdeu, e de suas setenta e oito tragédias, restam apenas dezessete e uma sátira.

Ao estudar a *Poética*, é impossível negarmos que o espetáculo teatral (*ópsis*) acaba sendo relegado a uma espécie de ostracismo, ou segundo plano. É notável que há uma predominância da análise exclusivamente literária da tragédia grega. Aristóteles afirma em sua *Poética*, que “quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (1450b). Pois basta o enredo (*mythos*) para haver uma representação verossímil da realidade (*mimesis*). Os versos, a métrica e toda a encenação contribuem com a representação, porém é a história narrada que pode ser analisada enquanto *mimesis* verossímil. Desta forma, muitos aspectos da encenação não são enfocados, embora na sociedade grega antiga, os espetáculos tivessem uma enorme relevância social e cultural no cotidiano da cidade. Havia os jogos esportivos, os rituais, as disputas políticas, e sua maior manifestação, a mais importante para a cultura ocidental: o teatro.

A postura de ver o texto como a estrutura essencial da arte dramática é parte de uma “postura logocêntrica dominante no teatro ocidental até o século XIX, quando a relação texto-cena passou a ser problematizada e o estatuto da encenação revisto” (BOURCHEID, 2008, p. 1). E conforme o autor, muito disso se deve também ao fato de haver uma grande lacuna de detalhes a respeito da atribuição das falas e práticas de encenação como:

técnicas de cenografia, da arquitetura cênica, dos figurinos e adereços utilizados por atores e pelo coro, dos dispositivos mecânicos utilizados em

cena, do estilo de interpretação dos atores, da música utilizada nos espetáculos, das características do público que comparecia aos espetáculos, enfim, dos elementos constitutivos do binômio da encenação – recepção, essência do fenômeno teatral. (BOURCHEID, 2008, p. 2)

Segundo o autor, a forma de se ver o papel da encenação e do espetáculo no teatro antigo começou a ser mudado a partir do final do século XX, quando se reconheceu que os grandes nomes do teatro grego eram não meros escritores distanciados da realidade dos palcos, mas sim “homens do teatro”, que atuavam muitas vezes como diretores do coro e atores principais de seus textos. Conforme Berthold (2001), tanto Ésquilo quanto Eurípedes representaram no palco.

Para falar de encenação e representação teatral, é importante trazermos a ideia da teatralidade, conceituada por Barthes (1971) como o teatro menos o texto, uma espessura de signos e sensações. “Uma espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submergem no texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (p. 41). E essa teatralidade, conforme o crítico, não é um dado *de realização*, mas sim *de criação*.

Como sabemos, as manifestações dramáticas na cidade de Atenas associavam-se ao culto a Dioniso. E, de acordo com Bourcheid (2008) anualmente, o calendário cívico-religioso ateniense registrava cinco festas em homenagem ao deus do vinho: as Lenéias (no mês ático *Gamelion* – janeiro/fevereiro), as Antestérias (no mês ático *Antesterion* – fevereiro/março), as Osofórias (em outubro), as Dionísias rurais (no mês *Posideon* – dezembro/janeiro) e as Dionísias urbanas (no mês *Elaphebolion* – março-abril), dessas cinco, as mais importantes para o drama grego foram as Dionísias urbanas e as Lenéias, pois era quando se realizavam os concursos<sup>7</sup>.

Os preparativos dos concursos dramáticos eram responsabilidade do *arconte*, que, na condição de mais alto oficial do Estado, decidia tanto as questões artísticas quanto as organizacionais. As tragédias inscritas no concurso eram submetidas a ele, que selecionava três tetralogias que competiriam no *agon*, concurso do qual apenas uma sairia vencedora. Finalmente, o *arconte* indicava a cada poeta um *corega*, algum cidadão ateniense rico que pudesse financiar um espetáculo, cobrindo não apenas os custos de ensaiar e vestir o coro, mas também os honorários do diretor do coro (*corus didascalus*) e os custos com a manutenção de todos os envolvidos. (BERTHOLD, 2001, p. 113)

---

7 Conforme Bourcheid (2008), o foco das Lenéias eram as comédias, embora elas fossem apresentadas em ambos os festivais. Já a vitória das tragédias tinham mais peso nas Dionísias, pois eram o carro-chefe desse festival.

Os festivais atenienses de dramaturgia significaram muito para a coletividade. Era um momento único em que a comunidade se reunia para apreciar e experimentar tal momento artístico. Além da força artística que carregava, era também um instrumento de reivindicação política, pois no momento em que a sociedade tem uma oportunidade de falar ao coletivo, esta acaba transformando-se numa abertura para abordar os problemas mais pontuais da polis, de uma maneira que viesse a contribuir no reforço de princípios atemporais e na oferta de possíveis soluções problemas reais.

Neste sentido, as representações eram mais que apenas um evento estético. Para além disso, eram também um evento religioso e cívico (BOURCHEID, 2008), no qual os espectadores podiam assistir e se emocionarem ao verem as peças serem representadas por atores bem preparados e geralmente de famílias de tradição artística, já que o ofício teatral nessa época era transmitido de geração a geração. Conforme Moretti (2001), os dois filhos de Ésquilo, e seus sobrinhos escreveram tragédias, um filho e um neto de Sófocles também. Um dos filhos de Eurípedes foi ator e o outro poeta trágico, e os filhos de Aristófanes, poeta cômico, escreveram comédias.

De acordo com Berthold (2001), tanto Ésquilo quanto Eurípedes representavam no palco frequentemente. Sófocles também atuou em duas de suas peças. Ao estudarmos sobre o assunto é possível notar que os poetas assumiam várias funções no espetáculo, na coreografia, cenografia, atuação, e outras funções técnicas. Embora mais tarde essa participação ativa dos autores no espetáculo começou a diminuir, polarizando as áreas de atuação e abrindo caminho para um processo de profissionalização e especialização das funções no teatro.

Ainda sobre o espetáculo teatral, é importante citarmos a relevância da música como elemento constituinte da representação, para que se chegasse aos efeitos estéticos esperados. Segundo Bourcheid (2008), os instrumentos mais utilizados eram o aulo e a lira. E, claro, um dos elementos mais característicos do drama grego: o coro. Na tragédia, o coro “era composto por doze integrantes nos dramas de Ésquilo, [...] quinze a partir de Sófocles. Na comédia, o coro era composto por vinte e quatro integrantes.” (BOURCHEID, 2008, p. 21). Com o passar do tempo, é possível notar o quanto os cantos corais foram diminuindo em comparação com as falas dos atores, um fenômeno denominado por Barthes (1990) como a atrofia do coro. A função do coro era interrogar. E se antes se interrogava a mitologia, com a secularização progressiva da arte (como

observamos anteriormente, nas divergências de fé entre os grandes poetas trágicos), interroga-se agora também, em formas mais intelectuais, como colocou Barthes, a filosofia. Nesse contexto, a atrofia do coro trágico se revela como algo sintomático do processo de laicização do teatro.

## 1.2 O TEATRO ELISABETANO

No longo e fecundo processo de criação e revisão do arcabouço teórico que diz respeito ao estudo da Tragédia, novas concepções, ideias e formulações foram tomando corpo. E podemos dizer hoje, baseados em estudos modernos, que o que se nota é um processo de secularização do acontecimento trágico. Demonstrando, talvez, o nascimento do indivíduo como conhecemos hoje. Em *Ésquilo* vê-se a tensão entre sagrado e profano, e sua tragédia, afirma Vernant (2014), “não está centrada, numa personagem singular, na complexidade de sua vida interior” (p.13). Já em Sófocles, encontramos o indivíduo sofrendo o conflito; e em Eurípedes, temos o retrato das paixões humanas, onde tudo acontece dentro do peito conflituoso do protagonista. O conflito começa a se internalizar.

Falar do indivíduo no drama implica também em compreender sua história e suas raízes, que passam por períodos distintos na tradição dramática. Para compreendermos esse percurso, é importante pensarmos que discussões sobre diferentes pontos de vista, sobre o velho e o novo em relação à arte sempre foram presentes, e essa discussão no Período Medieval revelou a partilha de uma teoria comum, a do drama com instrução<sup>8</sup>, conforme aponta Carlson (1997).

Ao observarmos o teatro da Renascença, é crucial termos em mente que seu drama não é uma continuação direta do teatro greco-romano da Antiguidade. Barbara Heliadora (2014) em seu texto *De onde veio Shakespeare?* comenta que

Com as invasões dos bárbaros, deu-se efetivamente uma ruptura de séculos, havendo, primeiro, uma mera tentativa de sobrevivência, e, depois, um recomeçar de quase tudo de novo. A Igreja Católica, apesar de ser responsável pela condenação total do teatro nos estertores do Império Romano, é que faz a melhor ponte para seu reinício, em parte porque as bibliotecas dos mosteiros, localizados em pontos remotos, preservaram

---

8 Grande era a preocupação da Igreja em relação à arte. Conforme assinala Carlson (1997), os antigos padres e também grandes nomes como Tertuliano e Santo Agostinho insistiam na origem pagã do teatro clássico, temendo uma influência maligna para os seus cristãos. No entanto, com o crescimento da tradição dramática na Idade Média, a freira saxônica Hrotsvitha (c. 935-973), que também era autora de comédias, apontou e questionou se da mesma forma que o drama poderia influenciar para o mal, não poderia também ser usado para pregar os valores e as preocupações cristãs.

documentos do passado (tanto que a monja beneditina Hrotxwitha, no século X, escreveu algumas peças à maneira de Terêncio), mas principalmente porque, forte em seu ritual, a Igreja sabia que o gesto tem mais força do que a palavra (qualquer ator desonesto só tem de fazer um gesto ou movimento para atrapalhar o colega). Em outras palavras, a Igreja conhecia o valor da dramatização como método de ensino. (HELIODORA, 2004, p. 15)

O teatro elisabetano, que vai de aproximadamente de 1587 a 1642, diz respeito ao que se produziu na dramaturgia nesse período, momento em que a rainha Elizabeth I<sup>9</sup> reinava na Inglaterra.

A história dos espetáculos teatrais na Inglaterra é marcada por altos e baixos, havendo períodos em que o drama era utilizado dentro do terreno da sacralidade da igreja<sup>10</sup>, e outros em que o mesmo era proibido por lei, tendo seus teatros fechados por razões que iam de discordâncias religiosas, como por exemplo, a opinião dos puritanos, que acreditavam que era imoral, a razões de questões de saúde pública, já que o medo das doenças, como a Peste Negra ainda assolava parte da população. Desta forma, o espetáculo teatral acontecia fora dos limites da cidade de Londres, onde as leis não se aplicavam e a população frequentava tavernas, e se envolvia com apostas, esportes sangrentos (*cockfighting*, *bear-baiting*...), prostituição, e etc. Entre os séculos XVI e XVII, mesmo contra a vontade do governo e da Igreja, o teatro cresceu e se tornou o epítome do entretenimento na Inglaterra, com gêneros como a tragédia, a comédia e o drama histórico.

Entre os dramas medievais que influenciaram a era elisabetana estão as *Mystery plays* (mistérios), as *Miracle plays* (milagres), as *Morality plays* (moralidades) e o Interlúdio. As primeiras, no século XI e XII, eram baseadas nas histórias bíblicas e, utilizando a língua vernácula, vinham de uma proposta didática de levar às pessoas o mistério, que era a verdade religiosa. Estava totalmente sob o controle da Igreja e as peças eram representadas do lado de fora da catedral. Com o tempo, a presença da população começou a ser cada vez maior, e as representações começaram a se distanciar cada vez mais da Igreja, tanto fisicamente, indo para as praças e para locais específicos na cidade, com o uso da *peageant*<sup>11</sup>, quanto figuradamente, rompendo com a igreja

---

9 Coroada em 1558.

10 Vide o nascimento do teatro moderno no Mosteiro de St. Gall no fim do século IX, conforme destaca Heliadora (2004).

11 Espécie de carroça ou plataforma, conforme vemos em Heliadora (2004), p. 17.

definitivamente após a passagem da responsabilidade dos espetáculos do clero para as guildas, e com a proibição da participação do clero nas peças.

Mais tarde, no século XIII, as *miracle plays* tomavam a cena, diferenciando-se dos mistérios, sendo um pouco mais seculares, no sentido em que não seguiam a bíblia letra por letra, mas ainda assim, representavam suas histórias e as vidas dos santos. Enfatizavam na vontade divina e se utilizavam da ironia. Seus atores eram homens comuns.

Após, conhecemos as moralidades, que surgiram no final do século XIV, e trazem ao drama um maior desenvolvimento na caracterização dos personagens e, com sua natureza alegórica, utiliza-se de personagens que são as próprias virtudes e os vícios como seus protagonistas e antagonistas. Essas peças, conforme afirma Heliadora (2004), “representam um imenso passo no desenvolvimento da dramaturgia” (p. 22), e elas carregavam em si um pouco de filosofia e possibilitava também a discussão soteriológica, democratizando, de certa forma, o debate sobre a salvação da alma entre a comunidade. Com suas personagens não mais de episódios bíblicos, mas outros, como o Bem, o Mal, as Boas Ações<sup>12</sup>, etc., de tramas criadas pelo artista, de forma que por meio delas pudesse apresentar uma lição moral.

O que tem tudo isso a ver com Shakespeare? Muito: com as Moralidades o público se acostumou a assistir espetáculos mais longos e complexos e a pensar a respeito dos conflitos entre o Bem e o Mal que serão o cerne da tragédia elisabetana. (HELIODORA, 2004, p. 23)

A última das formas medievais, o Interlúdio, é feito de peças curtas e é totalmente afastado das discussões religiosas presentes nas formas anteriores. Deixa o plano da alegoria e traz personagens reais para a cena, saindo da abstração para os indivíduos representados no palco, sai da moralidade para a comédia no texto, no sentido humorístico, contendo até mesmo o humor pastelão, como destaca Heliadora (2004).

A autora assinala que

O teatro, criado pela Igreja no século X, vai ser agora instrumento de crítica, como em *The 4 P's* (*A Peça dos Quatro P's*) ou *The Play of the Weather* (*A Peça do Tempo*): a primeira, com grave denúncia à corrupção da Igreja, e a segunda já falando de um poder civil. O mais significativo nas mudanças que

---

12 Como é o caso da famosa peça da época, de autor desconhecido, *Everyman* (Todomundo), citada por Heliadora (2004, p. 23).

estavam ocorrendo é o fato de que *The Play of the Weather* e *The 4 P's* já têm autor identificado, John Heywood. E, [...] chegamos ao século XVI, pois a publicação de *A Peça do Tempo* data de 1533, o ano do nascimento da Rainha Elizabeth I. (HELIODORA, 2004, p. 23)

Heliadora (2004) destaca ainda que entre o Interlúdio e o auge do drama elisabetano passa-se algum tempo ainda, 50 anos, para sermos mais exatos, sem uma grande revelação ou aparecimento de uma obra teatral realmente significativa, no entanto, trata-se de um período de aprendizado e amadurecimento dos antigos moldes que não mais satisfaziam a corte e a população, voltando-se cada vez mais ao homem, agora centro do universo, como sublinha o Humanismo, advindo neste período. É uma época também em que há um renascimento do interesse nas tragédias antigas e nas influências clássicas, além da busca por uma tradição própria.

Conforme aponta Heliadora, para que fosse possível o surgimento da nova forma teatral, uma que pudesse satisfazer a essa nova e mais sofisticada sociedade, fazia-se imprescindível o desenvolvimento de três elementos fundamentais, eram eles “a língua inglesa, o teatro, em seu aspecto de facilidades técnicas, e a assimilação de certas características do teatro clássico” (HELIODORA, 2004, p. 25). Para ela, a língua se desenvolveu, com o advento da imprensa, a defesa do vernáculo e o sentimento de consciência social, a experiência teatral tornou possível a criação de um palco diferente de todos os anteriores, e muitas foram as melhorias no quesito técnico, como o espaço cênico e suas estruturas, bem como a profissionalização do ofício de ator (homens sem amo) com a mobilidade profissional que veio com a Renascença; E finalmente, a valorização e preservação do melhor do teatro medieval e do teatro clássico, vendo nos romanos, nas comédias e tragédias que encenavam, caminhos para aplicar no seu próprio drama.

Nesta nova configuração de sociedade e de teatro, não mais se representava as histórias bíblicas pelos “homens sem amo”. Um fato interessante é que muitos desses *masterless men* buscavam nobres que pudessem os patrocinar, deixando de serem mendigos fora da lei que poderiam ser presos a qualquer hora. Agora, protegidos apresentavam-se com mais frequência. E naturalmente, a necessidade por novas peças também crescia. Em meados dos anos 1580 surgiram os nomes Christopher Marlowe, Robert Greene, Thomas Kyd e George Peele, conhecidos pelo seu conjunto *The*

*University Wits*. Eram jovens formados nas universidades de Oxford e Cambridge, que precisavam ganhar dinheiro, e viram no teatro uma oportunidade profissional.

Os *University Wits* escreveram obras como “*The Arraignment of Paris*, de George Peele, e *Endymion*, de John Lily sem as quais Shakespeare não encontraria o caminho aberto para o onírico *Sonho de uma Noite de Verão*” (HELIODORA, 2004, p. 36). Conforme Heliadora (2004), o aspecto mais importante da multiforme criação dos *University Wits* para o teatro elisabetano é a ausência de qualquer teoria ou poética predeterminante que definisse caminhos pelos quais pudessem conduzir seu trabalho, o que demonstra uma liberdade criativa especial. Carlson (1997) comenta que Marlowe, Kyd e Shakespeare fizeram apenas menções dispersas e fragmentárias à teoria do drama, mas nenhuma atenção específica, algo que ele considera característico dos grandes dramaturgos do Renascimento inglês, embora Shakespeare tenha inegavelmente se tornado “fonte de valor incalculável para os teóricos posteriores” (CARLSON, 1997, p. 80).

William Shakespeare chega à cidade de Londres por volta de 1588, numa cidade em que o teatro está experimentando uma grande efervescência, fruto da dramaturgia do grupo de Marlowe. Muita coisa não é muito clara com respeito a Shakespeare, principalmente quanto às datas em razão de não haver tantos registros quanto gostaríamos; o que acaba abrindo espaço para teorias diversas sobre a “verdadeira autoria” das peças do Bardo, o mais importante dramaturgo inglês, e àqueles que questionam sua existência.

Quando Shakespeare chega à Londres, a cidade tinha três teatros públicos, afirma Berthold (2001), no entanto, os teatros ficavam afastados do centro da cidade de Londres. Eram eles o The Theater e o The Curtain, e por último, do outro lado do rio Tâmisa, o The Rose. Quando havia uma peça em cartaz, havia uma bandeira que tremulava exibindo a cor específica que marcava o gênero da representação: branca para comédia e preta para a tragédia.

Conforme Berthold (2001), o teatro havia se transformado numa instituição na vida da cidade, e “o tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite da perfeição artística no teatro elisabetano” (BERTHOLD, 2001, p. 312). Segundo a autora, Shakespeare, em suas peças históricas mergulhou na história da

própria Inglaterra e se posicionou com visível paixão aos problemas do poder e do destino, tratando de temas como ascensão e queda repentina, crime, vingança e assassinato, entre outros.

As peças de Shakespeare oferecem alimento abundante para a transformadora capacidade de imaginação, da magia poética do *Sonho de Uma Noite de Verão* à loucura do Rei Lear na charneca tormentosa. Ele saltou por cima das regras clássicas pela força de seu gênio poético. Trouxe à vida períodos e lugares, ternura e rudeza na “arena” do teatro. (BERTHOLD, 2001, p. 313)

O poeta não se aventurou nas controvérsias teóricas, como citamos, todavia, assim como os poetas gregos, Shakespeare também atuou em algumas de suas peças. Conforme Berthold (2001), supõe-se que ele tenha aparecido na comédia de Ben Johnson, *Every Man in His Humour* em 1598, e possivelmente, tenha desempenhado o papel de Adão em sua própria comédia, *As You Like It*. Também atuou em *Hamlet* em seu melhor papel, de acordo com seu biógrafo, Nicholas Rowe: o de Espectro.

Quanto ao espetáculo no teatro elisabetano, os espectadores pagavam uma pequena quantia, um *penny* para que pudessem entrar na arena do teatro onde podiam ficar e se manifestarem levantando a voz em aprovação ou reprovação da peça. O dinheiro dos bilhetes era distribuído entre os membros da companhia, e segundo Berthold, pouco dessa quantia se destinava ao dramaturgo caso ele não participasse da companhia.

Uma característica interessante no drama elisabetano é o “cenário falado”, traço estilístico crucial do palco desse teatro, do qual críticos destacam que Shakespeare se utiliza de forma magistral. Esse método descarta a necessidade de pinturas que sinalizam o ambiente no fundo do palco, por exemplo, pois o ator é quem cria essa ambientação por meio da palavra falada, evocando o local onde estavam, caso houvesse a mudança de espaço na peça, e ainda se era dia ou se era noite, se fazia chuva ou se fazia sol.

Outra característica desse drama, é que o que importava realmente não era a invenção de uma trama, mas sim a sua elaboração de forma criativa, de maneira que era comum que vários dramaturgos se juntassem para realizarem uma produção conjunta, como acontece entre Francis Beaumont e John Fletcher diversas vezes nos anos de 1606-1616, destaca Berthold (2001). E ainda, a reescrita, ou adaptação de uma peça de

outro dramaturgo, como foi o caso entre Shakespeare e Thomas Kyd, em que o nosso dramaturgo reformula a obra de Kyd, recriando seu herói trágico, Hamlet.

*Hamlet* é encenado em 1600 no *Globe*, belo teatro na margem sul do Tâmesa, que fez de Shakespeare o “único elisabetano a ser ator, autor, sócio de companhia<sup>13</sup> e sócio de casa de espetáculo” (HELIODORA, 2004, p. 43).

Com Shakespeare e a tragédia elisabetana, vemos florescer uma nova estrutura trágica, mas cremos que este processo de secularização começa a se demonstrar muito antes, já que o herói sofociano enfrenta questões como o que é justiça, propõe a reflexão sobre pontos como comunidade *versus* indivíduo ainda em Antígona, por exemplo, onde começamos a ter lampejos do homem individualizado sofrendo o conflito.

De acordo com Bradley (2009), a tragédia de Shakespeare,

trata-se primordialmente da história de um personagem, o “herói”, ou, no máximo, de dois, o “herói” e a “heroína”. Ademais, apenas nas tragédias de amor, *Romeu e Julieta* e *Antônio e Cleópatra*, a heroína é tão importante quanto o herói. Nas outras, mesmo em *Macbeth*, temos estrelas solitárias. (BRADLEY, 2009, p. 4)

O drama shakespeariano nos traz também um número maior de personagens do que o drama grego, e, conforme Bradley (2009), tem em seu desfecho a morte do herói, entendendo que para o autor, “nenhuma peça ao cabe da qual o herói continue vivo é, no pleno sentido shakespeariano, uma tragédia;” (p. 5), desta forma a tragédia de Shakespeare se traduz em “sofrimento” e “calamidade” excepcionais, sobre uma pessoa fora do comum.

Entre as compreensões que se tem sobre tragédia através dos anos, a tragédia do espírito medieval, conforme Bradley (2009) compreendia como tragédia a queda de homens ilustres, uma inversão da sorte com apelo à compaixão e que suscitava o medo e o assombro, tendo o homem como juguete, indefeso nas mãos de um poder inescrutável. Enquanto que a tragédia shakespeariana, embora continue centrada em pessoas da alta estirpe como a nobreza, denuncia a fragilidade humana, conforme o autor, ao passo que as calamidades sobrevêm de atos humanos e não de atos divinos, e, afeta todo o bem-estar da nação/império.

---

<sup>13</sup> *Lord Chamberlain's Men*.

Assim compreendemos que em Shakespeare, não se trata de um poder superior, ou simples força do destino que colocam o movimento trágico em ação, mas sim atos provocados por pessoas, de forma que o herói sempre contribui para a catástrofe, em alguma medida. Temos o homem enquanto agente. Agente de atos que são oriundos principalmente de seu caráter.

Para além dos atos característicos, na tragédia shakespeariana, Bradley (2009) cita outros fatores adicionais, como 1) o estado alterado de consciência; 2) o sobrenatural e 3) o acaso/acidente, para a execução da tragédia de Shakespeare. Mas, segundo ele, estados alterados de consciência, não são, nas obras de Shakespeare, a origem de atos que expressam caráter, pois, “esses estados alterados nunca são apresentados como a origem dos atos em qualquer momento dramático” (BRADLEY, 2009, p. 10). E também, embora exista o sobrenatural nas peças e este contribua para a ação, sua influência nunca é do tipo coercitivo, pois influencia movimentos internos de caráter que já estavam presentes nos personagens. Sobre o acaso e/ou acidentes, de acordo com Bradley (2009), eles são fatos relevantes, no entanto, “algumas coisas que parecem acidentes estão em verdade relacionadas ao caráter, e não recaem, portanto, na categoria plena de acidente” (BRADLEY, 2009, p.11), e segundo o autor, praticamente todos os acidentes importantes acontecem já quando a ação, ou conflito, encontra-se bem avançada, quando o nexo causal já está consolidado.

O conflito no drama shakespeariano acontece contrastando não apenas duas pessoas, dois grupos, mas também é um conflito que acontece dentro, no interior deles. É uma luta interna, “um conflito de forças na alma do herói” (BRADLEY, 2009, p. 13). E o herói, por sua vez, possui uma característica fundamental para o efeito trágico: em sua natureza, são seres fora de série, geralmente acima do nível médio da humanidade, ao mesmo tempo em que são feitos da matéria que encontramos em nós mesmos, conforme o autor.

Alguns como Hamlet e Cleópatra, têm gênio. Outros, como Otelo, Lear, Macbeth e Coriolano, são construídos com gigantismo; e o desejo, a paixão ou a determinação ganham neles uma força avassaladora. Em praticamente todos observamos forte parcialidade; uma predisposição a determinada direção em especial; total incapacidade, em certos casos, de resistir à força que impele nessa direção; uma tendência nefasta a identificar todo seu ser com um único interesse, objeto, paixão ou vício do espírito. (BRADLEY, 2009, p. 14)

Essa mistura de características, presente nos heróis de Shakespeare, terminam por revelar-nos uma grandeza da alma humana e das possibilidades de sua natureza que independe do herói ser bom ou mau, embora seja, em geral, bom.

Hamlet é o herdeiro do trono por direito, e o fato de ser um nobre faz diferença também no interior da peça, entre os personagens, como nota-se no conselho que Laertes dá a sua irmã Ofélia sobre o príncipe.

O homem não se desenvolve apenas em força e tamanho: com a ampliação deste templo, também se amplia o ritual que nele a mente e a alma celebram. Talvez te ame agora, sem que vício ou ressalva maculem o seu desejo, mas não esqueças, ele é nobre, e a sua vontade não lhe pertence. Deve ser o primeiro a submeter-se à lei da estirpe, não pode dispor de si como as pessoas sem valia; a segurança e o bem do Estado dependem da sua escolha, que se submete à voz e ao consentimento desse corpo do qual ele é a cabeça. (SHAKESPEARE, 1997, p. 22)

No tempo de Shakespeare, no qual a função manifesta do teatro era a de entretenimento, Shakespeare, ao que parece de forma intencional, usava a referida função manifesta (de entretenimento) juntamente com a função latente, sugere Morais (2008), cujo objetivo era fazer pensar sobre a existência.

Para Morais (2008), o teatro precisa falar de si mesmo, e conforme a autora, na neutralidade do palco elisabetano encontra-se o grande espelho da humanidade a refletir luzes sob o prisma colorido da arte que, mais do que uma sofisticação, é uma necessidade humana.

O mundo fascina pelas novas perspectivas e possibilidades que a Idade Moderna começa a desvelar. Entretanto, a realidade invisível, todas as coisas que estão “entre o céu e a Terra”, instigam o imaginário humano a não desprezar aquilo que se coloca como um grande mistério: o oculto, o sagrado e a morte; temas absolutamente presentes na arte de Shakespeare. (MORAIS, 2008, p. 231)

### **1.3 TRANSIÇÃO E TEATRO NO SÉCULO XX**

O drama inglês não acaba depois de Shakespeare; embora a história do drama seja marcada por um ciclo que se inicia na simplicidade da forma, virtualidade das peças, sua decadência e resulta na proibição e fechamento dos teatros por motivos de caráter religioso que muitas vezes não dizia real respeito à natureza do teatro, mas a questões que iam de encontro com a noção de moral da Igreja.

Na teoria do drama, muitas contribuições foram feitas no panorama mundial, desde os franceses, italianos, ingleses, aos alemães e russos. Entre esses teóricos, Carlson (1997) destaca os estudos do alemão Friedrich Schiller (1759-1805), que, sob os princípios do neoclassicismo, demonstra por meio de seus ensaios a preocupação com a percepção do público quanto às qualidades boas e más de seus personagens.

A obrigação moral do teatro é muito mais plenamente desenvolvida em “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet” [“O palco visto como uma instituição moral”] (1784), que expõe as apologias pragmáticas do teatro: sua defesa da virtude e condenação do vício, seu guia para a sabedoria prática e a vida cívica, seu valor para fortalecer o homem diante dos percalços da fortuna, sua pregação da intolerância, sua harmonização do interesse nacional. O ensaio conclui descrevendo uma espécie de apoteose da iluminação teatral, quando “os homens de todas as classes, zonas e condições, libertados dos grilhões das convenções e da moda, se fundirão numa única raça, esquecidos de si mesmos e do mundo na medida em que se aproximam de sua fonte celestial”. (CARLSON, 1997, p. 169)

Com a publicação dos trabalhos de Kant e o plano de fundo intelectual e filosófico que eles forneceram, Schiller demonstra mudanças na sua forma de pensar o teatro, afastando-se mais das ideias de Lessing (1729-1781) e aproximando-se das teorias românticas do teatro.

Schiller descreve agora o supracensível em termos tirados diretamente de Kant. O mundo se divide em dois reinos, o dos sentidos e o da razão; o primeiro é a esfera da aparência e da necessidade, o segundo o da liberdade moral. A arte, teoricamente, poderia fornecer uma ponte entre a liberdade e a necessidade, entre o indivíduo e o mundo; e mesmo se uma harmonização última dessas esferas se revelasse impossível, ela nos faria pelo menos conscientes da tensão entre estas e nos daria um vislumbre do “supracensível” que está além tanto do entendimento quanto da razão. (CARLSON, 1997, p. 170)

Em suas discussões, Schiller trata ainda do antigo e do moderno, moldando-os como poesia ingênua e poesia sentimental, esta última consciente de um abismo entre o real e o ideal, preocupação que marca autor moderno.

Goethe (1749-1832), conforme Carlson (1997), também explora em sua obra as diferenças entre poesia antiga e moderna, produzindo um quadro de antíteses que lista Antigo vs. Moderno, Natural (ingênuo) vs. Sentimental, Pagão vs. Cristão, Clássico vs. Romântico, Realista vs. Idealista, Necessidade vs. Liberdade e Destino (*Sollen*) vs. Vontade (*Wollen*).

Como é possível notar, as teorias filosóficas tiveram grande impacto nos estudos da teoria do drama e com o passar dos anos, as mudanças no campo da filosofia, ciência

e religião impactaram fortemente o teatro, como observamos no final do século XIX, com o surgimento do Realismo, contrapondo-se aos ideais estéticos do Romantismo.

A arte, neste período<sup>14</sup>, passou a refletir as crenças conflitantes e as novidades nos diversos campos de pensamento. O Positivismo de Comte, o Darwinismo e as contribuições de Marx entram neste panorama; e, embora cada vez mais se produzisse teatro, havia uma renovação das formas de dramaturgia e concepções de encenação, em par com as novas visões: realismo e naturalismo.

Segundo Cebulski (2012), essas novas concepções e suas consequências ideológicas afetaram a arte do teatro trazendo elementos como a hereditariedade e os meios social e físico como elementos determinantes da existência para justificar comportamentos, ações e características psíquicas.

No teatro, o Realismo tem início na França, a partir da constatação de que o dramaturgo deve olhar para o mundo e para a sociedade que o compõe, analiticamente, transpondo-os para o palco sem distorções ou retóricas. Assim sendo, nesse período, as peças teatrais procuraram revelar a vida cotidiana contemporânea do dramaturgo, e passam a frequentar os palcos, temas e tipos humanos mais verdadeiros. Diante dessa estética, considerável parcela do público e da crítica se insurge e, como resultado, acusações de imoralidade e decadência dos costumes e da arte são deflagradas. (CEBULSKI, 2012, p. 48)

É neste momento que temos um princípio de desnudamento da fantasia, e passamos a olhar para o dia-a-dia e o cenário que a vida nos apresenta, seus problemas, prazeres, sentidos, fascinações e indignidades. Conforme a autora, a encenação “passou a refletir essa atmosfera de mudanças: os cenários, os figurinos e a interpretação dos atores se tornam mais detalhados, verdadeiros e contemporâneos” (CEBULSKI, 2012, p. 48), transformando-se na ilusão perfeita.

De acordo com Berthold (2001),

A visão de que o destino individual é condicionado pela disposição e pelo impulso instintivo (*trieb*), no contexto de juízos de valor moral derivados de conflitos de poder e interesses, governava o *roman experimental* dos grandes realistas franceses Balzac, Flaubert e Stendhal, e deu novas dimensões à ficção narrativa de escritores como Dickens e Thackeray, Dostoiévski e Tolstói. Hippolyte Taine exigia o mesmo *sens du réel* ("senso do real") do dramaturgo. O dever deste último, declarava ele, era o de levar ao palco um a realidade que explicasse todo o comportamento humano conforme determinado pela "raça, meio-ambiente e momento", Émile Zola, em seu *Le*

---

<sup>14</sup> Final do século XIX e início do século XX.

*Naturalisme au Théâtre* (O Naturalismo no Teatro, 1881), cunhou uma senha programática para a nova abordagem que se tornou a divisa da luta social contra a burguesia convencional. (BERTHOLD, 2001, p. 451)

Conforme a autora, o espírito agressivo foi do texto para o palco, para denunciar a ordem social existente, assumindo caráter revolucionário, sendo afiada pelos expressionistas e pelo teatro proletário e político depois da Primeira Guerra Mundial. De acordo com Berthold, o diretor passou a dominar cada vez mais o espetáculo cênico, definindo estilo, atuação e as técnicas adjacentes; fazendo uso das ferramentas que tinha à sua disposição, como o palco giratório, a iluminação policromática, o ciclorama, entre outros, seguindo o jogo teatral que desenvolveria pelas décadas seguintes com o “naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa” (BERTHOLD, 2001, p. 452).

Os realistas, por meio do Teatro Livre (*Théâtre Libre*) de André Antonie, que teve sua primeira apresentação no primeiro semestre 1887<sup>15</sup>, acolheram peças de artistas de toda a Europa, como Strindberg, Tolstói, Turguêniev, Björnson, Heijermans, Hauptmann, e o grande esteio do teatro naturalista, segundo destaca Berthold, Herink Ibsen, cuja peça *Espectro* (1881), tinha “atizado vivos debates acerca do drama moderno em toda a Europa” (BERTHOLD, 2001, p. 453).

Antonie (1858-1943), destaca Carlson (1997), não se ocupou muito com a teoria teatral, porém tem as mesmas pressuposições que Émile Zola, ao apostar num teatro que se baseia na verdade observável da natureza, como é possível notar em um de seus textos publicados em 1890. Um de seus dramaturgos, Jean Jullien (1854-1919) foi quem assumiu o papel de porta-voz crítico do movimento desencadeado por Antonie<sup>16</sup>. Para Jullien,

O que o teatro deve oferecer não é nem uma análise de caráter nem enredos benfeitos, mas ação, ação cheia de surpresas e muitas vezes sem solução, como acontece na vida real. A arte do teatro consiste no fato de o dramaturgo “viver mentalmente com seus personagens durante longo tempo, chegando a

---

<sup>15</sup> O público era um círculo restrito de homens das letras, e o local era um quintal na Passage (hoje rua) de *l'Élysée des Beaux Arts*. De acordo com Berthold, a origem do nome *Théâtre Libre* era as palavras de Victor Hugo sobre “*le théâtre en liberté*” (teatro em liberdade).

<sup>16</sup> Seu dito mais famoso: “uma peça é uma fatia de vida colocada no palco como arte”, como citado por Carlson (1997).

pensar como eles e adquirindo assim uma linguagem própria a cada um deles e capacitando-se a escrever um diálogo real sem procurar criar efeitos num estilo impróprio”. O teatro implica “estruturar logicamente os atos e as cenas sobre uma base sólida composta de fatos observados, em vez de se preocupar com a hábil articulação das conversações” e fazer que coisas como “entradas e saídas sejam justificadas por natureza”. (CARLSON, 1997, p. 273)

No ponto de vista de Jullien, a essência do drama não estava nas palavras. E a invenção da “quarta parede”, em sua concepção de teatro, contribui para fazer dele uma “arte séria”, já que para ele, “o espectador ‘deve perder por um instante a sensação de sua presença num teatro’ e, sentado no escuro diante de uma caixa iluminada, deve ‘ficar atento e não mais se atrever a falar’” (CARLSON, 1997, p. 274). Uma ilusão da vida real.

Ibsen (1828-1906), para a crítica, superou os franceses contemporâneos, pela linguagem cotidiana que utilizou em suas peças, e por não fugir do homem real ao caracterizar seus personagens, além da força de sua, como destaca Cebulski (2012), linguagem dramática poderosa. Conforme Carlson (1997), Ibsen se destaca entre os dramaturgos realistas do século XIX ao utilizar-se da técnica de cuidadosa construção e preparação de efeitos, preconizada por Eugène Scribe (1791-1861). E mais tarde sua produção artística e inventividade torna-se fonte de inspiração aos dramaturgos que vieram após, como é o caso de Miller.

Conforme sugere Berthold (2001),

Para Shaw o teatro moderno havia começado no momento em que Ibsen escrevera *Casa de Bonecas*, e Nora convidava o marido para sentar-se e discutir seu casamento. Ele via a tarefa do drama realista (ou seja, naturalista) na discussão de conflitos psicológicos e convencionais. O palco convertia-se em cenário de debates. Em seus prefácios e indicações cênicas, Shaw desenvolvia o plano de fundo espiritual de suas peças - as próprias interpretações do autor com base na técnica analítica da cena ibseniana. (Este exemplo seria seguido por dramaturgos posteriores, como Eugene O'Neill, Arthur Miller, Graham Greene e Tennessee Williams.) (BERTHOLD, 2001, p. 460)

A Rússia, além da grande contribuição para o gênero romanesco, também destacou-se no campo teatral, tornando-se berço de grandes realizações com o Teatro de Arte de Moscou, trazendo personagens e temáticas modernas e provando seu valor no tocante à encenação realista e a partir da segunda década do século XX, houve um emergir de novas tendências muito diversificadas no teatro ocidental, com as vanguardas europeias.

Os autores de vanguarda evoluíram seus pontos de vista para uma lúcida crítica das forças sociais em desigualdade. Desse modo, pensar o teatro de vanguarda é pensar no homem e no seu contexto político e social, concebendo o lugar-comum a respeito da solidão e da incomunicabilidade humanas. O engajamento político de alguns dramaturgos e encenadores, por exemplo, estabeleceu uma luta que reivindicou a criação de um teatro capaz de posicionar o homem contemporâneo em seu próprio contexto histórico. (CEBULSKI, 2012, p. 56)

Com a Revolução Russa, uma nova configuração de teatro foi inaugurada, intensificando-se as manifestações de cunho comunista. De acordo com Cebulski (2012), Meyerhold, importante diretor e teórico do teatro, tinha como princípio romper com qualquer lastro burguês que pudesse ter sobrevivido à revolução. E seu teatro envolvia o anti-ilusionismo, “marcado pela improvisação de um teatro cujo apelo político-ideológico se fazia presente” (CEBULSKI, 2012, p. 58).

Neste período, enquanto se pensava um drama enquanto propaganda política e ideológica, surgiam as reflexões de Brecht (1898-1956), colocando em questão o senso crítico do público, bem como novos termos para o teatro numa função pedagógica dentro da metodologia do Teatro Épico.

Para Berthold (2001)

Brecht, todavia, não mudou decisivamente a função social do teatro mas, sim, o próprio teatro e o drama. Sua proposta de denunciar e abolir as contradições econômicas e sociais da sociedade burguesa pressupunha, antes de tudo, a convenção como o oponente indispensável, que cumpria desafiar, e o espectador deveria ser transformado, de um observador saboreante num parceiro especulativo. (BERTHOLD, 2001, p. 510)

Mais adiante, no encaminhar do século XX, a cena teatral mundial se desenvolve; nos anos de 1940, na América do Norte, temos em Tennessee Williams (1911-1983) e em Arthur Miller (1905-2005) os dois maiores dramaturgos da década. Após a grande crise financeira sofrida pelos Estados Unidos na década de 30, o teatro “manteve-se firme com apresentações que examinavam as convicções da sociedade americana” (CEBULSKI, 2012, p. 67) com a *Broadway*.

Tanto Williams quanto Miller defendiam o gênero da tragédia como gênero moderno possível, conforme Carlson (1997), revisando, cada qual à sua luz, algumas de suas preocupações. Segundo assinala Carlson (1997),

Logo depois da estreia de *Death of a Salesman* [A morte de um caixeiro-viajante], Miller publicou dois ensaios correlacionados no *New York Times*: “Tragedy and the Common Man” [“A Tragédia e o Homem comum”] e “The Nature of Tragedy” [“A Natureza da Tragédia”]. No segundo, abordava a tragédia em termos semelhantes ao de Anderson. Toda obra teatral deve envolver conflito, externo como no melodrama ou interno como no drama ou na tragédia. O que distingue a tragédia do simplesmente patético é o fato de aquela “nos proporcionar não apenas tristeza, simpatia, identificação ou mesmo medo, mas também, ao contrário do *pathos*, conhecimento e iluminação”. Esse conhecimento, como nas palavras de Anderson, mostra “a maneira correta de viver neste mundo” por intermédio do exemplo negativo de personagens como nós próprios, que descobrem tarde demais que o que são não é o que poderiam ter sido. O herói trágico “deixou de completar sua alegria”, mas mostra-nos que tal alegria é possível. (CARLSON, 1997, p. 389)

Enquanto em Aristóteles, a tragédia se faz pela superioridade da ação (mito) sob o caráter, este trabalho parte de uma pretensão de pensar o acontecimento trágico no núcleo da ação, seja com o herói sofocliano, seja com o homem moderno; o que harmoniza com Miller (1977, p. 01) quando afirma que o homem comum é tão apto a ser um sujeito da tragédia quanto os nobres, os reis, os homens da alta sociedade eram.

Raymond Williams (2002) fala da tragédia partindo do ponto em que experiência e conflito e tradição teórica se cruzam, já que a tragédia não é meramente morte, sofrimento ou até mesmo acidente. Antes, é “um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (WILLIAMS, p. 31, 2002). Este cruzamento, ou interseção, é sempre condicionado histórica e culturalmente. E, conforme o autor, a partir do século XX, não precisamos mais de reis e príncipes para observarmos a revelação do sentido trágico, e sim que este é observável na vida de homens oprimidos e coagidos a uma existência banal de isolamento e de falta de esperança e desejo.

O que vemos em *Tragédia Moderna*, de Williams (publicado primeiramente em 1966), é que majoritariamente, com os gregos, a imponderação da tragédia vinha do caso exemplar, uma ação geral, e não oriunda da personalidade de um indivíduo. Ela não se baseia, em sua maioria, na individualidade e no caráter, mas revela-se como um retrato do mundo, mundo este que ali transcendia o herói. Sobre isso, considera Vernant (2014),

Como nota Aristóteles, o jogo trágico não desenrola conforme as exigências de um caráter; ao contrário, é o caráter que deve dobrar-se às exigências da

ação, isto é, do *mythos*, da fábula, da qual propriamente a tragédia é a imitação. (VERNANT, 2014, p. 14)

Se olharmos retrospectivamente, vemos que Antígona, que se consiste numa argumentação, traz uma discussão a respeito de uma luta contra um poder estabelecido, um poder tirano. Filha de Édipo, vê sua família ruir, seus irmãos matarem-se um ao outro enquanto contesta a decisão do novo rei, Creonte, sobre não enterrar um de seus irmãos, algo que o desonraria e iria contra as suas convicções e crenças. É uma heroína lutando contra uma injustiça aos seus olhos. A peça fala dos limites da lei da cidade e da lei dos deuses, das razões de estado e das justificativas da consciência da heroína, das ordens do rei regente e da convicção pessoal, muito parecida com a discussão que temos em *As Bruxas de Salém (The Crucible)*, de Miller, salvo algumas peculiaridades que a crítica moderna desdobrará.

Assemelha-se também, no sentido em que, conforme descreve Vernant (2014) entre Creonte e Antígona, o conflito não é entre religião pura e irreligiosidade, assim como cremos que não o é entre Proctor e a autoridade puritana, ou até mesmo entre “um espírito religioso e um espírito político, mas, para ele, dois tipos diferentes de religiosidade” (p. 18), conforme desenvolve,

de um lado, a religião a religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *philoí*, centrada no lar familiar e nos mortos – de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem finalmente a confundir-se com os valores supremos do Estado. Entre esses dois domínios da vida religiosa, há uma constante tensão, que em certos casos (os mesmos que a tragédia conserva), pode conduzir a um conflito insolúvel. (VERNANT, 2014, p. 18)

Embora com os gregos e em Antígona, a noção de indivíduo seja diferente do que veio na modernidade e do que temos hoje, há uma consciência trágica da responsabilidade, que de acordo com Vernant (2014), surge quando a ação humana constitui objeto de uma reflexão, mas ainda não basta plenamente a si mesma, pois ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo para tal. Para os gregos a *pólis* constitui o homem, ao passo que o indivíduo moderno é bem mais autônomo em relação à sociedade.

A personagem grega tem seu destino oriundo de sua escolha, numa “engrenagem de fatalidade” (BONNARD, 1980, p. 212) construída pelo choque de paixões opostas, onde sua liberdade, de acordo com o autor, é fatalidade. E assim, é mais do que apenas

um conflito de princípios, é um conflito de seres, “de seres humanos fortemente diferenciados e caracterizados, um conflito de indivíduos.” (BONNARD, 1980, p. 213).

Ao observar os estudos do herói por toda a história, nota-se um simbolismo, um ponto de identificação pelo qual enxergamos os personagens e a nós mesmos. O mito do herói, ou o *monomyth* de Campbell (1949), é o que une todas essas histórias, narrativas que ecoam por toda a história do mundo, literatura, artes e entretenimento hoje. Joseph Campbell, iniciando em seu *Herói de Mil Faces*, desenvolve um estudo sobre a jornada do herói. Para ele, os heróis podem nos dizer algo sobre nós mesmos, e sua jornada pode ser simbólica da nossa própria jornada psicológica. A jornada do herói sistematizada por Campbell parte do *status quo* no mundo comum com um chamado do destino para a aventura, a recusa do chamado, a preparação, as provações e experiências de quase morte, finalmente o desafio final, e ao vencer, a apoteose. Após este ponto da jornada, há o retorno do herói e sua reintegração à sociedade como uma nova pessoa, um ser transformado pelas lições da ida, e agora poderá implementar mudanças que poderão ajudar os outros. A contribuição de Campbell demonstra que a jornada vai além de ser uma teoria escrita, mas é também uma manifestação de forças que dão forma à consciência coletiva humana, que é comum a todos, é universal, atemporal, arquetípica.

Terry Eagleton (2013), ao refletir sobre os heróis no universo trágico traz à discussão o que Williams (1966) havia levantado, ao destacar que a teoria tradicionalista do trágico ignora de certa forma, a vida comum. Eagleton (2013) discute as noções convencionais consolidadas pela tradição e traz as ideias de Dorothea Krook, para exemplificar uma dessas noções, pois para Krook, “o herói precisa ser representativo do conjunto da humanidade, mas, ao mesmo tempo, deve estar acima de seus semelhantes” (p. 119), mas ao mesmo tempo em que paira acima do restante da humanidade, seu infortúnio é aceito por ele conscientemente, pois é julgado como expiatório e necessário pelo protagonista e também por nós. Eagleton (2013) refuta este ideal da tragédia “varonil, máscula, repleta de heróis combativos, de espírito público, que aceitam sua punição como homens, mesmo quando não são culpados” (p. 120), destaca que Krook compreende que nem toda tragédia se encaixa dentro dessa noção e aproxima a tragédia de Shakespeare à dos gregos antigos. (EAGLETON, 2013, p. 120).

O autor segue reconhecendo a descrição utilizada por Krook, porém destaca que ainda assim, ela não se sustenta quando colocada à prova diante de muitas tragédias

gregas, pois segundo o autor, “a antiguidade clássica não compartilhava a concepção moderna da personalidade humana, traçando uma linha menos rígida do que a que fazemos entre um indivíduo e suas ações” (EAGLETON, 2013, p. 121).

Eagleton, em seu texto, traz novos paradigmas para o que chamamos de herói trágico, e destaca que diferentemente do que pensava Aristóteles, nem todos os protagonistas trágicos são moralmente respeitáveis, e que ela não depende pura e simplesmente da compaixão por indivíduos específicos, e ainda, que “um protagonista trágico não precisa morrer, mesmo que haja ocasiões em que seria mais misericordioso se ele morresse.” (EAGLETON, 2013, p. 127).

Na linha tradicionalista, a tragédia terminando bem ou mal, seus agentes precisam ter “estatura nobre”, excluindo a possibilidade de uma tragédia da vida rotineira, pois preferem a aristocracia. Eagleton faz referência ao acerto teórico de Raymond Williams, para quem a mudança do século XVIII da focalização da tragédia burguesa e doméstica representa uma nova visão: a de que agora o sofrimento dos sem títulos pode também ser levada a sério.

Heróis e heroínas trágicos podem agora ser encontrados flando 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).

Desta forma, compreendemos agora, que, o que para muitos significou a abolição da tragédia, é para Eagleton, a sua democratização, ultrapassando os rígidos limites do gênero literário da tragédia. E essa democracia significa que o homem/mulher não precisa ser duque ou duquesa para ter a nossa simpatia. Precisa ser humano.

Miller, em seu ensaio “*Tragedy and the Common Man*” defende a ideia de que o sentimento trágico pode se manifestar na vida atribulada de um homem comum. Acredita que este é tão apto para a tragédia quanto os nobres, na medida em que nos deparamos com um personagem que “está pronto para entregar sua vida, se necessário, para garantir uma coisa – seu senso de dignidade pessoal” (MILLER, 1978), e essa luta deve ser total, em busca de uma posição de legitimidade em sua sociedade, como em Orestes e como em Hamlet, como em Medeia e Macbeth. É a vontade indestrutível do homem de alcançar sua humanidade em situações extremas de desesperança e angústia, tanto em relação a si quanto ao mundo.

Na peça teatral milleriana, *The Crucible*, que abordaremos neste trabalho, temos tanto no herói, John Proctor, quanto na heroína, Elisabeth, jornadas abraçadas pelo trágico. Ela, uma personagem em muitas leituras vista como secundária, que sofre por suas convicções e pelas tensões entre as leis morais e religiosas e sua convicção interior num contexto marcado pela autoridade da comunidade puritana, onde precisa abrir mão de sua imagem perante a comunidade, por acreditar num senso de justiça que é superior e digno de ser preservado mesmo estando sujeita à autoridade eclesiástica fundida ao Estado. E John Proctor, que em sua luta exacerbante contra a insanidade de sua comunidade corrompida, busca também recuperar e manter seu senso de dignidade pessoal.

Elizabeth e John, assim como o que Eagleton afirma sobre Willy Loman (*A Morte de um Caixeiro-viajante*), outro de seus protagonistas, nos parecem mais vítimas do que agentes, dialogando com o que Williams (2002) reflete, sobre um processo de mudança do estatuto do herói trágico, que, em meados do século XX, se transforma em vítima.

## CAPÍTULO 2: O TEATRO DE ARTHUR MILLER

### 2.1 Algumas notas sobre Miller e o Teatro Milleriano

O trauma da Depressão paira sobre a obra milleriana, de forma que há um sentimento de efemeridade. Em suas palavras, “a feeling at the back of the brain that the whole thing can sink at a moment's notice... everything else is ephemeral. It is going to blow away, except what a person is and what a relationship is.”<sup>17</sup> (MILLER, *apud* BIGBSY, 2005, p. 01).

Com a drástica mudança nas finanças da família, Miller enfrenta as incertezas sobre seus planos para a universidade, mas por meio de seu próprio trabalho, numa sucessão de empregos de curta duração, consegue entrar para a Universidade de Michigan, onde estuda Jornalismo. É lá que Miller vê no teatro uma forma de batalhar por “causas mais perto de casa” (BIGSBY, 2005), assim como seus amigos estavam indo à Guerra Civil Espanhola.

É também durante sua graduação, que Miller conhece Mary Grace Slattery, que seria sua primeira namorada não judia, e também futura esposa. Conforme Abbotson (2007), embora não fossem membros do partido comunista, o casal simpatizava bastante com a causa, até que Miller se manifesta politicamente juntando-se ao movimento pacifista e assinando o juramento de Oxford.<sup>18</sup>

Miller demonstrava notável consciência social e passou a escrever suas peças baseado nessa consciência, que derivava de sua criação e de sua história, conforme seu mais importante estudioso, Bigsby (2005), “his radicalism now poured into a series of student plays, two of which won, and another was runner-up for, the annual Hopwood Award<sup>19</sup>” (p. 02).

Com as dificuldades financeiras batendo à porta e a necessidade de continuar seu curso, Miller vê no prêmio *Avery Hopwood Awards*, uma competição anual de escrita, sua principal oportunidade de financiar seus planos. De acordo com Abbotson (2007),

---

<sup>17</sup> “Um sentimento na parte de trás do cérebro de que tudo pode afundar a qualquer momento... tudo o mais é efêmero. Vai explodir, exceto o que uma pessoa é e o que é um relacionamento”. (Tradução nossa)

<sup>18</sup> Juramento que declarava que seus signatários não participariam de nenhuma guerra futura. (ABBOTSON, 2007).

<sup>19</sup> “Seu radicalismo agora se transformou em uma série de peças de teatro, duas das quais venceram e outra foi vice-campeã do Prêmio Hopwood anual” (Tradução nossa)

Miller passa suas férias de 1935 concebendo uma peça, *No Villain*, que concede a ele o quisto prêmio. A peça é baseada fortemente no próprio drama familiar de Miller, pois trata-se de uma família cujo pai, um fabricante de casacos, enfrenta uma greve e a potencial falência e como seus filhos reagem ao dilema do provedor, seu pai. Após a premiação, Miller muda seu *major* de Jornalismo para Inglês e passa a dedicar-se mais à escrita dramática.

Mesmo sabendo pouco do assunto, Miller escolheu o teatro. Ele via nessa manifestação artística, o centro da atividade literária, e uma maneira mais direta de falar ao público e de radicalizar as pessoas, conforme aponta Bigsby (2005). Em 1944, produz *The Man Who Had All the Luck*, mas só dura quatro dias na Broadway, e, frustrado com o resultado inicial, inclina-se ao romance, quando escreve *Focus*, sobre antissemitismo na América. Miller obtém grande sucesso com o romance, mas mesmo assim, volta ao teatro, com a celebrada peça *All My Sons* (1947), e depois, segue com *Death of a Salesman* (1949).

Conforme Bigsby (2005), estudioso de Miller,

seek some confirmation of their identity, some recognition that they have left their mark on the world, in a context in which that significance seems denied them. The persistence of that need, however, is evidence for the survival of an instinct otherwise threatened by the power of coercive myths. (BIGSBY, 2005, p. 04).<sup>20</sup>

Mesmo após a melhora econômica, a marca da Depressão continuava impressa na obra de Miller, e, segundo o estudioso, isso trazia à sua ambientação um sentimento de medo e de incerteza sobre o futuro. Entretanto, além da Depressão nacional, o Holocausto foi também pontual na definição da escrita de Arthur Miller, pois, como não questionar a própria ideia de indivíduo e de sociedade após tal acontecimento?

Conforme destaca Bigsby (2005),

The fact is that two events, above all, proved definitional for Miller – the Depression and the Holocaust. One changed a particular model of social organization, a national myth, an interpretation of history; the other seemed to destroy the very meaning of the individual and the concept of society as a network of sustaining obligations. To write after such events was to face a

---

<sup>20</sup> Buscam alguma confirmação de sua identidade, algum reconhecimento de que eles deixaram sua marca no mundo, em um contexto no qual isso parece lhes ser negado. A persistência dessa necessidade, no entanto, é evidência da sobrevivência de um instinto ameaçado pelo poder dos mitos coercivos. (BIGSBY, 2005, p.4). (Tradução nossa)

challenge, for how could art itself be said to have survived. (BIGSBY, 2005, p. 04)<sup>21</sup>

O início dos anos cinquenta viveu um momento de grande histeria anticomunista, com o Macartismo<sup>22</sup> instaurado. Conforme destaca Abbotson (2007), infelizmente, Miller estava entrando numa era em que responsabilidade social estava sendo confundida com comunismo, e o apoio a projetos com tal crítica social passavam a ser perigosos demais para arriscar. Nesse período, Miller escreve uma adaptação de *Enemy of the People*, de Henrik Ibsen e passa a desenvolver sua ideia para uma peça que traçaria um paralelo entre a paranoia anticomunista e a Salém de 1692: *The Crucible*, peça que aqui estudamos. Abbotson (2007) afirma que Miller passou o ano de 1952 a pesquisar sobre os julgamentos na *Salem Historic Society*, em Massachusetts. Ao escrever essas peças, Miller se posiciona mais uma vez como um combatente no campo ideológico, já que se tratava de 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 contrária ao sistema vigente.

A alegoria veio demonstrar que,

(...) for Miller the present moment always has a history. Nor is it simply that he hears echoes of the past, so that the anti-Communist hysteria of the 1950s, for example, can be seen to be a reenactment of the witch-hunts of colonial New England. It is that, believing in a moral world in which actions have consequences for which individual and state must be held accountable, it becomes necessary to dramatize causality in the lives of his characters. It is in that sense that he says that “the job of the artist... is to remind people of what they have chosen to forget” (*Arthur Miller and Company*, p. 200). (BIGSBY, 2005, p. 07)<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> O fato é que dois eventos, acima de tudo, provaram ter caráter definitivo para Miller - a Depressão e o Holocausto. Um transformou um modelo particular de organização social, um mito nacional, uma interpretação da história; o outro pareceu destruir o próprio significado do indivíduo e o conceito de sociedade como uma rede de obrigações sustentáveis. Escrever depois de tais eventos era enfrentar um desafio, pois como a própria arte poderia ter sobrevivido? (BIGSBY, 2005, p. 04) (Tradução nossa)

<sup>22</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 Un-American Activities Comitee*), criado em 1938 e extinto em 1975. (LEME, 2007, p. 8)

<sup>23</sup> (...) para Miller o momento presente sempre tem uma história. Nem é simplesmente que ele ouve ecos do passado, de modo que a histeria anticomunista dos anos 50, por exemplo, pode ser vista como uma reencenação da caça às bruxas da Nova Inglaterra colonial. É que, acreditando em um mundo moral no qual as ações têm consequências pelas quais indivíduo e estado devem ser responsabilizados, torna-se necessário dramatizar a causalidade na vida de seus personagens. É nesse sentido que ele diz que “o

Bigsby (2005) destaca, porém, que durante esse período, o público de Miller começou a se distanciar, de maneira que a peça apenas era mantida na Broadway pela ajuda do elenco, que abria mão de parte de seus salários para que a peça continuasse, mesmo com a baixa audiência.

Segundo Abbotson (2007), o nome de Miller não chegou a ser citado nas denúncias; desta forma, ele conseguiu prosseguir com seus trabalhos no teatro. No entanto, o dramaturgo, por ser associado a algumas ideias e artistas listados, chegou a perder potenciais contratos para filmes, sem contar as campanhas de grupos patriotas (como o *The American Legion* e o *The Catholic War Veterans*) contra suas peças. Miller era também diariamente observado pela unidade de polícia do Departamento de Justiça dos Estados Unidos – FBI (*Federal Bureau of Investigation*) e é também por isso que a autora destaca que

Miller was affected, and more importantly, he realized just how far the United States as a nation was being affected by this growing atmosphere of distrust. When Miller was finally subpoenaed, he refused to cooperate, seeing the whole thing as an unnecessary and cruel exercise. He was cited for contempt. (ABBOTSON, 2007, p. 12)<sup>24</sup>

Os anos 50 para Miller, primeiramente na esfera pessoal, foram marcados pela crise conjugal com Mary Slattery, visto que ao conhecer a atriz Marilyn Monroe, passou a nutrir por ela uma atração muito intensa, que, como destaca Abbotson (2007), ia além de sua sexualidade, era também a sua vulnerabilidade, e seu idealismo, embora estando ainda casado e com dois filhos. Segundo a autora, o casamento de Miller acaba quando este revela seus desejos, e as tentações pelas quais estava passando à sua esposa. Mais tarde, Miller tem um relacionamento com Monroe, antes mantido por meio de cartas, que após o divórcio de ambos (Miller, de Slattery e Monroe, de Joe DiMaggio), culmina no seu segundo casamento. O casal se une em matrimônio e passa a viver juntos longe de Hollywood, em Nova York. O casamento com Monroe não foi perfeito, o casal enfrentava problemas complicados, como a dependência de drogas e álcool com que Marilyn se confrontava, além de que Monroe também havia sofrido uma série de

---

trabalho do artista é lembrar às pessoas o que elas escolheram esquecer” (*Arthur Miller and Company*, p. 200). (BIGSBY, 2005, p. 07) (Tradução nossa)

<sup>24</sup> Miller foi afetado e, mais importante, percebeu até que ponto os Estados Unidos, enquanto nação, estavam sendo afetados por essa crescente atmosfera de desconfiança. Quando Miller foi finalmente intimado, ele se recusou a cooperar, vendo a coisa toda como um exercício desnecessário e cruel. Ele foi citado por desacato. (ABBOTSON, 2007, p. 12) (Tradução nossa)

abortos espontâneos, o que aumentava seu sofrimento, já que a atriz desejava muito ser mãe. Divorciaram-se em 1961.

Miller casou-se uma última vez em 1962, seis meses antes da morte abrupta de Monroe. Casou-se com a amiga do casal, a fotógrafa Ingeborg Morath, com quem teve mais dois filhos, Rebecca e Daniel Miller. E mais tarde, autobiográfica como podia-se dizer de sua obra, ao escrever a peça *After The Fall*, foi duramente criticado.

The play drew fierce disapproval from many critics for what they felt was a vindictive portrayal of Monroe. Miller, throughout, refused to accept that Maggie's character in *After the Fall* was strictly based on Monroe, and in an article that was typical of his stance, "With Respect to Her Agony—But with Love," he asked critics to judge the play by its artistic merits rather than as a piece of autobiography. (ABBOTSON, 2007, p. 16)<sup>25</sup>

É possível notar que Miller frequentemente fazia uso de seu talento crítico para escrever sobre suas peças. Para rebater a crítica, em ocasião das aproximações autobiográficas em *After the Fall*, escreveu "*With Respect to Her Agony—But with Love*", assim como havia escrito para o New York Times (*Tragedy and the Common Man*), a defesa de que sua peça *Death of a Salesman*, era, no sentido total dramático, uma tragédia.

Em sua última peça dos anos 50, *A View from the Bridge*, Miller nos apresenta mais um de seus protagonistas, Eddie Carbone, que morre por causa da sua dificuldade em encarar uma verdade insuportável: sua atração sexual pela sobrinha, que criou como filha. Ao invés de reconhecer o erro, a perversão, a falha trágica, temos a negação. Negação que, para Bigsby (2005) está no coração da obra de Miller; revelando-se em personagens que "falham em reconhecer suas liberdades para agir" (BIGSBY, 2005, p. 3); colocados diante de seus próprios destinos, por meio da culpa ou do medo, para intervir em nome de si mesmos ou para reconhecer suas responsabilidades em nome de outrem; conforme Bigsby (2005), alguns agem como Joe Keller (*All My Sons*), John Proctor (*The Crucible*) ou Phillip Gellburg (*Broken Glass*), que conquistam seu caminho mesmo à beira da morte, e outros, como Willy Loman (*Death of a Salesman*) e Eddie Carbone, que preferem morrer a aceitar a dura verdade e realidade de suas naturezas.

---

<sup>25</sup> A peça provocou a desaprovação feroz de muitos críticos pelo que consideraram ser um retrato vingativo de Monroe. Miller, do início ao fim, se recusou a aceitar que o personagem de Maggie em *After the Fall* era estritamente baseado em Monroe, e em um artigo que era típico de sua postura, "Com respeito a sua agonia - Mas com amor", ele pediu aos críticos que julgassem a peça por seus méritos artísticos e não como uma peça de autobiografia. (ABBOTSON, 2007, p. 16) (Tradução nossa)

Ainda segundo Bigsby (2005),

For Miller there are if not realities then urgencies, and beneath the contingencies of the body politic a skeletal structure of individual human relationships. Public behavior does not corrupt private relations: it is a projection of them. In other words, his central subject is human fallibility. The problem was never capitalism or a coercive conformity, anti-semitism or totalitarianism, but the very human nature which in other respects is the only possible defense against those reductive forces. Private and public history alike begin and end with the individual, with the self. Miller's characters are deeply flawed. That is what led him to speak of modern tragedy, but that flaw is the essence of their humanity. (BIGSBY, 2005, p. 08)<sup>26</sup>

Assim, o que se tem de questões públicas, não são simplesmente tal, mas sim, uma projeção no espaço público de questões privadas, já que, para Bigsby (2005), no centro de seu trabalho, está uma preocupação em ver no privado as raízes, as origens, das questões publicamente compartilhadas. Desta forma, para Miller, a centralidade de sua obra vai além de questões de comportamento público. Mas adentra a área da interioridade do homem, a falha interna que todos carregamos. O problema, aos olhos de Miller nunca foi simplesmente o sistema, a doutrina, aquilo que a sociedade pode infligir aos homens. Mas o homem em si, pois toda a história da humanidade começa e termina com o falho indivíduo.

Quando estava ainda na Universidade de Michigan enquanto escrevia suas primeiras peças, Miller desenvolveu uma grande admiração pelos dramaturgos Gregos clássicos. Em uma entrevista, Miller afirmou que o que mais o maravilhava nos gregos era sua magnífica forma, a simetria (MURPHY, 2005, p. 10); e embora no início ele não tivesse muita experiência com o drama, a mitologia e os personagens, a arquitetura das peças para ele era claríssima, e o encantava. E com o tempo, como destaca Murphy (2005), Miller percebeu que aprendeu dos gregos não apenas a forma, mas também o senso da natureza e função do drama em si.

De acordo com Murphy (2005), Miller concebeu uma nova visão das tragédias gregas após escrever *The Crucible* (1953),

---

<sup>26</sup> Para Miller, existem, se não realidades, urgências e, abaixo das contingências do corpo político, uma estrutura esquelética de relações humanas individuais. O comportamento público não corrompe as relações privadas: é uma projeção delas. Em outras palavras, seu assunto central é a falibilidade humana. O problema nunca foi o capitalismo ou uma conformidade coercitiva, antissemitismo ou totalitarismo, mas a própria natureza humana que, em outros aspectos, é a única defesa possível contra essas forças redutoras. Tanto a história privada quanto a pública começam e terminam com o indivíduo, com o *self*. Os personagens de Miller são profundamente falhos. Foi isso que o levou a falar da tragédia moderna, mas essa falha é a essência de sua humanidade. (BIGSBY, 2005, p. 08) (Tradução nossa)

Miller has said that he had “a changed view of the Greek tragedies; they must have had their therapeutic effect by raising to conscious awareness the clan's capacity for brutal and unredeemed violence so that it could be sublimated and contained by new institutions, like the law Athena brings to tame the primordial, chainlike vendetta” (*Timebends*, p. 342.). (MURPHY, 2005, p. 11)<sup>27</sup>

Segundo a autora, “em uma entrevista em 1985 ele observou que as grandes peças gregas ensinaram à mente ocidental a lei. Ensinaram a mente ocidental a resolver conflitos tribais sem se matar” (MURPHY, 2005, p. 11). Ainda segundo a autora, no que tange às contribuições dos gregos nas concepções millerianas,

In 1955, Miller was writing in the context of a theatre that was preoccupied, in the United States particularly, with the individual, and with psychological analysis divorced from the social context beyond the domestic confines of the family. In a theatre where the works of Tennessee Williams and William Inge held sway, Miller was trying to define a tradition that would encompass both the psychological and the social. (MURPHY, 2005, p. 11).<sup>28</sup>

E para o nosso dramaturgo, conforme a autora, isso ele podia encontrar no drama grego, uma vez que essa integração do psicológico e do social, para ele, foi a grande conquista dos gregos clássicos; o que se atrelou à sua própria visão de drama, que desde cedo buscou no drama do homem completo (psique e cidadão, individual e social) a dialética da autorrealização pessoal em conflito com a responsabilidade social, presente em sua produção artística do início ao fim.

Ainda como na tragédia clássica, Miller faz uso de um recurso de grande importância para a ação: o coro. Segundo Murphy (2005, p. 13), Miller utiliza seu personagem coral (Alfieri, em *A View from the Bridge*) como um intermediário entre o mundo mítico que ele cria na peça e o mundo da audiência, oferecendo assim, uma voz que expressa o senso comum em relação ao excesso, um ponto de vista contemporâneo dentro de um relato mítico. É possível pensar também que em *The Crucible*, temos várias sequências narrativas que nos parecem orientar o leitor em substituição do coro, num caminho que seja a direção eleita pelo autor. E talvez também o diretor e os atores, para que construam uma imagem da personagem. Como vemos no primeiro ato, ao

---

<sup>27</sup> Miller disse que ele tinha “uma visão transformada das tragédias gregas; elas devem ter tido seu efeito terapêutico ao elevar à consciência a capacidade do clã de violência brutal e não redimida para que pudesse ser sublimada e contida por novas instituições, como a lei que Atena traz para domesticar a vingança primordial e acorrentada” (*Timebends*, p. 342.). (MURPHY, 2005, p. 11) (Tradução nossa)

<sup>28</sup> Em 1955, Miller escrevia no contexto de um teatro que se preocupava, particularmente nos Estados Unidos, com o indivíduo e com uma análise psicológica divorciada do contexto social para além dos limites internos da família. Em um teatro onde as obras de Tennessee Williams e William Inge dominaram, Miller estava tentando definir uma tradição que abrangesse tanto o psicológico quanto o social. (MURPHY, 2005, p. 11) (Tradução nossa)

serem apresentadas as personagens femininas da 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:

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. (MILLER, 2009, p. 276)

Logo em seguida, Abigail também é introduzida, e, numa peça em que há histeria, ambiguidade, inocentes, culpados e vítimas, sua introdução 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>29</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 elevação da imagem de “bom homem” de Proctor; já que, embora tenha cometido adultério com ela, se revela redimido e 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 citada, 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>30</sup> (MILLER, 2009, p. 309).

Entendemos este trecho como uma apresentação da personagem de Elizabeth, desta vez de uma forma mais indireta, sugerindo que à esposa traída falte sal, que é insípida, sem graça e que não satisfaz o protagonista, possibilitando que o leitor venha a relativizar os atos de Proctor – que é apresentado na peça como um marido compreensivo, um homem bom – avesso aos vícios de homens tão problemáticos e de caráter e honestidade questionáveis.

---

29 Ato 1.  
30 Ato 2.

Assim como muito do drama grego perpassa a obra de Miller, é inegável a presença de Ibsen e seu teatro moral também. E sobre isso, Murphy (2005) destaca que,

In mid-career, Miller became impatient with what he saw as an overemphasis of Ibsen's influence on his work by critics. He complained in a 1966 interview that he had become "known really by virtue of the single play [he] had ever tried to do in completely realistic Ibsen-like form, which was *All My Sons*" (Martin, *Theater Essays*, p. 282). In 1970 he said Ibsen "was a strong influence on my early youth but I have no debt to him in the sense that one is insisting upon recreating him all the time". A number of critical studies over the years have demonstrated that Ibsen's influence was pervasive in Miller's early career. (MURPHY, 2005, p. 15)<sup>31</sup>

Para Murphy (2005), tanto o teatro grego clássico quanto as peças de Henrik Ibsen foram para Miller cruciais, não simplesmente para equipá-lo com um arsenal técnico para desenvolver suas próprias técnicas, mas também para fornecer ao dramaturgo, "um exemplo do tipo de teatro que Miller queria criar, um teatro moral que defendia um caso, além de encenar uma história" (MURPHY, 2005, p. 19); por compartilharem as mesmas preocupações, Miller continuou a desenvolver suas próprias técnicas, enquanto levantava as questões "sobre o que o indivíduo deve fazer no mundo, como conciliar os direitos e desejos dos cidadãos individuais, sejam eles da *polis* ou do mundo, para o bem do todo" (MURPHY, 2005, p. 19).

Miller, em seus quase setenta anos de produção artística e literária, tem em sua obra completa, além de suas peças de teatro, que são vinte, dois romances, alguns ensaios, roteiros de cinema, um diário instrutivo da montagem da peça *Death of a Salesman*, e uma autobiografia (*Timebends*, 1987).

Conforme Bigsby (2005),

Longevity, of course, is no virtue, unless you happen to be a Galapagos turtle. In Miller's case, however, nearly seventy years as a writer had seen a succession of plays that served to define the moral, social and political realities of twentieth- and then twenty-first-century life. At the turn of the millennium, British playwrights, actors, directors, reviewers and critics voted him the most significant playwright of the twentieth century with two of his

---

<sup>31</sup> No meio da carreira, Miller ficou impaciente com o que ele viu como uma ênfase excessiva da influência de Ibsen em seu trabalho pela crítica. Em uma entrevista de 1966, ele se queixou de que se tornou "conhecido em virtude da peça única que [ele] já havia tentado fazer na forma completamente realista de Ibsen, que era *All My Sons*" (Martin, *Theatre Essays*, p. 282). Em 1970, ele disse que Ibsen "foi uma forte influência na minha juventude, mas eu não tenho nenhuma dívida com ele no sentido de quem está insistindo em recriá-lo o tempo todo." Vários estudos críticos demonstraram que a influência de Ibsen foi difusiva no início da carreira de Miller. (MURPHY, 2005, p. 15) (Tradução nossa)

plays (*Death of a Salesman* and *The Crucible*) in their top ten. (BIGSBY, 2005, p. 1)<sup>32</sup>

Entretanto, curiosamente, afirma o autor, Miller havia caído do gosto dos americanos nos últimos trinta anos antes de sua morte, dado que suas peças novas não eram mais tão bem recebidas como as das décadas de 40, 50 e 60, embora fosse ainda estudado nas escolas americanas, exclusivamente por suas peças clássicas como *Death of a Salesman* e *The Crucible*, e também bem recebido ao redor do mundo. Um exemplo dessa queda no âmbito nacional, cita o autor, revela-se se no fato de que sua peça *Broken Glass*, de 1994, não obteve sucesso algum nos EUA, porém foi premiada como a melhor peça do ano com o *Oliver Award* no Reino Unido.

Em certa medida, a explicação para esse fato reside na noção de Miller como um realista em conflito com seu próprio tempo. Na América, conforme Bigsby (2005),

His concern with the past and its connection with the present, the basis of a moral logic which tied action to consequence, had always seemed a countercurrent to American presumptions. This, after all, was a country which leaned into the future, regarded history, in Henry Ford's words, as bunk and proposed as its central contract with the individual the possibility of beginning again. Miller spoke the tongue of the past being torn from the throats of American writers. (BIGSBY, 2005, p. 1)<sup>33</sup>

Conforme o autor, Miller sentiu a pressão da história como algo além de um fardo a se renunciado. Ao invés disso, ele lidou com ela; não simplesmente por ela conter lições importantes, mas porque nós contemos o passado enquanto verdades privadas alcançam o mundo público.

Assim, Miller continua, e ambienta também peças em épocas mais recentes, mantendo sua inclinação a insistir na responsabilidade individual dos homens por suas ações e pelo estado da cultura, visto que Miller encontrava no Marxismo, o que

---

<sup>32</sup> A longevidade, claro, não é uma virtude, a menos que você seja uma tartaruga de Galápagos. No caso de Miller, no entanto, quase setenta anos como escritor assistiram a uma sucessão de peças que serviram para definir as realidades morais, sociais e políticas da vida no século XX e depois no século XXI. Na virada do milênio, dramaturgos, atores, diretores, revisores e críticos britânicos votaram nele como o mais importante dramaturgo do século XX, com duas de suas peças (*A morte de um Caixeiro-viajante* e *As Bruxas de Salém*) em seus dez primeiros. (BIGSBY, 2005, p. 1) (Tradução nossa)

<sup>33</sup> Sua preocupação com o passado e sua conexão com o presente, a base de uma lógica moral que vinculava a ação à consequência, sempre pareceram uma contracorrente às presunções americanas. Esse, afinal, era um país que se inclinava para o futuro, considerava a história, nas palavras de Henry Ford, como disparate e propunha como seu contrato central com o indivíduo a possibilidade de recomeçar. Miller falava a língua do passado sendo arrancada das gargantas dos escritores americanos. (BIGSBY, 2005, p. 1) (Tradução nossa)

acreditava ser a incorporação política de suas crenças morais. Foi assim, até, segundo Bigsby (2005),

Quando aquilo já não parecia crível, destruído por aqueles que se camuflaram em uma política tão manifestamente em desacordo com suas ações, ele [Miller] foi deixado com crenças agora enraizadas em nada mais profundo do que a afirmação de que indivíduo e sociedade existem em uma relação simbiótica, e que o reconhecimento desse fato é central para uma vida moral. (BIGSBY, 2005, p. 2)

Neste contexto, Bigsby (2005) destaca que Miller era um judeu ateu, e ao tentar conciliar uma reinvenção de Deus (um em quem ele não acreditava) com a causalidade e a convicção de que nós somos o que fazemos, e as nossas ações tem implicações na sociedade em que vivemos, era conseqüentemente visto como imaturo; produto de outra era, incapaz de compreender a futilidade do esforço humano ou do dever do escritor de desconstruir sua arte.

Essa visão do ser humano e sua autoconvicção é impressa na obra milleriana e em sua ideia de tragédia, já que segundo Miller (1978), a 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).

Discorreremos um pouco mais sobre esse tratamento do herói dado por Miller em suas peças a seguir.

### **2.1.2 Os heróis na tragédia de Miller**

Falar sobre o teatro milleriano, neste trabalho, implica em falar sobre seus heróis. Destacamos aqui, principalmente, três deles: John Proctor, Joe Keller e Eddie Carbone. Proctor é herói em de *The Crucible*. Trata-se de um homem de família, parte da comunidade puritana; íntegro, no entanto, comete o pecado de adultério com a jovem Abigail; esta que, por vingança, acusa Elizabeth, a esposa de Proctor de bruxaria, instaurando o caos na comunidade; o que culmina na condenação e morte de muitos cristãos de conduta antes inquestionável, incluindo o personagem principal que, frente ao destino tenebroso, recusa abrir mão de sua honra, de seu nome.

Segundo Panikkar (1983) os heróis de Miller se dividem em aqueles que são *self-centered*, virtuosos e moralmente consistentes e aqueles que estão num estado de alteridade, perversos e moralmente depravados. Para o autor, John Proctor pertence ao primeiro grupo, no entanto, Miller sempre demonstra esses dois tipos de personagens em suas peças, pelo contraste proposital. Em *The Crucible*, personagens parcialmente morais e parcialmente imorais são colocados em confronto com personagens imorais, como é o caso de Proctor e Hale frente à Danforth, por exemplo. Hale é um personagem cuja bússola moral parece funcional, e é o único que demonstra misericórdia pelo sofrimento dos outros personagens do enredo. Para Panikkar (1983), ele representa uma era em que a doutrina Depravação total<sup>34</sup> calvinista havia unido os descendentes dos primeiros colonos em uma comunidade que demonstrava uma coesão a partir da qual a ligação emocional entre os indivíduos e o sentimento de companheirismo não resistiram às mudanças sociais e culturais.

Still delineating characters like Chris, Biff, John Proctor and Victor Franz, Miller seems to believe that the quality of sense-perception, emotion and the moral privilege of being good and bad, right and wrong, have not completely vanished from the American mind. Even the most self-less, will-less, immoral, and criminal among Miller's heroes shows glimpses of goodness remaining in them as residue. This residue of goodness seems to be a Puritan inheritance as both Luther and Calvin "insisted on a personal sense of the workings of God's grace in the life of the individual". (PANIKKAR, 1983, p. 173)<sup>35</sup>

Miller, de fato, corrobora grande parte das ideias que até aqui apresentamos em seu ensaio de 1949, *Tragedy and the Common Man*. Conforme o título sugere, 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

---

<sup>34</sup> É um dos cinco pontos do Calvinismo (i. Depravação total, ii. Eleição incondicional, iii. Graça irresistível iv. Expição limitada, e v. Perseverança dos santos), conhecidos como doutrina da Graça. Segundo a doutrina da Depravação Total, o homem não regenerado da Queda é totalmente incapaz de escolher o bem, por ser absolutamente escravo do pecado e impossibilitado de exercer sua própria vontade livremente para alcançar a salvação.

<sup>35</sup> Ainda delineando personagens como Chris, Biff, John Proctor e Victor Franz, Miller parece acreditar que a qualidade da percepção altruístas, da emoção e do privilégio moral de ser bom e mau, certo e errado, não desapareceram completamente da mente americana. Mesmo os mais fora de si, sem vontade, imorais e criminosos entre os heróis de Miller mostram vislumbres de bondade permanecendo neles como resíduo. Esse resíduo de bondade parece ser uma herança puritana, pois tanto Lutero quanto Calvino "insistiram em um sentido pessoal do funcionamento da graça de Deus na vida do indivíduo". (PANIKKAR, 1983, p. 173) (tradução nossa)

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 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. Nesse sentido, apesar que não ocupar nenhum posto elevado na sociedade, suas ações são a de alguém superior, mesmo tendo cometido erros.

Embora seja um membro respeitado por seu pequeno grupo social, Proctor 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 autoimagem, abalada após a descoberta de traição por sua esposa. Proctor não quer apenas recobrar sua imagem de “bom”, ele quer também recuperar a sua honra e sua imagem aos olhos de Elizabeth. Proctor desabafa na peça, reconhecendo que não é um bom homem, pois o que o impede de confessar é o ódio e não a bondade (IV – p. 373) e que ele quer o perdão da esposa, enquanto também precisa enfrentar todo um estado de coisas que rapidamente foge ao controle, gerado principalmente pelo extremismo religioso e por uma 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)

Joe Keller se assemelha a Proctor em alguns aspectos, mas compreendemos que se diferencia em alguns outros. Bigsby (2005), no texto em que citamos, divide os heróis de Miller em: aqueles que conquistam seu caminho à beira da morte, e os que preferem morrer a aceitar a dura verdade e realidade de suas naturezas. Para ele, tanto Proctor quanto Keller estão no primeiro grupo; no entanto, pensamos que Keller aproxima-se mais de Carbone do que do herói ambientado em 1692.

Em *All My Sons*, o herói precisa enfrentar a culpa que seu filho, Chris, insiste em revelar. O filho quer que o pai assuma a responsabilidade por suas ações e pelas consequências delas, incluindo a morte do filho mais velho da família, Larry. Antes de ser forçado a reconhecer seu crime e a profundidade dele, Joe defende veementemente sua inocência. Keller justifica seus atos afirmando ser um pai de família, e assim não tinha outra opção ante a falir o negócio familiar e colocar em risco a sobrevivência da família em meio à crise. Num misto entre considerar a família acima de tudo e assumir um papel de vítima perante o sistema, para Keller, estava claro que seu delito era justificável já que o mesmo já havia declarado que acreditava que as peças mesmo defeituosas que despachou, funcionariam perfeitamente; isso tudo num contexto de guerra em que ninguém jogava limpo. No entanto, Chris não desiste de requerer do pai uma confissão de seu erro e o reconhecimento de sua responsabilidade, consciente de seu papel para com a sociedade. Até que, após ler a carta de despedida que seu filho Larry escreveu antes de suicidar-se pelos erros do pai, Keller se vê inundado pela dor, culpa e vergonha, não apenas aos seus olhos, mas aos olhos dos filhos. Keller se suicida com um tiro.

Centola (2005) resgata Bigsby ao afirmar que *All My Sons* é uma peça sobre o paradoxo da negação, visto que quanto mais Keller nega sua culpa, maior fica o abismo no qual ele irá cair; pois maior é a imagem de homem de caráter inquestionável que constrói, ao passo que o homem comum da realidade é muito mais cinza, e incapaz de acompanhar a ilusão de um “ídolo impossível” aos olhos do filho. Como destaca o autor,

Instead of assuaging his guilt and restoring his son's lost respect and love, Keller's denial of wrongdoing only serves to exacerbate the family crisis and intensify his anguish and alienation. Keller's crime is magnified in his son's eyes because he has all too successfully manufactured the illusion that he is the infallible father figure. By attempting to fulfill the inhuman demands of perfection that this mythic, almost godlike, presence demands, Keller unwittingly sets himself up for a fall. Like Miller's most popular father, Willy

Loman in *Death of a Salesman*, Keller never realizes that his effort to project and confirm in his family's eyes his self-chosen image has contributed to his downfall. (CENTOLA, 2005, p. 55)<sup>36</sup>

É o que vemos também em Willy Loman: culpa, negação e o conflito entre a imagem de si de um homem digno que lutou a vida inteira para construir e a realidade crítica, conflituosa que desafia a ilusão e o sonho americano de um homem comum. Este conflito é acentuado, pois nesta ideia de homem digno, a comunidade familiar tem um papel crucial, porquanto Loman frustra-se ao não ver em seus filhos o legado que desejaria ter sido capaz de construir.

Como Proctor, Keller tarda em confessar seus erros. No entanto, diferentemente do segundo, vemos em Proctor, além de uma noção de responsabilidade para com a comunidade muito maior, a morte não como incapacidade de enfrentar o julgamento, mas sim, por ser julgado pelo seu próprio senso de justiça e o de sua esposa. Proctor morre por deixar-se morrer, visto que esta é a sua jornada. Jornada que não precisa da morte, pois termina antes dela; Proctor se liberta antes da forca; enquanto Keller precisa da bala para não precisar ser livre.

Proctor diz as palavras que precisa dizer para sobreviver, e quando lhe pedem que assinasse seu nome ele nega, e diz as palavras que quer dizer; mesmo que isso o leve à morte, e essa é a sua liberdade.

Agora o senhor conseguiu fazer a sua mágica porque agora vejo um fiapo de bondade em John Proctor. Não o suficiente para fazer uma bandeira, mas limpo o suficiente para ficar livre desses cães. (*Elizabeth, numa onda de terror, corre até ele e chora na mão dele*) Não entregue suas lágrimas para eles! Lágrimas para eles são prazer! Mostre sua honra agora, mostre um coração de pedra e afunde a todos com ele! (*ele a levanta e a beija com grande paixão*) (MILLER, 2009, p. 379)

Bigsby (2005) ao refletir sobre a tragédia para Miller, destaca que na resistência ao absurdismo, o dramaturgo é levado repetidamente à questão do pecado original, ou pelo menos a queda. Embora contrário às ideias de Schopenhauer sobre a preocupação da tragédia envolver “a indescritível dor, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o

<sup>36</sup> Em vez de amenizar sua culpa e restaurar o amor e o respeito perdidos de seu filho, a negação de Keller de sua transgressão serve apenas para exacerbar a crise familiar e intensificar sua angústia e alienação. O crime de Keller é engrandecido nos olhos de seu filho porque ele produziu com muito sucesso a ilusão de que ele é a figura paterna infalível. Ao tentar cumprir as exigências desumanas de perfeição que essa presença mítica, quase divina, exige, Keller involuntariamente se prepara para uma queda. Como o pai mais popular de Miller, Willy Loman em *A morte de um Caixeiro-viajante*, Keller nunca percebe que seu esforço para projetar e confirmar nos olhos de sua família sua imagem auto escolhida contribuiu para sua queda. (CENTOLA, 2005, p. 55) (Tradução nossa)

desdenhoso domínio do acaso, a queda irremediável do justo e do inocente” (STEINER, 1996, p. 37), ele se encontrava cada vez mais levado a refletir sobre quais lições o Holocausto poderia oferecer a um mundo que tende a negar as questões morais e metafísicas que ele levantava.

Segundo Bigsby (2005),

To Miller, tragedy was a means of injecting meaning into experience. It was a way to resist an absurdity whose force he nonetheless concedes. As he said of *King Lear*, it was essentially form which redeemed a threatening anarchy, the pointlessness of suffering. (BIGSBY, 2005, p. 200)<sup>37</sup>

Em sua produção, Miller, nos apresenta heróis de jornadas distintas, no entanto, todos parecem ter em comum, um discernimento de suas próprias identidades, que fala mais alto do que o que a sociedade pode pensar ou atribuí-los. Porém, percebemos que esses personagens parecem divergir quanto a outros pontos, sendo alguns deles, a relação com a culpa e a ideia do que é justo e o que não é, e o que é prerrogativa do homem e o que não é.

Conforme citamos, para Miller (1998), são as tragédias, as peças mais veneradas entre nós através dos séculos, que abrigam a crença otimista na perfeição do homem. No entanto, para o autor, já que a existência de reis revela-se praticamente nula, é hora de voltar-se ao homem comum. Nota-se aqui uma tensão entre homens e reis, entre perfeitos e imperfeitos, heróis e vítimas, caídos e redimidos. Há também a influência da literatura moderna, na qual o indivíduo ocupa papel central.

Ao falar em herói se transformando em vítima, estamos falando do ser contra o ser no interior do homem; a culpa individual com a força do público, do social; a tensão entre o *Imago Dei* e a queda, os limites da liberdade e determinismo, como aponta Bigsby (2005).

Para Raymond Williams, com a mudança de herói à vítima, o que ele escolheu chamar de tragédia liberal tinha em seu centro, a representação de um homem que não mais era resistente às crueldades, porque se identificava com elas; e o que diferenciava

---

<sup>37</sup> Para Miller, a tragédia era um meio de injetar significado na experiência. Foi uma maneira de resistir a um absurdo cuja força ele ainda assim admite. Como ele disse sobre o Rei Lear, foi essencialmente a forma que redimiu uma anarquia ameaçadora, a inutilidade do sofrimento. (BIGSBY, 2005, p. 200) [tradução nossa]

Miller de muitos de seus contemporâneos, era a consciência retida de uma sociedade falsa; trazendo em seu âmago, o conflito com a própria natureza.

the self against the self. Guilt, that is to say, has become internal and personal, just as aspiration was internal and personal', though such a stance leads towards the eventual breakdown of liberalism as we enter 'the self-enclosed, guilty and isolated world; the time of man as his own victim'. Miller, from Williams's perspective, treads the edge, acknowledging the need for radically revised social values and yet presenting us with a series of victims: 'it is still seen as a false and alterable society, but merely to live in it, now, is enough to become its victim'. (WILLIAMS, 2002, p. 87)<sup>38</sup>

No entanto, para Bigsby, não se tratava de uma sociedade falsa e resistente à transformação, e essa leitura de Miller, feita por Williams, se devia à sua simpatia pelo Marxismo, mas que não se sustentava ante a visão do próprio dramaturgo. Segundo Bigsby (2005), "Indeed, the very essence of his [Miller's] public stance, in a life lived publicly, is that the individual can make a difference, hence the causes to which he has lent his name, hence his insistence that history is a product and not an implacable force"<sup>39</sup>(BIGSBY, 2005, p. 203). Para o autor, se a escolha de Miller pela tragédia se deu de forma recursiva, foi por que ela "contained and expressed values threatened, on the one hand, by a bland materialism, drained of transcendence, and, on the other, by the sheer enormity of the Holocaust" (BIGSBY, 2005, p. 203).<sup>40</sup>

Dentro desta perspectiva, o que temos em Miller é o uso da tragédia para reinventar não apenas certos valores, mas também uma culpa individual, presente em suas mais célebres obras, cingida de força social, com homens comuns que reconhecem eventos passados e suas conexões com consequências no presente, que conecta ações privadas com significância pública. A partir daí podemos compreender suas peças como *After the Fall*, sobre a qual Miller aponta,

Was to be 'a way of looking at man and his human nature as the only source of the violence which has come closer and closer to destroying the race'. As he confessed, he was no longer concerned to 'look towards social or political

<sup>38</sup> O *self* contra o *self*. A culpa, isto é, tornou-se interna e pessoal, assim como a aspiração era interna e pessoal, embora tal postura conduza ao colapso final do liberalismo à medida que entramos no mundo "fechado, culpado e isolado; o tempo do homem como sua própria vítima". Miller, da perspectiva de Williams, pisa no limite, reconhecendo a necessidade de valores sociais radicalmente revisados e ainda apresentando-nos uma série de vítimas: "ainda é vista como uma sociedade falsa e alterável, mas meramente viver nela agora é o suficiente para se tornar sua vítima". (WILLIAMS, 2002, p. 87) (Tradução nossa)

<sup>39</sup> De fato, a própria essência de sua [Miller] posição pública, em uma vida vivida publicamente, é que o indivíduo pode fazer a diferença, daí as causas pelas quais emprestou seu nome, daí a insistência de que a história é um produto e não uma força implacável. (Tradução nossa)

<sup>40</sup> Continha e expressava valores ameaçados, por um lado, por um materialismo brando, drenado da transcendência e, por outro, pela enormidade do Holocausto. (Tradução nossa)

ideas as the creators of violence, but into the nature of human being himself' (BIGSBY, 2005, p. 229)<sup>41</sup>

Nas palavras de Bigsby, "he writes of broken connections that must be mended and mechanism with which to achieve this is to restore a theatrical form whose continuity had itself been threatened"<sup>42</sup>(BIGSBY, 2005, p. 203). Começamos a compreender assim seus personagens, homens, caídos, já que, conforme destaca Bigsby (2005),

The common denominator, it now seemed to him was the 'human being', that, in turn, led him to the Bible, the ur-story of Paradise lost. The Fall constituted a primal choice. It was the moment that the concept of the self was born, along with a sense of guilt and the reality of death. And from that came the logic of Cain's equally primal act. From the sense of self derives a drive to survive, an urge for primacy. (BIGSBY, 2005, p. 229)<sup>43</sup>

Vemos, sob esse prisma, Carbone, que vive a culpa de sentir um desejo absolutamente repreensível, por se tratar de sua sobrinha. O dilema do herói se aprofunda na medida em que compreendemos sua luta por negar/não reconhecer o que sente, pois isso macularia a ideia que tem de si mesmo, sua identidade perante a sociedade e perante seus próprios olhos, assim, em sua mente, de acordo com Bigsby (2005), ele não é nada além da ideia de uma figura paterna, protetor, a ponto de entregar sua vida para proteger a inocência, da sobrinha, e a sua própria. É um perfeito exemplar do indivíduo moderno. De algum modo, tudo se volta para ele. Faz-se vítima. E Proctor, que vai além do papel da simples vítima, pois faz-se mártir consciente de suas falhas<sup>44</sup>, consciente de sua natureza humana, abrindo caminho para a possibilidade de redenção.

Bigsby (2005) destaca que

There is plainly a level at which Willy Loman and Eddie Carbone are aware of the 'true nature of things', but they are willing to lay down their lives in order to sustain an unreality, to prevent that knowledge becoming

---

<sup>41</sup>Era para ser 'uma maneira de ver o homem e sua natureza humana como a única fonte da violência que se aproximava cada vez mais da destruição da raça'. Como ele confessou, ele não estava mais preocupado em 'olhar para ideias sociais ou políticas como os criadores da violência, mas para a natureza do próprio ser humano'. (BIGSBY, 2005, p. 229) (Tradução nossa)

<sup>42</sup> Ele escreve sobre conexões quebradas que precisam ser consertadas e um mecanismo com o qual conseguir isso é restaurar uma forma teatral cuja própria continuidade havia sido ameaçada. (Tradução nossa)

<sup>43</sup> O denominador comum, agora lhe parecia ser o 'ser humano', que, por sua vez, o levou à Bíblia, a *ur-story* do Paraíso perdido. A queda constituiu uma escolha primordial. Foi o momento em que o conceito do *self* nasceu, juntamente com um sentimento de culpa e a realidade da morte. E daí veio a lógica do ato igualmente primitivo de Caim. Do senso de si deriva um impulso para sobreviver, um desejo de primazia. (BIGSBY, 2005, p. 229) (Tradução nossa)

<sup>44</sup> Proctor: Não posso subir a forca como um santo. É uma fraude. Não sou esse homem. (IV - p. 373)

definitional. Theirs is an act of denial but one which they are prepared to substantiate with their lives. (BIGSBY, 2005, p. 207)<sup>45</sup>

Para o autor, tanto Loman quanto Carbone morrem para preservar o significado com o qual eles desejavam investir suas vidas, mesmo que não fosse coerente com a realidade, pois era coerente com a construção de si, feita socialmente, e aceita internamente, já que publicamente, “to do otherwise would be retrospectively to unmake themselves”<sup>46</sup>(BIGSBY, 2005, p. 207).

## 2.2 *The Crucible (As Bruxas de Salém)*

<sup>47</sup>A peça inicia-se com a filha do Reverendo Parris, Betty Parris, de dez anos, doente na cama e os comentários de obra de bruxaria espalhando-se pela cidade. As ações se desenrolam numa atmosfera caótica de acusações. Parris convida o jovem ministro Reverendo John Hale, que é especialista em bruxaria para examinar os casos, o que eleva consideravelmente o nível de histeria na comunidade. Os acusados são interrogados e levados a julgamento no tribunal, presidido pelo Juiz Danforth.

Como adiantado, a peça se baseia num período histórico real e envolve questões históricas 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. Nesse ponto, de acordo com a fortuna crítica a respeito da peça,

Miller’s interest in the SALEM WITCH TRIALS was partly prompted by reading Marion Starkey’s *The Devil in Massachusetts*. While researching witch trials at the Historical Society in Salem, Massachusetts, Miller found the core of his plot in Charles W. Upton’s 19th-century book, *Salem Witchcraft*. Here, he found references to most of the main characters who appear in his play. In terms of the play’s historical accuracy in portraying the Salem witch trials of 1692, in a note at the start of the play script, Miller declares that his play is predominantly accurate as regard to facts but that he has made some changes for “dramatic purposes.” (ABBOTSON, 2006, p. 108)<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Há claramente um nível em que Willy Loman e Eddie Carbone estão cientes da ‘verdadeira natureza das coisas’, mas estão dispostos a sacrificar suas vidas para sustentar uma irrealidade, para evitar que o conhecimento se torne definidor. Deles é um ato de negação, mas o qual eles estão preparados para substanciar com suas vidas. (BIGSBY, 2005, p. 207) (Tradução nossa)

<sup>46</sup> Fazer o contrário seria, retrospectivamente, desfazerem a si mesmos. (Tradução nossa)

<sup>47</sup> Este trecho faz parte do artigo Lealdade, sujeição e heroísmo: Elizabeth Proctor na dinâmica do trágico em *As Bruxas De Salém (The Crucible)* de Arthur Miller, desenvolvido em 2017, no processo de produção desta dissertação.

<sup>48</sup> O interesse de Miller nos JULGAMENTOS DAS BRUXAS DE SALÉM foi parcialmente motivado pela leitura de *The Devil* de Marion Starkey em Massachusetts. Ao pesquisar ensaios de bruxas na

Uma pesquisa sobre tais “mudanças para efeitos dramáticos” revelará alguns pontos como a idade dos personagens principais. Já que na peça, conforme Bigsby (2005), Abigail tem 17 anos, enquanto que no original, ela tinha 11. E o John Proctor de Miller que tem 35, enquanto que o Proctor original tinha 60 anos.

O título original da obra, *The Crucible*, tem relação com a imagem de purificação por meio do fogo.

The “crucible” of the title is a place where something is subjected to great heat to purify its nature—as are the central characters of Proctor, Elizabeth, and Hale. All endure intense suffering to emerge as better, more self-aware individuals. (ABBOTSON, 2006, p. 116)<sup>49</sup>

Acedendo, o termo “*crucible*” é traduzido pelo *Cambridge Dictionary* como “container”, “cadinho”, em língua portuguesa, onde metais ou outras substâncias podem ser aquecidos a temperaturas extremas; ou ainda como um “teste severo”, o que nos remete ao processo penoso, porém purificador, pelo qual alguns dos personagens passaram; Conforme Abbotson (2006), tanto Hale quanto John Proctor, e sua esposa Elizabeth Proctor.

Quando a peça se inicia, as ações já estão em andamento, temos agora as apresentações dos personagens envolvidos na trama. Entre os que podemos aqui destacar estão os já supracitados, e ainda o Reverendo Parris e a jovem, antagonista, Abigail Williams.

Numa breve síntese da peça, a título de introdução e/ou lembrança, podemos dizer que *As Bruxas de Salém* é ambientada na pequena cidade de Salém, em Massachusetts. E inicia-se quando 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

---

Sociedade Histórica em Salem, Massachusetts, Miller encontrou o núcleo de seu enredo no livro do século XIX de Charles W. Upton, *Salem Witchcraft*. Aqui, ele encontrou referências à maioria dos personagens principais que aparecem em sua peça. Em termos da precisão histórica da peça em retratar os julgamentos de bruxas de Salém em 1692, em uma nota no início do roteiro da peça, Miller declara que sua peça é predominantemente precisa em relação aos fatos, mas que ele fez algumas mudanças para “propósitos dramáticos.” (Tradução nossa)

<sup>49</sup> O “cadinho” do título é um lugar onde algo é submetido a um grande calor para purificar sua natureza - como são os personagens centrais Proctor, Elizabeth e Hale. Todos passam por um sofrimento intenso para emergir como indivíduos melhores e mais autoconscientes. (Tradução nossa)

Reverendo Hale, um especialista no assunto, e aí começam os questionamentos e testemunhos. Uma das garotas do grupo é Abigail Williams, ex-empregada de Elizabeth e John Proctor, com quem teve um caso alguns meses antes. E no caos crescente 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 doutrina antes inquestionáveis são julgados e condenados à morte. A vida de Elizabeth é poupada por esta se encontrar grávida. No entanto, John Proctor, que se recusou a entregar sua confissão assinada com seu nome, é condenado e morto.

É importante lembrarmos que, embora a peça trate de um momento histórico real, a peça tem seus pontos de distanciamento dos fatos. Outro ponto de interesse é que Miller, ao escrever a peça, denunciava outra caça a um crime que não existia como tal, mas apenas no campo ideológico: o Macartismo nos Estados Unidos<sup>50</sup>. Se tratava 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.

Nada disso fica evidente na peça, mas os momentos de narrativa têm certo peso ideológico, como podemos ver 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

---

<sup>50</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 Un-American Activities Comitee*), criado em 1938 e extinto em 1975. (LEME, 2007, p. 8)

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)

A peça, shakespeariana, como acredita o próprio Miller (BIGSBY, 2005), é pensada, primeiramente como a história de John Proctor. No entanto, qualificamos também a jornada de Elizabeth, sua esposa, como igualmente trágica; já que 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 perante a comunidade cristã, abrindo mão desta, por um senso de justiça muito maior do que o apregoado, preservando-o, em oposição às verdades da autoridade eclesiástica a que estava sujeita.

Miller, utilizando seus pelo menos vinte personagens, no desenvolver dos quatro atos, cria um contexto social denso, conforme aponta Murray (2008). Entre seus principais personagens da peça, além de Proctor, Elizabeth e Abigail, estão John Hale (o reverendo), o também reverendo Parris, Rebecca e Francis Nurse, o Juíz Danforth, Giles Corey, Thomas e Ann Putnam, Ruth Putnam, Tituba, Mary Warren, Betty Parris, Martha Corey e o Juíz Hathorne. No primeiro ato, Miller, antes de apresentar seu protagonista, John Proctor, apresenta nove personagens. Conforme Murray (2008), “reviewers were in disagreement whether the opening act, or Overture, was too slow or too fast” (MURRAY, 2008, p. 08).

Quanto a Proctor, de acordo com Murray (2008),

No critic, as far as I know, has questioned John Proctor’s status as a “tragic hero.” The controversy over the “common man” versus the “traditional hero” (usually Aristotelian), occasioned by the fate of Willy Loman, is absent from discussions of *Crucible*. Miller would seem to have provided Proctor with all the heroic attributes dear to the heart of “traditionalists.” Miller himself says: “In *The Crucible*...the characters were special people who could give voice to the things that were inside them... These people knew what was happening to them” (*Theatre Arts*, October 1953). (MURRAY 2008, p. 11)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Nenhum crítico, até onde sei, questionou o status de John Proctor como um “herói trágico”. A controvérsia sobre o “homem comum” versus o “herói tradicional” (geralmente aristotélico), ocasionada pelo destino de Willy Loman, está ausente das discussões de *The Crucible*. Miller parece ter fornecido a Proctor todos os atributos heroicos caros ao coração dos “tradicionalistas”. O próprio Miller diz: “Em *The Crucible*... os personagens eram pessoas especiais que podiam dar voz às coisas que estavam dentro deles... Essas pessoas sabiam o que estava acontecendo com elas”. (*Theatre Arts*, outubro de 1953). (MURRAY 2008, p. 11) (Tradução nossa)

Tudo o que conhecemos sobre os personagens acontecem na esfera do acontecimento, no presente, e pouco ou quase nada sabemos sobre o passado dos personagens. Os diálogos, que frequentemente são utilizados como recurso, para indicar pontos importantes do passado, traços de eventos passados de personagens, em *The Crucible*, não ajudam muito.

Dialogue, it should be noted, fails to illuminate John's past. Is this lack of background a serious failing in *Crucible*? In *All My Sons*, lack of adequate character exposition impaired credibility; in *Salesman*, the revelation of Willy's past had a direct bearing on the present line of development. In *Crucible*, however, the past would not seem to be pertinent. Each play should be approached on its own merits. *Crucible* focuses on a specific situation, and the reader possesses all the necessary facts for believing in that situation. (MURRAY, 2008, p. 12)<sup>52</sup>

Assim, Miller, faz uso de outros recursos da língua, para apresentar-nos os personagens. Conforme destaca Murray (2008), Miller, de maneira sutil, utiliza palavras específicas, chaves, para coser juntos a textura da ação e temas. Note, por exemplo, o uso da palavra “soft”.

In Act One, John tells Abigail: “Abby, I may think of you *softly* from time to time...” (p. 241, italics mine); in Act Two, Hale tells John: “there is a *softness* in your record, sir, a *softness*” (p. 273, italics mine). Dialogue, moreover, suggests that behind John's denunciation of Parris lies a guilty conscience. (MURRAY, 2008, p. 12)<sup>53</sup>

Personagens como Elizabeth e John têm um grande desenvolvimento na peça.

Elizabeth has many traits and she grows throughout the play. She is sensitive: “It hurt my heart to strip her, poor rabbit” (p. 262); here, of course, Elizabeth is a foil to the murderous Abigail. Elizabeth betrays a weakness in asserting herself against Mary Warren, a weakness which John brands a “fault” (p. 263). She is also proud (p. 273), slow to forgive (p. 265), and suspicious (p. 265). Frequently, Elizabeth—who is “cold” (p. 323)—fails in charity (p. 265). But she will lie for a loved one (p. 307), and, since she learns humility

<sup>52</sup> O diálogo, deve-se notar, falha em iluminar o passado de John. Essa falta de experiência é uma falha grave em *The Crucible*? Em *Todos eram meus filhos*, a falta de exposição adequada do caráter prejudicou a credibilidade; Em *A Morte de um caixeiro-viajante*, a revelação do passado de Willy teve um impacto direto na atual linha de desenvolvimento. Em *The Crucible*, no entanto, o passado não parece ser pertinente. Cada jogada deve ser abordada por seus próprios méritos. *The Crucible* enfoca uma situação específica, e o leitor possui todos os fatos necessários para acreditar nessa situação. (MURRAY, 2008, p. 12) (Tradução nossa)

<sup>53</sup> No primeiro ato, John diz a Abigail: “Abby, posso pensar em você suavemente de tempos em tempos...” (p. 241, grifo nosso); no segundo ato, Hale diz a John: “há uma suavidade em seu registro, senhor, uma suavidade” (p. 273, grifo nosso). O diálogo, ademais, sugere que, por trás da denúncia de Parris feita por John, há uma consciência culpada. (MURRAY, 2008, p. 12) (Tradução nossa)

(p. 323), she is capable of change. Elizabeth's dominant motive is her yearning for John's undivided love. (MURRAY, 2008, p. 12)<sup>54</sup>

É possível observar que, por trás dessas características rígidas existe muito amor pelo esposo. E no segundo e terceiro ato, prova esse amor mentindo por ele.

Para Murray (2008), “Abigail is much less complex and interesting than either John or Elizabeth” (p. 13). E assim como Proctor, o diálogo não nos apresenta ao passado da jovem, apenas a sua descrição física, e embora o diálogo não nos revele o passado,

In the course of the play, however, she reveals several traits: she is supersensitive (p. 238), sexually passionate (p. 240), and mentally alert (p. 259); she is commanding (p. 238) and vain (p. 305); she is a thief (pp. 315–316); and throughout the play, she makes painfully evident that she is capable of murder. Abigail's dominant motive is to destroy Elizabeth and sleep with John. Abigail remains in character; but she does not grow. (MURRAY, 2008, p. 13)<sup>55</sup>

Com seus principais personagens bem construídos, notaremos que à exceção de Elizabeth, o que temos são boas pessoas (John, Rebecca, Elizabeth, Giles...), e é por isso que *The Crucible* não é uma peça simples, mas sim complexa, de maneira que, conforme destaca Murray (2008), a peça de Miller não pode ser resumida em uma única frase, tese, etc. sem violentar a total impressão da peça. E devido à essa realidade,

At the end of the drama, the “meaning” of the play is focused from four different angles: Danforth considers John's death a just punishment: “Who weeps for these, weeps for corruption!” (p. 328); Hale views John's death as meaningless: “What profit him to bleed?” (p. 329); John's view has already been quoted (p. 328)—in the last analysis John belongs with those who refuse to sacrifice a principle; while Elizabeth says: “He have his goodness now. God forbid I take it from him!” (p. 329). (MURRAY, 2008, p. 17)<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Elizabeth tem muitos traços e ela cresce durante toda a peça. Ela é sensível: “Doeu ao meu coração despelá-lo, pobre coelho” (p. 262); aqui, claro, Elizabeth é um contraste para a mortífera Abigail. Elizabeth revela uma fraqueza em afirmar-se contra Mary Warren, uma fraqueza que John marca uma “falha” (p. 263). Ela também é orgulhosa (p. 273), demora para perdoar (p. 265) e é suspeita (p. 265). Frequentemente, Elizabeth - que é “fria” (p. 323) - falha em caridade (p. 265). Mas ela vai mentir por um ente querido (p. 307) e, uma vez que aprende humildade (p. 323), ela é capaz de mudar. A força motriz dominante de Elizabeth é o anseio pelo amor não dividido de John. (MURRAY, 2008, p. 12) (Tradução nossa)

<sup>55</sup> No decorrer da peça, no entanto, ela revela vários traços: ela é supersensível (p. 238), sexualmente apaixonada (p. 240) e mentalmente alerta (p. 259); ela é autoritária (p. 238) e vã (p. 305); é uma ladra (p. 315-316); e durante toda a peça, ela torna dolorosamente evidente que ela é capaz de matar. O objetivo dominante de Abigail é destruir Elizabeth e dormir com John. Abigail permanece em seu personagem; mas não cresce. (MURRAY, 2008, p. 13) (Tradução nossa)

<sup>56</sup> No final do drama, o “significado” da peça é focado em quatro ângulos diferentes: Danforth considera a morte de John uma punição justa: “Quem chora por isso, chora por corrupção!” (p. 328); Hale vê a morte de John como sem sentido: “O que lhe traz lucro sangrar?” (p. 329); A visão de John já foi citada (p. 328) - em última análise, John pertence àqueles que se recusam a sacrificar um princípio; enquanto Elizabeth

Miller pensa *The Crucible* como uma peça, americana clássica, no entanto, ainda mais universal que *Death of a Salesman*, por ter ainda mais a dizer, a todas as eras. A peça, ao mostrar uma pequena verdade transformada numa grande mentira, coloca seu herói num “process whereby a man, feeling guilty for A, sees himself as guilty of B and thus belies himself – accommodates his credo to believe in what he knows is not true” (BIGSBY, 2005, p. 147). Proctor tem sua falha primeira, de cunho sexual, como é comum nas peças millerianas: adultério; e se vê em vistas de confessar pelo crime de bruxaria, para salvar sua vida, ao mesmo tempo em que acabaria por manchar seu nome, algo tão valorizado numa comunidade como a puritana de Salém. Proctor está entre a culpa sexual e a honra de ter um nome limpo e irrepreensível; e morrer heroicamente é a única saída possível.

Contudo, *The Crucible* é ainda mais do que isso. Vai além da história de um homem que morre para resguardar a imagem de si mesmo. É também a história de uma comunidade no terrível conflito da perda de sua configuração enquanto comunidade. Para Bigsby (2005), o que está em risco na peça é a sobrevivência de Salém, literalmente, pois em meio ao caos, tudo parou nos campos, nos pastos, nas casas, e figuradamente, no sentido de comunidade em risco, ante a quebra do contrato social que une uma sociedade, assim como o amor e o respeito unem indivíduos.

What took him to Salem was not, finally, an obsession with McCarthyism nor even a concern with a bizarre and, at the time, obscure historical incident, but a fascination with ‘the most common experience of humanity, the shifts of interests that turned loving husbands and wives into stony enemies, loving parents into indifferent supervisors or even exploiters of their children... what they called the breaking of charity with one another’. There was evidence for all of these in seventeenth-century Salem but, as Miller implies, the breaking of charity was scarcely restricted to a small New England settlement in a time distant from our own. For him the parallel between Salem in 1692 and America in 1953 was clear. (BIGSBY, 2005, p. 149)<sup>57</sup>

---

diz: “Ele tem sua bondade agora. Deus não permita que eu tire isso dele!” (p. 329). (MURRAY, 2008, p. 17) (Tradução nossa)

<sup>57</sup> O que o levou a Salem não foi, finalmente, uma obsessão pelo Macartismo nem mesmo uma preocupação com um incidente histórico bizarro e, na época, obscuro, mas um fascínio pela ‘experiência mais comum da humanidade, as mudanças de interesse que tornaram amorosos maridos e esposas em inimigos inflexíveis, pais amáveis em supervisores indiferentes ou mesmo exploradores de seus filhos... o que eles chamavam de a quebra da caridade uns com os outros’. Havia evidências de tudo isso na Salem do século XVII, mas, como Miller sugere, a quebra da caridade dificilmente se restringia a um pequeno assentamento da Nova Inglaterra em um tempo distante do nosso. Para ele, o paralelo entre Salem em 1692 e a América em 1953 era claro. (BIGSBY, 2005, p. 149) (Tradução nossa)

Assim como em Salém, a lealdade de muitos estava sendo questionada no aquecer do “cadinho”. Nos Estados Unidos também se exigia que uns entregassem os outros como os “bruxos e bruxas” da vez, identificados como de esquerda, ou comunistas. E assim como Miller não faria isso, seu protagonista John Proctor também não.

Para Bigsby (2005),

*The Crucible* reminds us how fragile is our grasp on those shared values that are the foundation of any society. It is a play written not only at a time when America seemed to sanction the abandonment of the normal decencies and legalities of civilized life but in the shadow of a still greater darkness, for the Holocaust was in Miller’s mind, as it had been in the mind of Marion Starkey, whose book on the trials had stirred his imagination. (BIGSBY, 2005, p. 149)<sup>58</sup>

No conflito que vive Proctor, há este elemento muito importante na equação, apontar os outros membros de sua comunidade que supostamente estariam envolvidos com bruxaria, para que fossem condenados. Manter-se inerte ou indiferente ante a tomada de poder por parte daqueles que almejavam vingança, e/ou contestar a ordem das coisas não é mais uma opção para o herói. Agir, para o protagonista de *The Crucible*, é mais do que defender sua esposa, é honrar também figuras como Rebecca Nurse, Martha Corey, e morrer pela ideia de comunidade, assim como de sua integridade pessoal. É querer assegurar a crença de que investiu sua vida com propósito e sentido, como Bigsby (2005) destaca ser notável em outras peças millerianas, sendo inconcebível trair a si mesmo ao trair os outros.

---

<sup>58</sup> *The Crucible* nos lembra quão frágil é nossa compreensão daqueles valores compartilhados que são a base de qualquer sociedade. É uma peça escrita não apenas numa época em que a América parecia sancionar o abandono das decências e legalidades normais da vida civilizada, mas à sombra de uma escuridão ainda maior, pois o Holocausto estava na mente de Miller, como no passado estava na mente de Marion Starkey, cujo livro sobre os julgamentos tinha agitado sua imaginação. (BIGSBY, 2005, p. 149) (Tradução nossa)

### 3.0 CAPÍTULO 3: O HERÓI EM SUA COMUNIDADE

#### 3.1 Os puritanos da Nova Inglaterra *versus* o puritanismo de Miller

É importante nos lembrarmos do contexto em que a peça se passa. De acordo com Margutti (2010), a doutrina do protestantismo foi desenvolvida na segunda fase da Reforma, através do Calvinismo, que surgiu na França, em meados de 1535. A partir da leitura da obra de Calvino, grupos de ingleses conhecidos como puritanos se uniam com o intuito de purificar a Igreja Anglicana, que ainda mantinha hábitos e crenças advindos do Catolicismo, entre esses hábitos, o uso de imagens e estátuas nos templos.

Quando pensamos em costumes rígidos, abstenção, cerceamento de liberdades ante a comunidade, especialmente sexual, utilizamos livremente o termo “puritano”. E este uso nos revela que a conotação da palavra “puritano” hoje em dia, encontra-se entrelaçada a uma série de concepções e noções que se fundamentam numa visão frequentemente superficial na qual o estereótipo prevalece sobre o conhecimento legítimo do grupo histórico, religioso e cultural que recebe o nome. Uma definição do puritanismo, notável e famosa, elaborada pelo escritor norte-americano H. L. Mencken manifesta esse conceito: “Puritanism. The haunting fear that someone, somewhere, may be happy”<sup>59</sup>.

De encontro a essa visão, o professor, escritor e crítico literário, C. S. Lewis (1966) enfatiza que,

We must picture these Puritans as the very opposite of those who bear that name today: as young, fierce, progressive intellectuals, very fashionable and up-to-date. They were not teetotallers; bishops, not beer, were their special aversion. (LEWIS, C. S., 1966, p. 120)<sup>60</sup>

Com a afirmação de Lewis (1966), queremos dizer que em nada ganhamos na reflexão se mantivermos a mesma mentalidade que apenas recebe, e não questiona certas afirmações, sobre um movimento que vai além dos sentimentos antipuritanos do século 19, tais como os expressos em uma variedade de obras ao longo dos anos. Pois

---

<sup>59</sup> “Puritanismo: o medo pavoroso de que alguém, em algum lugar, possa estar sendo feliz” (Tradução nossa). Como citado por Gretchen Martin (2008) em *Studies in American Humor*, New Series 3, No. 18 (2008), pp. 131-14.

<sup>60</sup> Devemos imaginar estes Puritanos como o verdadeiro oposto daqueles que levam essa denominação hoje: como jovens, fortes, intelectuais progressistas, muito modernos e atuais. Eles não eram avessos à bebidas alcoólicas; bispos, e não a cerveja, eram a sua aversão particular. (Tradução nossa).

conhecer quem eram os puritanos da Nova Inglaterra nos ajuda a compreender os puritanos retratados na peça de Miller, e também estudar o herói trágico e seu conflito na peça.

Compreendemos que “Puritanismo” não se refere apenas, e/ou simploriamente a uma espécie morosa e legalista de Cristianismo que beira o fanatismo, conforme destacam os autores Beeke & Jones (2016). Trata-se de um termo que foi cunhado com um sentido e utilizado com outros em momentos diferentes da história. O movimento puritano em si, também não é monolítico; conforme os autores, “considerado em perspectiva, o puritanismo era mais diversificado do que podia parecer” (BEEKE & JONES, 2016, p. 25), segundo os autores, eles cultivaram debates acalorados sobre várias doutrinas, como o semipelagianismo<sup>61</sup> católico-romano - que combatiam -, os conceitos de livre-arbítrio, predestinação, expiação, Trindade e justificação do Homem perante Deus.

Com o objetivo de valorizar e declarar a autoridade teológica da Bíblia Sagrada em detrimento da agenda da Igreja, a ala puritana da igreja anglicana enfatizava a santidade, a piedade, a pureza na família, no estado e na igreja, e influenciou grandes áreas como a cultura, a ciência, política, de uma forma tão forte que até hoje se sente seus efeitos. Contrastando fé denominacional e fé pessoal, enfatizando a experiência pessoal e a justiça através da fé, os puritanos chegaram à Nova Inglaterra.

Entre os Puritanos - protestantes calvinistas - estavam os peregrinos, que buscavam refúgio da perseguição religiosa que sofriam na Inglaterra e aqueles que buscavam purificar a igreja, e não apenas separar-se completamente. Em 1620, no Mayflower, esses grupos chegaram à América com a ideia firme de que eram o povo eleito e estavam ali para constituir uma nova sociedade. Termos como “Nova Canaã”, “povo de Israel” são facilmente utilizados nesse contexto, pois, conforme destaca Karnal (2007), era esse o pensamento que sustentava a comunidade em sua missão, e essa ideia de povo eleito e especial diante do mundo é uma das marcas mais fortes na constituição da cultura dos Estados Unidos enquanto nação.

---

<sup>61</sup> Isto é, conforme Beeke & Jones (2016), que, de uma maneira muito menos passiva, atribui a predestinação divina em parte à misericórdia e em parte a preparativos humanos e obras meritórias. Semipelagianos concordam com os puritanos no ponto em que o homem foi debilitado pelo pecado original e precisa da graça de Deus, mas ainda assim, para estes, a regeneração carece da vontade humana, podendo resistir à graça e sufocá-la - ou não -, frustrando os propósitos de Deus - ou não.

Com essa mentalidade de “novo lar”, bem como a defesa da livre interpretação das escrituras pelos reformadores como Lutero, a educação formal era valorizada nas colônias puritanas. Daí o surgimento de várias instituições de ensino superior nas 13 colônias, e conforme lista Karnal (2007), sete instituições – ainda hoje as mais importantes nos Estados Unidos e no mundo - foram estabelecidas nas colônias até 1764. Entre elas, Harvard (1636), Yale (1701), Princeton (1746), Columbia (1754) e Brown University (1764).

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), “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 ordeira. Daí a decisão de muitos puritanos ingleses por emigrar para o Novo Mundo a partir de 1620.

É preciso entender o puritanismo 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, ao 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. 51)

Como resultado de tão irônica confusão política e religiosa, o mundo assistiu ao terrível episódio de perseguição e histeria coletiva, conhecido como a caça às bruxas de Salém, em 1692.

De acordo com Morgan (2008), todo historiador ou artista quando lida com algum tema na história, enfrenta um problema em específico. É o problema de separar o

universal do único, o atemporal do que é temporário; no sentido em que a história é linear, não somos iguais às outras pessoas, e ainda assim, movimentos ressurgem na história com outras roupagens, e as pessoas são essencialmente humanas, e por isso, não muito diferentes por debaixo do véu. E essa verdade é a única razão de sermos capazes de viver experiências vicárias.

Conforme o autor, para sermos capazes de expandir nossa experiência, compreender, e aprender com a arte, com a história, é necessário sermos capazes de nos identificarmos com o outro, que pensa diferente, que age diferente e que fala e vive de maneira diferente, de maneira que compreendamos o que nos faz diferente; ao mesmo tempo em que precisamos ser capazes de reconhecer nele a humanidade que nos faz iguais, de forma que nos coloquemos no lugar dele, vendo nele as mesmas forças e fraquezas que temos em nós; pois do contrário, o outro se torna diferente demais para ser crível e assim não podem dizer nada sobre nós, e não há aprendizado.

Para o autor, o que acontece quando olhamos para o passado, é a tendência de pendermos a uma das duas direções: (i) exagerar as diferenças ou (ii) exagerar as similaridades. Os dois caminhos oferecem problemas em si: no primeiro, chegamos à condescendência, chamada pelo autor de armadilha, paternalismo - admirando aqueles que enfrentaram os desafios sem a sofisticação, iluminação, conhecimento e patamar a que chegamos; ou ainda ao horror, no qual respiramos aliviados por estarmos na luz, e termos escapado das garras da pobreza, superstição e escuridão em que viviam os outros. E o segundo caminho, quando exageramos as similaridades do passado com o presente, o que nos leva à complacência, justificando tudo que fazemos ou queremos fazer com base no que funcionou no passado, na ânsia de igualar dois momentos totalmente diferentes: passado e presente.

Segundo Morgan (2008) não se pode superenfatizar um ou o outro, quando se pretende levar a história a sério, pois, “[it] is not only to distort history but to diminish the impact of the experience it offers, indeed to escape that experience and nourish a temporal provincialism”.<sup>62</sup> (MORGAN, 2008, p. 44).

With regard to the Salem witchcraft of the 1690s, the temptation has always been to exaggerate the differences between that time and ours. The temptation was much more in evidence fifty or a hundred years ago than it is

---

<sup>62</sup> “não é apenas distorcer a história, mas diminuir o impacto da experiência que oferece, na verdade, para escapar dessa experiência e nutrir um provincialismo temporal”. (Tradução nossa)

today. In the nineteenth century, when mankind, and especially Anglo-Saxon mankind, was progressing rapidly toward perfection, taking up the white man's burden, glorying in the survival of the fittest, and fulfilling manifest destiny, the Salem witch trials were obviously something long since left behind. Although it was a little embarrassing that the witch trials were not even farther behind, the embarrassment was compensated for by thinking how rapidly we had all progressed from that dreadful era of superstition and old night. (MORGAN, 2008, p. 44)<sup>63</sup>

Com o advento do século 20 e a desilusão com os ideais de perfeição, nós, como humanidade, vimos, experienciamos, e produzimos nossos próprios horrores - a primeira e a segunda guerra mundial, o holocausto, Hiroshima e Nagasaki, para nomear alguns... - capazes de tirar de nós um pouco da presunção. Olhamos para o episódio em Salém e vemos algo de familiar – desconfortavelmente familiar, como destaca Morgan (2008) – e ainda assim, uma tentação de autocongratulação permanece.

Sobre isso, Morgan (2008), afirma que,

Evidently the Salem trials are still something we feel uncomfortable about. We want to think that we would not behave the way people behaved then, we would behave better, we would not be fooled by a batch of bad bread. And that brings me back to *The Crucible*. Arthur Miller has probably done more than anyone else to remind us we are not so much better. *The Crucible*, as we all know, was written in the midst of the McCarthy era, and it was intended, I think, to suggest that we were behaving, or allowing our authorized representatives to behave, as badly as the authorities at Salem. There are no overt comparisons. The play is about Salem. But its success depends in part on the shock of recognition. (MORGAN, 2008, p. 45)<sup>64</sup>

Com isso, o autor questiona como Miller lida com o problema da similaridade e da diferença na peça *The Crucible*. Interroga-nos e nos convida a refletir se a despeito do aparente paralelo com nosso próprio tempo, ele nos leva ao caminho da

---

<sup>63</sup> Com relação à feitiçaria de Salém dos anos 1690, a tentação sempre foi exagerar as diferenças entre aquele tempo e o nosso. A tentação era muito mais evidente há cinquenta ou cem anos do que é hoje. No século XIX, quando a humanidade, e especialmente a humanidade anglo-saxônica, estava progredindo rapidamente rumo à perfeição, assumindo o fardo do homem branco, glorificando-se na sobrevivência do mais apto e cumprindo o destino manifesto, os julgamentos das bruxas de Salém eram obviamente algo há muito tempo deixado para trás. Embora tenha sido um pouco vergonhoso o fato de os julgamentos de bruxas não estarem ainda mais distantes no passado, o constrangimento foi compensado pelo pensamento de quão rapidamente todos nós havíamos progredido daquela terrível era de superstição e velha noite. (MORGAN, 2008, p. 44) (Tradução nossa)

<sup>64</sup> Evidentemente, os julgamentos de Salém ainda são algo de que nos sentimos desconfortáveis. Queremos pensar que não nos comportaríamos da maneira como as pessoas se comportavam, nos comportaríamos melhor, não seríamos enganados por um lote de pão ruim. E isso me traz de volta ao *The Crucible*. Arthur Miller provavelmente fez mais do que qualquer outra pessoa para nos lembrar que não somos muito melhores. *The Crucible*, como todos sabemos, foi escrito no meio da era McCarthy, e pretendia, penso eu, sugerir que estávamos nos comportando, ou permitindo que nossos representantes autorizados se comportassem, tão mal quanto as autoridades em Salém. Não há comparações explícitas. A peça é sobre Salém. Mas seu sucesso depende em parte do choque do reconhecimento. (MORGAN, 2008, p. 45) (Tradução nossa)

condescendência, ou do paternalismo, permitindo-nos escapar das duras lições que Salém pode nos ensinar, negando-nos a gama de experiências das quais poderíamos nos apropriar.

Morgan (2008) levanta essa discussão, pois tem em mente uma preocupação essencial sobre a caracterização dos puritanos na peça de Miller, e o fato de que as implicações profundas da ação na peça são obscurecidas por uma identificação parcial do antagonista com o Puritanismo, oferecendo aos leitores, segundo o autor, um escape que não merecemos.

É possível notar que para Morgan (2008), o Puritanismo na peça, além de contexto, é como uma máscara usada pelos personagens.

The antagonist of the play wears a mask, not literally but figuratively. And the mask is never fully stripped away because the author himself has never quite gotten behind it. The mask is Puritanism, and it is worn by many characters, to each of whom it imparts an inhuman and ugly zeal. Elizabeth Proctor wears it when she reproaches her husband for his weakness. Thomas and Ann Putnam wear it when they grasp at witchcraft as the source of their misfortunes. But mostly it is worn by the ministers, Samuel Parris and John Hale, and by the judges, Danforth and Hathorne. They are never explicitly labeled as Puritan; the author sees them so well as men that he has furnished them with adequate human motives for everything they do. Arthur Miller is too serious an artist to give us only a mask with no flesh and blood behind it. His object, indeed, is to show us human weakness. Nevertheless, the mask is there. (MORGAN, 2008, p. 45)<sup>65</sup>

Como fica claro na explicação, para o autor, Miller nunca compreendeu verdadeiramente ou nunca foi sua intenção de fato descrever com precisão os fundamentos da fé puritana. No entanto, essa omissão pode tirar do leitor a oportunidade de aprender lições de maneira ainda mais significativa. Conforme explana, Miller é perfeito em demonstrar as características fatalmente humanas de seus personagens, assim como suas motivações, porém, por mais perfeita que seja sua maneira de revelar-nos as fraquezas de seus personagens, a máscara, que é o Puritanismo, continua lá.

---

<sup>65</sup> O antagonista da peça usa uma máscara, não literalmente, mas figurativamente. E a máscara nunca é totalmente removida porque o próprio autor nunca realmente ficou por trás dela. A máscara é o Puritanismo, e é usada por muitos personagens, para os quais ela transmite um zelo desumano e feio. Elizabeth Proctor a usa quando repreende o marido por sua fraqueza. Thomas e Ann Putnam a usam quando se apegam à feitiçaria como a fonte de seus infortúnios. Mas, principalmente é usada pelos ministros Samuel Parris e John Hale e pelos juízes Danforth e Hathorne. Eles nunca são explicitamente rotulados como puritanos; o autor os vê tão bem quanto os homens que os forneceu com motivos humanos adequados para tudo o que eles fazem. Arthur Miller é um artista sério demais para nos dar apenas uma máscara sem carne e sangue por trás. Seu objetivo, na verdade, é nos mostrar a fraqueza humana. No entanto, a máscara está lá. (MORGAN, 2008, p. 45) (Tradução nossa)

Essa máscara está presente desde o início da peça, quando Miller os caracteriza como membros da comunidade Puritana. Morgan (2008) destaca que Miller “has provided them with all the unlovely traits most of us associate with that name: they are bigoted, egotistical, bent on suppressing every joy that makes life agreeable” (MORGAN, 2008, p. 45). E nesse contexto, como salienta o autor, um homem como Proctor, salta-nos aos olhos como o menos puritano de todos na peça. É aquele que segue seu instinto, sua moral, condena a hipocrisia da comunidade, e triunfa sobre a maldade do Puritanismo com sua honra.

É justo aqui lembrar o que já acenamos anteriormente, que Miller enfatiza que sua peça faz referência a um evento histórico, mas não é história de fato. Muitas situações foram alteradas para efeitos dramáticos. Entretanto, a proposta de Miller com a peça, era transmitir por meio dela, a natureza essencial de um dos mais estranhos e horríveis capítulos da história da humanidade. Movimentos como o Nazismo de Hitler com o terrível Holocausto, a Grande Fome Chinesa de Mao Tsé-Tung, o Terror Vermelho de Stálin, o regime fascista de Mussolini, todos possuem elementos que parecem retornar de forma aparentemente diferentes, mas que, essencialmente carregam valores de opressão, fanatismo, tirania e intolerância. E segundo Morgan (2008), ele apenas quase conseguiu, pois, segundo ele, “If the author had known more about the history of New England, however, it is possible that he might have found what happened at Salem less strange and more awful”<sup>66</sup> (MORGAN, 2008, p. 46).

Conforme descreve o autor,

Puritanism has been more often the object of invective than of investigation, and it is easier to say what it was not than what it was. It was not prudishness. The Puritans were much franker in discussing sex than most of us are outside the pages of the modern novel. The sober historical works of Governor Bradford and Governor Winthrop were expurgated when published in the present century. Puritanism was not prohibitionism. The Puritans did not condone excessive drinking, any more than we do, but they seldom drank water if they could avoid it. Puritanism was not drabness in clothing or furniture or houses. The Puritans painted things red and blue and wore brightly colored clothes, trimmed with lace when they could afford it. They forbade a number of things not forbidden today, such as the theater and card playing. They looked askance at mixed dancing and punished breaches of the

---

<sup>66</sup> Se o autor soubesse mais sobre a história da Nova Inglaterra, no entanto, é possível que ele tivesse achado o que aconteceu em Salém menos estranho e mais terrível. (Tradução nossa)

sabbath. Otherwise their moral code was about the same as ours. (MORGAN, 2008, p. 46)<sup>67</sup>

Se muito do que pensamos hoje se baseia em fatos que não estão completamente baseados na realidade dos Puritanos, o que então diferenciava-os dos outros grupos, de nós e de seus contemporâneos? Morgan (2008) segue comentando que era, principalmente a visão profunda que tinham da transcendência divina em contraste com a corrupção humana que conheciam. Os Puritanos, segundo o autor, viviam em estado de constante consciência da perfeição divina, de uma maneira que colocava os prazeres da Terra em perspectiva, quando comparados aos prazeres eternos. Isso colocava-os numa posição de constante memória e lembrança de sua natureza pecaminosa enquanto humanos diante de um Deus que havia deixado prazeres como a boa comida, a bebida, o sexo, para que se deleitassem nessas coisas, mas não muito. E toda vez que se esqueciam disso - lapsos triviais ou descomuns - sentiam, como Adão, o terrível peso da condenação de Deus sobre si.

Essa cobrança em excesso que os Puritanos colocavam sobre si mesmos, colocavam também sobre o outro, pois o senso de comunidade nas colônias era parte também de seu culto. Os puritanos consideravam que Deus demandava perfeição e santidade, mas pensavam também que ninguém aqui na Terra poderia alcançar esse ideal; e estando Deus sempre disposto a perdoar os que se prostravam em arrependimento, estavam eles também prontos a perdoar aqueles que confessavam seus pecados.

Anyone who reads the records of New England churches and New England law courts will see how ready the Puritans were to forgive. A convicted drunkard who showed repentance after sobering up would generally receive the lightest of fines from the civil judge or perhaps no fine at all, but merely an admonition. The churches were even more charitable. According to Puritan practice only a small part of a congregation was admitted to church membership, only those who could demonstrate that they were probable

---

<sup>67</sup> O Puritanismo tem sido mais frequentemente objeto de invectivas do que de investigação, e é mais fácil dizer o que não era do que era. Não era uma condição pudica. Os puritanos eram muito mais francos ao discutir sexo do que a maioria de nós está fora das páginas do romance moderno. Os trabalhos históricos sóbrios do governador Bradford e do governador Winthrop foram expurgados quando publicados no século atual. O Puritanismo não era proibicionismo. Os puritanos não toleravam beber demais, mais do que nós, mas eles raramente bebiam água se pudessem evitar. O Puritanismo não era monótono em roupas, móveis ou casas. Os puritanos pintavam as coisas de vermelho e azul e usavam roupas coloridas, enfeitadas com rendas quando podiam pagar. Eles proibiram uma série de coisas não proibidas hoje, como teatro e jogos de cartas. Eles olharam com desconfiança a dança de homens e mulheres juntos e puniram violações do sábado. Caso contrário, seu código moral era o mesmo que o nosso. (MORGAN, 2008, p. 46) (Tradução nossa)

saints headed for eternal glory. When a saint was found in open sin, say breaking the sabbath or drinking too much or becoming too friendly with another man's spouse, the church might by a formal vote admonish him or even excommunicate him. But if he repented and expressed sorrow for his conduct, they would almost invariably restore him to membership even if his repentance came years later. The churches exercised an almost foolish patience toward repeating offenders. A person might get drunk pretty regularly. Each time he would be admonished or excommunicated and each time, when he repented, restored. (MORGAN, 2008, p. 47)<sup>68</sup>

Entender o que o autor chama de combinação de severidade e perdão, é importante para compreender de forma profunda não só a história, mas também o enredo da peça de Miller. Pois esse traço perpassa sob todos os aspectos da vida dos puritanos, e seus relacionamentos com a comunidade eclesiástica e também dentro da família, no casamento e na criação dos filhos. Conforme Morgan (2008),

The Puritans never supposed that children enjoyed more innocence than their elders. Men did not learn evil as they grew; it was in them from the beginning. A parent's job was to repress it in his children; just as a ruler's job was to repress it in his subjects. But the methods of repression need not be cruel or unbending. A wise parent was supposed to know his children as individuals and fit his discipline to the child's capacities and temperament. (MORGAN, 2008, p. 48)<sup>69</sup>

Ainda no primeiro ato, na peça milleriana, quando Betty está acamada, o Reverendo Parris está conversando com Abigail e esta o informa que a conversa na comunidade é de que há bruxaria envolvida na situação da criança, e pede-o que vá até o povo e assegure-os de que não se trata de bruxaria. O reverendo, no entanto, está preocupado com o que dirá aos membros:

---

<sup>68</sup> Qualquer um que leia os registros das igrejas da Nova Inglaterra e dos tribunais da Nova Inglaterra verá como os puritanos estavam prontos a perdoar. Um bêbado condenado que demonstrasse arrependimento depois de ficar sóbrio geralmente receberia a mais leve das multas do juiz civil ou talvez não recebesse nenhuma multa, mas apenas uma admoestação. As igrejas eram ainda mais caridosas. De acordo com a prática puritana, apenas uma pequena parte de uma congregação era admitida na membresia da igreja, somente aqueles que podiam demonstrar que eram santos prováveis que se dirigiam para a glória eterna. Quando um santo era encontrado em pecado, violando o sábado, por exemplo, ou bebendo demais ou ficando muito amigável com a esposa de outro homem, a igreja podia, por um voto formal, adverti-lo ou até mesmo excomungá-lo. Mas se ele se arrependesse e expressasse pesar por sua conduta, eles quase invariavelmente o restituiriam à membresia, mesmo que seu arrependimento viesse anos depois. As igrejas exerceram uma paciência quase tola em relação às reincidências. Uma pessoa podia ficar bêbada regularmente. Cada vez que ela seria admoestada ou excomungada e cada vez, quando ela se arrependesse, restaurada. (MORGAN, 2008, p. 47) (Tradução nossa)

<sup>69</sup> Os puritanos nunca supuseram que as crianças desfrutassem de mais inocência do que os mais velhos. Os homens não aprenderam o mal quando cresceram; estava neles desde o começo. O trabalho de um pai era reprimi-lo em seus filhos; assim como o trabalho de um governante era reprimi-lo em seus subordinados. Mas os métodos de repressão não precisavam ser cruéis ou inflexíveis. Um pai sábio deveria conhecer seus filhos como indivíduos e adequar sua disciplina às capacidades e ao temperamento da criança. (MORGAN, 2008, p. 48) (Tradução nossa)

E o que digo a eles? Que minha filha e minha sobrinha foram encontradas dançando feito pagãs na floresta? (MILLER, 2009, p. 277 ato 1)

Um reverendo precisa dar uma justificativa, não só como diz respeito ao cargo que ocupa, como também o deveria fazer enquanto membro de uma comunidade na qual seu posto era não simplesmente autoritário, mas educacional, como é o que destaca Morgan (2008).

The role of the Puritan clergyman in suppressing evil was a minor one. His function was educational rather than authoritative. It was proper for the authorities in the state to ask his advice when they were having difficulties in interpreting the will of God. But it was wrong for him to proffer advice unasked, and there was no obligation on the part of the authorities to accept it after they got it. Even within his own church he had no authority. Every action of the church in admonishing or excommunicating members was the result of a vote, and in most churches unanimity was required. (MORGAN, 2008, p. 49)<sup>70</sup>

Parris, entretanto, discute com Abigail, tentando convencê-la a se confessar, pois para ele, mais do que alcançar perdão de Deus e da comunidade, era uma situação complicada para se estar, tanto porque ele não poderia assegurar aos fieis que as garotas não estavam envolvidas com bruxaria – já que não haviam relatado o que de fato havia acontecido na floresta – quanto porque era uma informação que ele gostaria de ter previamente, pois tinha inimigos dentro da comunidade, que queriam arruiná-lo e essa poderia ser uma grande oportunidade para tal. É perceptível que Parris na peça é caracterizado como mesquinho, arrogante, vil, e “não há como falar bem dele” (MILLER, 2009, ato 1, p. 272).

Para Levin (1955),

Certainly, the accurate portrayal of non-villainous Puritan minister would be difficult. The easiest course is to concentrate on the innocent defendant – an intelligent character who deplors the court’s folly and dies in defense of reason and truths. To oppose such a character, moreover, the author can exploit the villainous traits of Parris and the afflicted girls’ flirtation with sorcery, if not with actual witchcraft. (LEVIN, 1955, p. 542)<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> O papel do clérigo puritano na supressão do mal era pequeno. Sua função era mais educativa do que autoritária. Era apropriado que as autoridades do estado pedissem seu conselho quando estavam tendo dificuldades em interpretar a vontade de Deus. Mas era errado que ele oferecesse conselhos não solicitados, e não havia obrigação por parte das autoridades de aceitá-lo depois que o recebessem. Mesmo dentro de sua própria igreja ele não tinha autoridade. Toda ação da igreja em admoestar ou excomungar os membros era o resultado de um voto, e na maioria das igrejas a unanimidade era necessária. (MORGAN, 2008, p. 49) (Tradução nossa)

<sup>71</sup> Certamente, o retrato preciso do ministro Puritano não-vilão seria difícil. O caminho mais fácil é se concentrar no réu inocente - um personagem inteligente que deplora a loucura da corte e morre em defesa da razão e das verdades. Para se opor a tal personagem, além disso, o autor pode explorar as

Quando o herói Proctor é colocado ao lado de “tão vilanesco” ministro, e “tão dissimulada” adolescente – Abby – uma quase que automática leitura maniqueísta do conflito é possibilitada, trazendo à peça uma dimensão que a problematiza diante do que foi proposto pelo autor, ao afirmar que a peça se tratava de um ataque a esse tipo de pensamento preto e branco, radical.

Abigail sabe dos costumes e das doutrinas da comunidade, sabe também das leis de tal regime - não claramente teocrático, mas muito próximo disso - estabelecido, e confessa ao tio que dançaram sim, e que estava pronta a assumir a punição por isso, mas não por bruxaria, pois era um pecado que não haviam cometido. A jovem, descrita também com traços de vilania, é aquela que desencadeia a série de acusações, agarrando a oportunidade de explorar Elizabeth, esposa de seu amor proibido. Ela mantém uma posição tirânica sobre as outras adolescentes envolvidas na confusão, faz ameaças e por vezes é descontrolada, gritando com as garotas e até batendo na prima Betty<sup>72</sup>.

Independentemente de Abby ser culpada ou não de bruxaria no enredo, é interessante refletir que com puritanos dessa estirpe, a preocupação de Levin (1955) é a de que pode-se argumentar que se Abigail não tivesse dormido com Proctor, ninguém teria sido executado. O que dificulta uma lição muito maior que a peça poderia oferecer com o conflito heroico.

Sobre a organização dessa espécie de Igreja-Estado, Karnal (2007) em sua obra *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, explica que:

Alguém era acusado de feitiçaria e comparecia diante do juiz. O juiz fazia o acusado e as vítimas (as moças aflitas, como eram usualmente chamadas) ficarem frente a frente. Era comum as moças terem novo ataque histérico diante do suposto feiticeiro. Os acusados eram enviados à prisão. A acusação caía sobre gente de todas as categorias sociais e sobre pessoas que gozavam da confiança da comunidade há anos. (KARNAL, 2007, p. 52)

Embora a autoridade eclesiástica estivesse pronta para perdoar, o tribunal civil a que estavam submetidos enquanto povo era rígido quanto aos crimes cometidos pelas pessoas. Há um pouco de dificuldade em mensurar o papel da igreja na administração da justiça em Massachusetts no século 17, pois não existem mais muitos arquivos daquelas

---

características vilãs de Parris e o flerte das garotas aflitas com a feitiçaria, se não com bruxaria real. (LEVIN, 1955, p. 542) (Tradução nossa)

<sup>72</sup> Ato 1, p. 285

igrejas. Entretanto, um estudo recente<sup>73</sup>, baseado em arquivos manuscritos não publicados faz referência a apenas dois momentos em que houve interferência da igreja nesse período no oeste do estado<sup>74</sup>.

Stoebuck (1968) comenta que,

In the Massachusetts code of 1648, the descriptions of certain crimes were lifted nearly verbatim from the Bible, especially from Leviticus and Deuteronomy. Examples are: idolatry, witchcraft, blasphemy, bestiality, sodomy, adultery, man stealing, treason, false witness with intent to take a life, cursing or striking a parent, rebelliousness against parents, and malicious killing. All of these were capital offenses. However, not all the capital offenses named in the Bible were made such by the code of 1648, and some non-capital punishments were made less severe. Yet, even in criminal law there were some common-law influences. The rape statute was copied after the common law. And, though the capital offense of sodomy was Biblical, boys under the common-law age of consent, fourteen years, were not to receive capital punishment. Massachusetts land law was based upon the common-law system, with important modifications. (STOEBUCK, 1968, p. 400)<sup>75</sup>

Visivelmente, a influência bíblica sobre a lei nas colônias é patente. É importante, porém, lembrarmos que cada colônia desenvolvia seu próprio sistema legal – advindo, claro, da fonte britânica. Conforme destaca Stoebuck (1968), “the assumption that colonial law was essentially the same in all colonies is wholly without foundation”<sup>76</sup> (STOEBUCK, 1968, p. 401). E, especialmente a colônia de Massachusetts “was not at all typical”, já que,

From its beginning as a haven for Puritan dissenters until the Minutemen faced the British regulars on the Lexington Green, Massachusetts was always

<sup>73</sup> Como descrito em *Colonial Justice in Western Massachusetts (1639 - 1702) - THE PYNCHON COURT RECORD - An Original Judges' Diary of the Administration of Justice in the Springfield Courts in the Massachusetts Bay Colony - PUBLISHED UNDER THE AUSPICES OF THE WILLIAM NELSON CROMWELL FOUNDATION BY Harvard University Press Cambridge, Massachusetts 1961.*

<sup>74</sup> Não retirando a responsabilidade da liderança da comunidade, que teria como papel incentivar a separação e independência entre igreja e estado, bem como ensinar os ideais cristãos e rememorar sua missão no mundo enquanto igreja e não governo, pois é inegável que aqueles que compunham os tribunais eram os chamados cristãos.

<sup>75</sup> No código de Massachusetts de 1648, as descrições de certos crimes foram retiradas quase literalmente da Bíblia, especialmente de Levítico e Deuteronômio. Exemplos são: idolatria, feitiçaria, blasfêmia, bestialidade, sodomia, adultério, sequestro, traição, falsa testemunha com intenção de tirar a vida, xingar ou agredir pai ou mãe, rebeldia contra os pais e matança maliciosa. Todas estas eram ofensas capitais. No entanto, nem todas as ofensas capitais citadas na Bíblia foram feitas como tal pelo código de 1648, e algumas punições não capitais foram feitas com menos gravidade. No entanto, mesmo no direito penal, havia algumas influências do direito comum. O estatuto do estupro foi copiado do direito comum. E, embora o delito capital da sodomia fosse bíblica, os meninos sob a idade de consentimento do direito comum, catorze anos, não deveriam receber pena de morte. A lei de terras de Massachusetts foi baseada no sistema do direito comum, com modificações importantes. (STOEBUCK, 1968, p. 400) (Tradução nossa)

<sup>76</sup> A suposição de que a lei colonial era essencialmente a mesma em todas as colônias é totalmente sem fundamento. (Tradução nossa)

the sulky child, rebellious against things English. We would expect the English common law to have less influence there and in the other similarly situated New England colonies than in the colonies to the south. (STOEBUCK, 1968, p. 401)<sup>77</sup>

Nesse contexto diferenciado quanto ao grau de autonomia, e maior expressão de governo próprio, união social e uma forte ideia de “bem comum” acima das necessidades individuais, distingue a colônia retratada na peça de Miller. Era uma sociedade que, embora buscasse um novo modelo de organização que fizesse sentido comunitariamente, ainda não podemos chamar de plena democracia, já que a participação social era limitada aos congregacionalistas, e os que podiam participar ativamente das decisões eram apenas os membros da igreja. Para ser membro, era preciso ser um “visible saint”, um cristão convertido, confesso e eleito (baseado na teologia soteriológica do reformador Calvino).

Não obstante os Puritanos defendessem a liberdade – e tivessem um fator cultural gerador de igualdade como descrito por Tocqueville - e quisessem que todos tivessem acesso à leitura da Bíblia, certas liberdades eram restritas a certas classes de pessoas. Algo que foi duramente criticado por nomes como Roger Williams<sup>78</sup> e Anne Hutchinson<sup>79</sup> - mais tarde punidos por isso.

A partir disso, o que alguns estudiosos – aqui, em especial David Levin - levantam é que Miller, na peça que estudamos, falha em alcançar profundidade artística por causa de sua inabilidade em projetar as sensibilidades do século que retrata, e dessa forma se simpatizar com elas. Sob esse prisma, Budick (2008) destaca uma ácida leitura da peça:

The play, in [critic David] Levin’s view, and in the views of many other critics as well, is not seriously historical and, therefore, not seriously literary or political. “Mr. Miller’s pedagogical intention,” writes Levin, “leads him into historical and, I believe, aesthetic error... Since Mr. Miller calls the play an attack on black-or-white thinking, it is unfortunate that the play itself aligns a group of heroes against a group of villains.” Levin concludes his discussion with the observation that “stupid or vicious men’s errors can be appalling; but the lesson would be even more appalling if one realized that

<sup>77</sup> Desde o início, como um refúgio para os dissidentes puritanos até que os Minutemen enfrentassem os soldados britânicos no Lexington Green, Massachusetts sempre foi uma criança amuada, rebelde contra as coisas inglesas. Esperaríamos que a lei comum inglesa tivesse menos influência ali e nas outras colônias da Nova Inglaterra, similarmente situadas, do que nas colônias ao sul. (STOEBUCK, 1968, p. 401) (Tradução nossa)

<sup>78</sup> Defendeu a liberdade religiosa, o não-denominacionalismo, sendo banido de Salém para Rhode Island, onde fundou uma colônia.

<sup>79</sup> Que acreditava que a “*inner grace*” era muito superior às manifestações exteriores, como ir à igreja, por exemplo.

intelligent men, who tried to be fair and saw the dangers in some of their methods, reached the same conclusions and enforced the same penalties” (90–92). Miller’s *Crucible*, it would seem, fails to reach the social, historical, and (therefore) moral depth of a great work of art, because it cannot imaginatively conjure the world that it pretends to describe. (BUDICK, 2008, p. 21)<sup>80</sup>

A partir dessa crítica, Budick (2008) propõe a reflexão de que o tema proposto por Miller transcende tanto a caça às bruxas de Salém quanto a perseguição comunista dos anos 50 nos Estados Unidos. A ainda relembra as declarações de Miller, cujo interesse nos julgamentos de Salém – ponto central do enredo – vinha desde muito antes do seu confronto com o Macartismo e sua decisão de escrever sobre a histeria nacional.

Para Budick (2008), é importante pensar quais são as contribuições do conhecimento histórico na leitura da peça, pois ao que parece, seu uso dos materiais históricos e da posição em tirania moral que consequentemente projeta pode ser mais complexa do que parece. E é isso que refletiremos neste trabalho, junto ao conflito do herói milleriano a seguir.

### 3.2 Proctor e a tensão entre o público, o privado e o recôndito

Ao desenvolver uma peça com um período histórico tão importante como pano de fundo, Miller atrai a atenção de muitos críticos que fazem objeção à sua aparente unilateral moralidade. Entretanto, conforme comenta Budick (2008), é necessário reconhecer, assim como muitos outros críticos o fazem, que a peça “proper portrays a remarkably well-balanced community of saints and sinners which deserves our full attention and sympathy”<sup>81</sup>(BUDICK, 2008, p. 24), já que embora ressalte aspectos vilanescos de alguns personagens, existem personagens como Goody Nurse and Giles Corey, que apresentam sanidade moral inabalável e boa vontade.

---

<sup>80</sup> A peça, na visão de [crítico David] Levin, e nas opiniões de muitos outros críticos também, não é seriamente histórica e, portanto, não é seriamente literária ou política. "A intenção pedagógica do Sr. Miller" escreve Levin, "leva-o a um erro estético histórico e, creio eu... Como Miller chama a peça de ataque ao pensamento preto ou branco, é lamentável que a peça em si alinhe um grupo de heróis contra um grupo de vilões." Levin conclui sua discussão com a observação de que "os erros dos homens estúpidos ou cruéis podem ser terríveis; mas a lição seria ainda mais chocante se percebêssemos que os homens inteligentes, que tentavam ser justos e viam os perigos em alguns de seus métodos, chegaram às mesmas conclusões e impuseram as mesmas penalidades" (90-92). A peça *The Crucible*, de Miller, parece não conseguir alcançar a profundidade social, histórica e (portanto) moral de uma grande obra de arte, porque não pode conjurar imaginativamente o mundo que pretende descrever. (BUDICK, 2008, p. 21) (Tradução nossa)

<sup>81</sup> Retrata adequadamente uma comunidade notavelmente bem equilibrada de santos e pecadores que merece nossa total atenção e simpatia. (Tradução nossa)

Conscientes disso, podemos destacar que conforme problematiza Budick (2008), John Proctor não é um herói descomplicado, plano. Na obra *Aspects of the Novel*, E.M. Forster (1927) fala do personagem sob as luzes do século 20, ao classificá-los em *flat* (planos) e *round* (redondos, ou esféricos). As personagens planas são reconhecidas por serem construídas em torno de uma única ideia ou qualidade. E, em seu caráter inalterável e estático, não são capazes de surpreender. Já as personagens redondas são exatamente o contrário disso, possuem um caráter mutável e complexo, e, conforme Brait (2008), “são dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 2008, p. 41).

Entendemos que Proctor é um herói complexo. E é sobre essa complexidade do herói e da ambiguidade de sua natureza e de seu relacionamento com a sua comunidade e com suas convicções que queremos refletir aqui. Pois, para o autor, se os juízes de Salém sofrem de uma arrogância inabalável, então também sofre o herói, e com toda certeza, muitos outros personagens.

The point, I think, is that moral arrogance, the tendency to render unyielding judgments, is not confined within the American power structure. It is at the very heart of the American temperament, and therefore it is at the heart of Miller's play as well. For *The Crucible* attempts to isolate the sources of moral arrogance, to determine the psychological and perceptual distortions which it represents, and thus to point the direction to correcting our moral optics. (BUDICK, 2008, p. 24)<sup>82</sup>

Como citamos anteriormente, para Miller, a tragédia é a compulsão total de um homem para se avaliar com justiça. A culpa, o pecado, confundido com crenças de bruxaria e transformados em histeria, para as autoridades puritanas, pode se converter em ameaça à liberdade e em perigos sociais, como vimos, e para o homem comum, desprovido de autoridade, em perseguição de consciência.

O que Budick (2008) quer ressaltar, a respeito de *The Crucible*, é que

The personal history of Proctor is the very best kind of history of the Puritan theocracy, just as the story of the Puritans is the very best kind of history of America itself, for both stories probe to the roots, not only of a community, but of the very mentality which determined that community. It is a most powerful irony of the play that Proctor is victimized and destroyed by the

---

<sup>82</sup> O ponto, penso eu, é que a arrogância moral, a tendência a dar julgamentos inflexíveis, não está confinada à estrutura de poder americana. Está no coração do temperamento americano e, portanto, também está no coração da peça de Miller. Pois *The Crucible* tenta isolar as fontes da arrogância moral, determinar as distorções psicológicas e perceptivas que ela representa e, assim, apontar a direção para corrigir nossa ótica moral. (BUDICK, 2008, p. 24) (Tradução nossa)

very forces which, despite his apparent opposition, he himself embodies. (BUDICK, 2008, p. 25)<sup>83</sup>

Conforme o autor, os julgamentos quebram, sim, o poder da teocracia em Massachusetts, mas as sementes dessa destruição tinham muito a ver com a rigorosa definição de santidade que identificava bondade moral com manifestações exteriores de salvação. E essa dificuldade, encontrada pelos puritanos, já que o inimigo poderia apresentar-se como anjo de luz para enganar os santos, seria também possível na América dos anos 50, preocupada com o Comunismo. Pois, segundo Budick (2008),

The danger is that the Americans will not be able to acknowledge the extent to which tyranny is an almost inevitable consequence of moral pride, and that moral pride is part and parcel of an American way of seeing the world, an aspect of the tendency to externalize spiritual phenomena and claim them as absolute and objective marks of personal or political grace. (BUDICK, 2008, p. 26)<sup>84</sup>

Proctor é apresentado na peça como um homem bom, porém, cometeu adultério, e essa sua falha – ocorrida antes do início da peça - o situa como um homem caído; embora não seja o “pecado original”, ele é anterior ao pecado pelo qual é acusado: bruxaria, pacto com o Diabo, ou, “in the more secular terminology that Miller would probably prefer, to the pursuing of a course of consummate, antisocial evil” (BUDICK, 2008, p. 26).

O conflito do herói se desenvolve na medida em que responde à pergunta sobre como pode o indivíduo se exonerar do pecado, do seu erro, sendo pecador, sendo culpado e condenável conforme sua crença?

A teologia puritana tem uma resposta clara para essa pergunta. É por meio da Justificação divina oferecida por Cristo quando aceitou voluntariamente a mortalidade – sendo Deus - para se sacrificar e pagar pelos pecados da humanidade. A crucificação de Jesus representava o ato final de reconciliação entre Deus e o homem, cuja aliança havia sido quebrada no Éden. Mediante seu acordo de Graça – favor imerecido – que os eleitos poderiam voltar-se a Deus e serem salvos da condenação que antes mereciam,

---

<sup>83</sup> A história pessoal de Proctor é o melhor tipo de história da teocracia puritana, assim como a história dos puritanos é o melhor tipo de história da própria América, pois ambas as histórias exploram as raízes, não apenas de uma comunidade, mas da própria mentalidade que determinou essa comunidade. É uma ironia muito poderosa da peça que Proctor é vitimizado e destruído pelas próprias forças que, apesar de sua aparente oposição, ele próprio incorpora. (BUDICK, 2008, p. 25) (tradução nossa)

<sup>84</sup> O perigo é que os americanos não serão capazes de reconhecer até que ponto a tirania é uma consequência quase inevitável do orgulho moral, e que o orgulho moral é parte integrante de uma maneira americana de ver o mundo, um aspecto da tendência a externalizar fenômenos espirituais e reivindicá-los como marcas absolutas e objetivas da graça pessoal ou política. (BUDICK, 2008, p. 26) (Tradução nossa)

por intermédio da fé (que, harmoniosamente por toda teologia cristã, também é entendida como presente não merecido).

Conforme Budick (2008), Miller seculariza e resume a teologia dos puritanos na fala de Hale, no último ato da peça, quando diz à Elizabeth que é uma lei errada que a está levando ao sacrifício, sendo a vida o bem mais precioso de Deus; e era muito menos provável que Deus condenasse um mentiroso do que quem joga a vida fora por orgulho. No entanto,

the references to “sacrifice,” “judgment,” and “pride” suggest the outlines of Christian history from the Puritan perspective, and they point to the central fact that divine charity has made human sacrifice unnecessary, even presumptuous, in the light of the divine sacrifice which has already redeemed humankind. (BUDICK, 2008, p. 27)<sup>85</sup>

Por mais clara que seja essa compreensão da teologia cristã/puritana/calvinista da relação divina com a humanidade pecadora, vemos que algo além disso guiava a colônia na peça. É o conflito que Budick (2008) chama de competição entre a aliança da graça e a aliança da igreja com o estado.

In other words, in demanding outward obedience to the federal form of government which they had conceived for their “city upon a hill,” the organizers of the new community of saints had hedged on their Calvinism; they had muted the doctrine of the absoluteness of the covenant of grace, the ineffectiveness of signs to evidence justification, in order to assert the importance of social conformity, of “preparation,” and of an external obedience to the covenant, not of grace, but of church and state. (BUDICK, 2008, p. 27)<sup>86</sup>

O que temos, assim, é um herói que perde sua vida, nesse ponto de vista, por se recusar a ceder aos ideais morais que estabeleceu perante à comunidade. E assim, sustentar a ideia de dignidade que, se observasse as bases de sua fé – a caridade e a justificação divina – teria sido diferente.

A tragédia é que eles se esqueceram das bases de sua fé. Proctor sente-se culpado, – pelo crime de adultério - quer justificar-se; devido à comunidade quebrada,

---

<sup>85</sup> as referências a "sacrifício", "julgamento" e "orgulho" sugerem os contornos da história cristã a partir da perspectiva puritana, e eles apontam para o fato central de que a caridade divina tornou o sacrifício humano desnecessário, e até mesmo presunçoso, à luz do sacrifício divino que já redimiu a humanidade. (BUDICK, 2008, p. 27) (Tradução nossa)

<sup>86</sup> Em outras palavras, ao exigir obediência externa à forma federal de governo que eles haviam concebido para sua “cidade sobre a colina”, os organizadores da nova comunidade de santos haviam se protegido do seu calvinismo; eles silenciaram a doutrina da incondicionalidade da aliança da graça, a ineficácia dos sinais para evidenciar a justificação, a fim de afirmar a importância da conformidade social, da “preparação” e de uma obediência externa à aliança, não à graça, mas da igreja e do estado. (BUDICK, 2008, p. 27) (Tradução nossa)

que deixa de ser comunidade e passa a ser uma massa. Pois é o que acontece quando busca-se controle, na ânsia por um ideal utópico de santidade ou perfeição terrena, e cerceia-se assim as liberdades individuais.

O herói John Proctor parece confundir bondade com um “bom nome” perante a comunidade, e assim, “goodness had lost its theological meaning and degenerated into a merely human concept. Hence, to the end of the play neither Elizabeth nor John fully understands the meaning of the word ‘goodness’<sup>87</sup>,” (BUDICK, 2008, p. 32).

Conforme as contribuições de Bigsby (2005), na visão Hegeliana, a tragédia precisa ter evocado um princípio da liberdade individual, em conjunto com independência e autodeterminação. Deve conter também a tensão social da cultura, como o Marxismo, que ainda percorria as veias de Miller. Miller havia encontrado na tragédia, uma devoção quase teológica. Para ele, ela chegava a parecer anacrônica, com os ritos de luto deteriorados e a dignidade e centralidade do self minada.

O que Bigsby (2005) demonstra em seus estudos sobre Miller, é que, segundo ele, o trágico e o absurdo, para o dramaturgo, não estavam tão separados um do outro como talvez ele gostaria. Pois, embora Miller não endossasse a busca acentuada por Schopenhauer (tragédia<sup>88</sup> preocupada com a vitória do mal, a queda do homem bom), ele se preocupava com as lições que o Holocausto poderia nos ensinar. Nós, que demonstramos um esforço global em negar as questões não apenas morais, mas também metafísicas que levantavam.

Segundo Bigsby (2005), para Miller, a tragédia era uma forma de injetar significado na experiência. A questão, porém era: “what meaning can be snatched for the self in the face of the dissolution of the self?”<sup>89</sup>(BIGSBY, 2005, p. 201).

Vemos em Bigsby (2005), que

All Miller’s protagonists in these early plays, then, contain and express a tension within the culture between private needs and public forms. These have their social and political representations, but at their heart is the question of how the individual is to sustain a sense of himself when infected

<sup>87</sup> A bondade tinha perdido seu significado teológico e degenerou em um conceito meramente humano. Assim, até o final da peça, nem Elizabeth nem John compreendem completamente o significado da palavra “bondade”. (Tradução nossa)

<sup>88</sup> Na qual o herói não expia simplesmente seus pecados individuais, mas sim, o pecado original. (BIGSBY, 2005)

<sup>89</sup> Que significado pode ser arrebatado para o *self* diante da dissolução do *self*? (Tradução nossa)

with guilt and assailed by doubt. The deaths to which they separately go are the price they pay to assuage that guilt, to deny that doubt. (BIGSBY, 2005, p. 207)<sup>90</sup>

Com Proctor não é diferente, nesse sentido. Pois estava num conflito entre seu nome, sua imagem ante a comunidade, ao mesmo tempo em que não se julgava inocente. O protagonista vive uma tensão entre o público, o privado e o recôndito: seu posto e seu papel na comunidade (público), sua identidade, seus erros e falhas (privado), o que sente, o que teme, o que é humanamente incapaz de alcançar (recôndito, interior, secreto).

Podemos refletir sobre esse conflito, na medida em que, como destaca Bigsby (2005), quando Miller fala de tragédia, ele está afirmando a sobrevivência do indivíduo, comprometido com a integridade de seu nome, em um mundo onde tanto tem sido feito para negar o “eu” integral e a persistência da identidade. O conflito de Proctor nos compele a pensar sobre a identidade de grupo vs. identidade individual e os desdobramentos de altos valores morais, sem uma noção de self consolidada.

Bigsby (2005) sustenta que, para Miller

You are witnessing tragedy, he suggested ‘when the characters before you are wholly and intensely realized’ while the story in which they are involved, ‘is such as to force their complete personalities to be brought to bear upon the problem, to the degree that you are able to understand not only why they are ending in sadness, but how they might have avoided their end’. Tragedy, he insisted, ‘arises when we are in the presence of a man who has missed accomplishing his joy. But the joy must be there, the promise of the right way of life... Otherwise pathos reigns, and an endless, meaningless, and essentially untrue picture of man is created – man wholly lost in a universe which by its very nature is too hostile to be mastered.’ (BIGSBY, 2005, p. 208)<sup>91</sup>

Proctor não precisava se sacrificar para ser feito justo, mas se sacrifica. É parte de um grupo, mas seu grupo limita e confunde a verdade que defende. Assim, a

---

<sup>90</sup> Todos os protagonistas de Miller nessas peças iniciais, então, contêm e expressam uma tensão dentro da cultura entre necessidades privadas e formas públicas. Estes têm suas representações sociais e políticas, mas em seu coração está a questão de como o indivíduo deve sustentar um senso de si mesmo quando infectado com a culpa e atacado pela dúvida. As mortes a que eles vão separadamente são o preço que pagam para aliviar essa culpa, para negar essa dúvida. (BIGSBY, 2005, p. 207) (Tradução nossa)

<sup>91</sup> Você está testemunhando a tragédia, ele sugeriu ‘quando os personagens diante de você são total e intensamente realizados’, enquanto a história em que eles estão envolvidos, ‘é tal qual para forçar suas personalidades completas a serem trazidas para lidar com o problema, na medida em que você é capaz de entender não apenas por que eles estão acabando em tristeza, mas como eles poderiam ter evitado seu fim’. A tragédia, ele insistiu, ‘surge quando estamos na presença de um homem que perdeu a realização de sua alegria. Mas a alegria deve estar lá, a promessa do modo correto de vida... Caso contrário, o pathos reina, e uma imagem infinita, sem sentido e essencialmente falsa do homem é criada - homem completamente perdido em um universo que por sua própria natureza é muito hostil para ser dominado.’ (BIGSBY, 2005, p. 208) (Tradução nossa)

motivação de Proctor para o seu fim trágico baseia-se na busca pela afirmação de sua própria dignidade, e na sua autorrealização.

Num viés Nietzscheano, onde Deus está morto, precisamos, de fato, de um herói, um *Übermensch*. No entanto, sem valores estabelecidos, verdades inegociáveis, seria impossível chegarmos aos ideais pretendidos. Seguindo a contribuição de Jung, para o qual nós não podemos criar nossos próprios valores, refletimos sobre o que Taylor (2013) descreve em *As Fontes do Self: a construção da identidade moderna*. E o ponto chave é: (i) na sociedade moderna, a liberdade implica na rejeição de toda transcendência, (ii) posto que tudo é relativizado e/ou socialmente construído, nossos ideais morais altos, não têm fontes morais para suportá-los; assim, a virtude moderna passa a ser contingente, numa cultura na qual lentamente o sentimento passa a adquirir relevância moral.

Taylor (2013) descreve essa mudança social a partir de duas outras que aconteceram ao mesmo tempo: o casamento com base no companheirismo e a exigência de privacidade.

No século XVIII, mais uma vez, nos países anglo-saxões e na França, que parecem ser os pioneiros nesse sentido, os sentimentos assumem uma importância maior. E, assim, os sentimentos de amor, interesse e afeição por um cônjuge passam a ser alimentados, enfatizados, celebrados e articulados. (TAYLOR, 2013, p. 377)

Semelhantemente também com a afeição dos pais pelos filhos, e resultante disso, a nova visão da infância como uma fase distinta do ciclo de vida, com sentimentos e necessidades específicos, que não surgiram com a mudança no paradigma, mas sempre estiveram lá, assim como o afeto, o amor dos pais pelos filhos, o que mudou foi a percepção de sua importância, uma mudança na sensibilidade, de forma que sentimentos que antes eram vistos como banais, passaram a serem vistos como “parte crucial daquilo que torna a vida significativa” (TAYLOR, 2013, p. 378). No começo do século XIX, o autor destaca que vemos algo ainda mais diferente, pois, agora, homens e mulheres buscam em seus cônjuges e filhos total apoio emocional como um refúgio num mundo de outra forma inóspito; e ainda hoje, vemos o amor, a família, os relacionamentos, como realizações humanas essenciais, fruto de uma cultura que atribuiu grande valor ao sentimento e à expressão plena dele. Ainda no século XIX, o sentimento começa a adquirir relevância moral, na medida em que a esperança de imortalidade passa a ser um consolo para a morte de entes queridos, pois seria possível reencontrar aqueles

familiares que foram levados pela morte, no céu, o além-túmulo, onde poderiam ser reencontrados para nunca mais se separarem.

O sentimento adquire relevância moral. Para alguns, chega a se tornar a chave do bem humano. Agora, vivenciar certos sentimentos constitui uma parte importante do bem viver. Entre eles está o amor conjugal. Mas não é o único, como já vimos. Os sentimentos morais também se tornaram significativos, assim como os de benevolência. (...) Essa consagração moral do sentimento torna-se forte e inconfundível na Inglaterra e depois na França do século XVIII. A literatura da época, ao mesmo tempo em que deixou visível, contribuiu imensamente para a sua intensificação e propagação. (TAYLOR, 2013, p. 380-381)

A relação que vemos aqui com o herói Proctor da tragédia moderna milleriana vem da necessidade deste de se justificar, e na ânsia de proteger seu nome, ser avaliado justo, e bom, mas mais que isso, no recôndito, sentir-se justo. Conforme Taylor (2013),

o quadro dominante que emerge é que somos enobrecidos de alguma forma pelo sentimento forte, verdadeiro, incorruptível, como Julie e St.-Preux o são por seu amor, que eles mantiveram puro ao sacrificar sua satisfação imediata pelas exigências do dever. (TAYLOR, 2013, p. 381)

Na jornada do herói nessa perspectiva, Proctor precisa tomar a responsabilidade, e aceitar a mortalidade voluntariamente, como Cristo. E para isso, deve dizer a verdade. Vemos com o “heroísmo da renúncia” de Taylor que sua fonte de alimentação vem da “sensação de que a vida atinge a grandeza dessa forma, de que a pessoa vive numa escala maior e mais completa do que teria sido possível de outra maneira” (TAYLOR, 2013, p. 382), fosse sem a nobreza e pureza de sentimento.

Daí, podemos partir para um ponto interessante abordado por Lesky (1996), que é quanto à possibilidade do trágico dentro da configuração cristã do mundo, já que entre os pensadores, cristãos e não cristãos, há certa divergência de respostas.

Para Theodor Haecker, por exemplo, o trágico é o estigma do autêntico paganismo, ao passo que o cristão o superou. Por outro lado, Joseph Bernhart vê o problema de maneira totalmente diversa. Para ele, a Redenção não invalida nem as leis da natureza nem as formas contingentes da história: ‘Aquele que reflete sobre a estrutura do acontecer histórico não poderá escapar à compreensão de que esse acontecer foi prescrito por uma lei trágica.’. Teóricos do trágico que, ao escrever, não partiram de um ponto de vista religioso negaram em geral de modo categórico a possibilidade dentro do cristianismo. (LESKY, 1996, p. 40-41)

No entanto, o autor concorda com a perspectiva de Bernhart, e para ele, dentro do mundo cristão, a possibilidade do fenômeno trágico existe e se dá como em qualquer outro. Ou melhor: pelo aditamento de uma nova dimensão, a possibilidade do trágico

revela-se ainda maior, já que “Aquilo que é sofrido até a destruição física pode encontrar, num plano transcendente, seu sentido e, com ele, sua solução” (LESKY, 1996, p. 41).

Conforme Bergeron (1969), enquanto Willy Loman, preso à submissão e vivendo uma mentira, pode ser visto como a típica figura do drama moderno, Proctor é o típico herói trágico: intransigente até o final. Proctor pode, por possuir um senso de si e do lugar que ocupa, questionar algumas práticas da liderança da comunidade. Quando se inicia a controvérsia sobre bruxaria, Proctor reage com uma propensão a ignorar tudo aquilo e retornar ao seu trabalho, para a colheita<sup>92</sup>, porém Elizabeth é acusada. Proctor está disposto a tudo para inocentar Elizabeth das falsas acusações de Abigail. Sabendo dos meios não legítimos da corte, Proctor entende que cabe a ele, embora desejasse manter distância, denunciar os procedimentos.

Proctor sabe, ainda, que seu pecado poderia vir à tona, caso fosse em frente, mas não poderia deixar sua esposa ser condenada injustamente. Assim, Proctor age. No fim do quarto ato, Proctor quer viver, e comunica que confessará, assinará a confissão, entretanto, muda de ideia – para limpar seu nome, rasgando sua falsa confissão. Parece-nos que para Proctor, embora o conhecimento que tinha de si mesmo, e que confirmava sua dignidade era suficiente para ir perante as autoridades e denunciar os erros e salvar Elizabeth, não é suficiente quando seu nome está sujo diante da comunidade e ele precisa salvar a si mesmo. A mensagem de autorrenúncia, de perder-se para encontrar-se no serviço para com a comunidade, e de aceitar a morte de seu “bom nome” é um fardo muito grande para suportar. Desgarrado da felicidade social, Proctor precisa salvar a si mesmo.

De acordo com Panikkar (1983), a tirania anulou a convicção tradicional de Proctor de liberdade da consciência humana: caos conviccional. Ele acredita que não é santo pra se tornar mártir, como seus vizinhos (a exemplo de Rebecca Nurse). Por isso, cede sua consciência para ser ditada pelas novas normas sociais, e assina o documento da sua confissão. Se ele tivesse sacrificado sua identidade aos valores morais mudados, teria vivido. Proctor valoriza mais a independência do que escravidão. Tragicamente, pensamos, ele valoriza mais sua ideia de “bom” do que a verdade que reúne as bases de sua fé.

---

<sup>92</sup> Ato I.

Para Panikkar (1983), a catástrofe acontece quando falta a comunhão ou a identidade espiritual entre a obra e o agente, quando entre ações sociais e as convicções pessoais não estão em relação de harmonia.

In other words, when there is no spiritual identity or communion between the dead and the doer, the result is catastrophe. The disharmony between social actions and personal beliefs thus become the cause of tragedy. (PANIKKAR, 1983, p. 162)<sup>93</sup>

Essa desarmonia pode ser causada por mudanças sociais e históricas, como as quais sofreram alguns dos puritanos que tiveram seu novo sonho de sucesso suplantado no Novo Mundo, e como sofrem os heróis millerianos – homens de classe média em meio a uma sociedade em transformação, com complexidades diferentes, tais quais a geração anterior não havia experimentado. É nessa realidade complexa que precisam agir, responsabilmente, e respeitosa e - valores que são a eles muito caros - nem que para isso, seja preciso sacrificarem algo.

Sobre sacrifício, Eagleton (2018) reflete em seu *Radical Sacrifice*, que

Ancient Israel had different names for different forms of sacrifice, but no name for the institution as such. There is no discernible essence to the custom, which since the dawn of time has fulfilled a striking diversity of functions. It can be anything from a form of celestial bribery ('I'll give you this if you'll give me that') to the act of martyrdom, in which one makes a gift of one's death to others. Sacrifice is a polythetic term, encompassing a range of activities that need have no single feature in common. It has been seen at various times as gift, tribute, covenant, prayer, bargain, gratitude, atonement, adoration, cajolement, celebration, restitution, expiation, sanctification, propitiation, communion, fellowship, purification and discharge of debt. It can involve a redemptive death, a purging of evil, a refusal to death, a dialogue of divinity, a restoration of cosmic order or a prudent investment in order to secure a profitable return. There are those who have regarded it as a rite of passage or reinforcement of patriarchal power, whereas others have found in it a source of social cohesion, a liberation of vital energies, a ritual working through of guilt or trauma or a species of mourning. (EAGLETON, 2018, p. 11)<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Em outras palavras, quando não há identidade espiritual ou comunhão entre os mortos e o agente, o resultado é uma catástrofe. A desarmonia entre ações sociais e crenças pessoais, portanto, se torna a causa da tragédia. (PANIKKAR, 1983, p. 162) (Tradução nossa)

<sup>94</sup> O antigo Israel tinha nomes diferentes para diferentes formas de sacrifício, mas nenhum nome para a instituição como tal. Não há essência discernível para o costume, que desde os primórdios do tempo tem cumprido uma impressionante diversidade de funções. Pode ser qualquer coisa, desde uma forma de suborno celestial ('eu te entregarei isso se você me der isso') ao ato de martirizar, no qual alguém faz um presente de sua morte para os outros. Sacrifício é um termo polietético, abrangendo uma gama de atividades que não precisam ter nenhuma característica única em comum. Tem sido visto em vários momentos como presente, tributo, pacto, oração, barganha, gratidão, expiação, adoração, adulação, celebração, restituição, expiação, santificação, propiciação, comunhão, comunhão, purificação e quitação de dívidas. Pode envolver uma morte redentora, uma purgação do mal, uma recusa à morte, um diálogo da divindade, uma restauração da ordem cósmica ou um investimento prudente, a fim de assegurar um retorno lucrativo. Há aqueles que o consideraram como um rito de passagem ou reforço do poder

Ao relembrar a história do sacrifício na literatura e filosofia, o autor busca formas de identificar pontos comuns e combinar Cristianismo e Marxismo, dois sistemas vistos por uma expressiva parte de estudiosos como incompatíveis. Para Eagleton, o mártir pode sacrificar sua vida num processo de afirmação da mesma como um presente, destacando que compreende que um presente de fato precisa ser gratuito para ser presente, completamente gratuito<sup>95</sup>.

Entretanto, para o autor, não há nada de errado com a reciprocidade, já que esta, para ele, é essencial para a formação de uma comunidade; assim, o presente de amor e perdão que a crucificação de Cristo representa, para Eagleton (2018) aponta para um relacionamento de solidariedade e devoção para com o outro. E para ele, uma forma sacrificial de desapropriação do eu, pode desafiar uma ética de autossobrerania, sugerindo que nossas identidades são relacionais em vez de centradas no indivíduo<sup>96</sup>.

Eagleton pretende conciliar duas visões conflitantes, e ao defender que o paraíso cristão não é uma meritocracia, defende a associação entre os dois modos de ver o mesmo fenômeno, já que, em sua cosmovisão, o que Marx chama de comunismo, o evangelho chama de Reino de Deus (EAGLETON, 2018, p. 146), associando assim a ideia de sacrifício ao que entende como revolução.

The contrast that counts is one between sacrificing your life to your capital, offering yourself up idolatrously to dead matter which appear to be alive, and finding oneself to be alive, and finding oneself forced into a living death that might furnish the conditions for a more general flourishing. It is axiomatic that men and women must accomplish their emancipation for themselves. It can no more be delegated than the act of dying. The notion of revolution turns on the paradox that what has been reduced by the arrogance of power to a state of inert objectivity is precisely on that account capable of emerging as a new kind of subject. It is its afflictions that compel it to become an agent. Only by living its wretched condition to the full can it hope to annul it, and in doing so to abolish itself. So it is that the Janus-faced beast of antiquity finally finds a home in the modern political sphere. Seen in this light, revolution is a modern version of what the ancient world knew as sacrifice. (EAGLETON, 2018, p. 146)<sup>97</sup>

---

patriarcal, enquanto outros encontraram nele uma fonte de coesão social, uma liberação de energias vitais, um ritual de culpa ou trauma ou uma espécie de luto. (EAGLETON, 2018, p. 11) (Tradução nossa)

<sup>95</sup> Cita Derrida, que traz esse argumento, “[he] holds the curious view that the act of giving is ruined by reciprocity” (EAGLETON, 2018, p. 92).

<sup>96</sup> Conforme delinea Ledwith (2018).

<sup>97</sup> O contraste que conta é aquele entre sacrificar sua vida a seu capital, oferecer-se idolatricamente a matéria morta que parece estar viva, e encontrar-se vivo, e encontrar-se forçado a uma morte viva que possa fornecer as condições para mais florescimento geral. É axiomático que homens e mulheres devem realizar sua emancipação para si mesmos. Não pode mais ser delegado do que o ato de morrer. A noção de revolução gira em torno do paradoxo de que o que foi reduzido pela arrogância do poder a um estado de objetividade inerte é precisamente por isso capaz de emergir como um novo tipo de sujeito. São suas

Proctor, entretanto vai além, no conflito entre aliança da graça e a aliança da igreja com o estado. A atitude heroica de desafiar a sujeira presente nas acusações na corte de Salém e confessar seu pecado de adultério sai pela culatra, pois é ali e então acusado de bruxaria ele mesmo – além de se chocar com o depoimento de Elizabeth, que assegura a honestidade de seu marido John. Ao agarrar-se ao seu nome ante a comunidade em caos, e seu ideal e – mais que isso - sentimento de honestidade e dignidade, Proctor entrega sua vida. O sentimento que leva Proctor ao sacrifício não é a identidade que encontra no grupo. É a identidade que encontra numa celebração do eu que se encontra manchada pelo que a comunidade resolveu avaliar como justiça, quando não observava a justificação advinda da doutrina da graça calvinista que a igreja insensivelmente entorpecida pregava.

---

aflições que o obrigam a se tornar um agente. Somente vivendo sua condição miserável ao máximo, pode esperar anulá-la e, ao fazê-lo, abolir a si mesma. Assim, a besta da antiguidade, com o rosto de Janus, finalmente encontra um lar na esfera política moderna. Vista sob essa luz, a revolução é uma versão moderna do que o mundo antigo conhecia como sacrifício. (EAGLETON, 2018, p. 146) (Tradução nossa)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como discutimos, dois eventos marcam toda a obra de Arthur Miller: a grande Depressão e o Holocausto. O primeiro porque mudou a organização social como um todo – bem como afetou diretamente a vida do jovem Miller. E o segundo transformou o próprio significado do indivíduo e o conceito de sociedade. A partir de tais transformações, a efemeridade passa a ser uma tônica nas peças millerianas, como também a culpa, a negação e o medo.

Buscamos nesta pesquisa, sugerir uma reflexão acerca do conflito do herói trágico na peça *The Crucible (As Bruxas de Salém)*, na medida em que tentamos compreender a configuração da comunidade em que o protagonista constrói suas relações. Temas como o conflito entre indivíduo e comunidade, instituição igreja vs. igreja (imagem bíblica do povo de Deus), crenças, doutrinas e convenções humanas, autoridade eclesiástica e política, igreja e estado sempre nos interessaram e estudos sob essas temáticas se revelam necessários hoje mais do que nunca, pois vivemos tempos de pouca clareza; muita informação aqui e agora, e o mesmo alto nível de obumbramento, parcialidade, extremismo, polarização, legalismo, messianismo.

A leitura das peças de Miller, com seus heróis, proporciona-nos pensarmos a condição humana dentro de movimentos e momentos que reconhecemos e vivemos. O processo pelo qual a teoria do teatro e da tragédia passou, possibilitando ao homem comum o status de sujeito da tragédia. Conforme vimos, em Miller temos 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. E na ânsia de se avaliar digno, justo, dá-se da compulsão total que resulta na tragédia.

Como então, assim, numa comunidade cristã, com uma teologia puritana, calvinista, com uma noção de Graça bem estabelecida, haver a possibilidade de tal conflito trágico? No desenvolvimento deste trabalho, levantamos os pontos de desencontro entre história e ficção, bem como as tendências e desafios quanto ao papel de um historiador e um artista quando olha para o passado. Conforme vimos com Morgan (2008), o problema é a tendência de pendermos a um dos dois caminhos, que revelam problemas próprios: (i) exagerar as diferenças ou (ii) exagerar as similaridades.

Seja a condescendência, paternalismo, que admira os que enfrentaram os desafios sem a sofisticação, iluminação, conhecimento e patamar a que chegamos, presentes no primeiro caminho, ou, exagerarmos as similaridades do passado com o presente, levando-nos à complacência. Morgan (2008) enfatiza que tanto o primeiro caminho quanto o segundo não são caminhos ideais quando se busca levar a sério a história, pois, isso acaba por distorcer e reduzir o impacto da experiência. Neste sentido, pensar a comunidade puritana como ela era, bem como suas bases de fé, nos auxiliam a compreender o protagonista e seu conflito em seu moderno coração.

A partir de contribuições de Budick (2008), entendemos que os julgamentos quebram o poder da teocracia em Massachusetts, no entanto, as sementes dessa destruição tinham muito a ver com a rigorosa definição de santidade que identificava bondade moral com manifestações exteriores de salvação. E essa dificuldade, encontrada pelos puritanos, já que o inimigo poderia apresentar-se como anjo de luz para enganar os santos, seria também possível na América dos anos 50, preocupada com o Comunismo.

Assim, o conflito de John Proctor se desenvolve na medida em que responde à pergunta sobre como pode o indivíduo se exonerar do pecado, do seu erro, sendo pecador, e sentindo-se culpado e condenável conforme sua crença? A própria teologia pregada, aparentemente de forma tragicamente entorpecida parece-nos dar a resposta, independente do sentimento do protagonista: no sacrifício de Cristo (presente) que absolve o pecado do homem e abre um caminho para a salvação por meio da Graça (presente), alcançada por meio da fé (presente<sup>98</sup>). É desse ponto que emerge o conflito que Budick (2008) chama de competição entre a aliança da graça e a aliança da igreja com o estado, pois ao exigirem uma obediência servil e extrínseca ao governo que eles haviam concebido e/ou permitido na colônia – a “comunidade de santos” -, esconderam e tornaram mudo seu Calvinismo. É nesse ponto que Proctor vive a tensão entre o público, o privado e o recôndito: seu posto e seu papel na comunidade (público), sua identidade, seu nome, seus erros e falhas (privado), o que sente, o que teme, o que é humanamente incapaz de alcançar (recôndito, interior, secreto).

Eagleton (2018) reflete sobre a configuração do sacrifício (presente), numa tentativa de conciliação entre o materialismo e o transcendente, e para ele há um ponto

---

<sup>98</sup> Conforme Efésios 2:8.

de convergência, considerando a contrapartida humana, reciprocidade, que diverge quanto à nomenclatura e cosmovisão, pois para ele, o que era antes sacrifício, é hoje, sob sua ótica, revolução.

Entendemos que refletir sobre o conflito entre comunidade e indivíduo na forma em que é apresentado na obra, nos ajuda a compreender o papel da jornada trágico-heróica do personagem principal e assim ponderar sobre temas que apenas esse conhecimento contextual poderia nos permitir. O valioso processo de construção dessa pesquisa nos proporcionou ver e rever argumentos, posicionamentos e compreensões de mundo e de construções que estão presentes na modernidade e suas grandes narrativas e no peito do homem moderno. É uma fonte de reflexão da qual escorre pela superfície e para além dela, segue correndo, não estanca.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTSON, Susan C. W. *Critical Companion to Arthur Miller: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

BIGSBY, Christopher. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. New York: Cambridge University Press, 2005.

BIGSBY, Christopher. The Crucible. In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Crucible—New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2008.

BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Crucible—New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2008.

BONNARD, André. *A Promessa de Antígona*. In: *A Civilização Grega*. Trad. José Saramago. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BOURCHEID, Marcelo. *Encenação e performance no Teatro Grego Antigo*. (Monografia) f. 48. UFPR, Curitiba, 2008.

BRADLEY, A. C. “A substância da tragédia shakespeariana”. In: *A Tragédia Shakespeariana*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BUDICK, E. Miller. History and Other Spectres in Arthur Miller's *The Crucible*. In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Crucible—New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1949.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CEBULSKI, Marcia Cristina. *Introdução à História do Teatro no Ocidente: dos gregos aos nossos dias*. Guarapuava: Unicentro, 2012.

CENTOLA, Steven R. All My Sons. In: BIGSBY, C. Ed. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. New York: Cambridge University Press, 2005

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

2013.

EAGLETON, Terry. *Radical Sacrifice*. New Haven and London: Yale University Press, 2018.

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

LEDWITH, S. 'Radical Sacrifice' by Terry Eagleton reviewed by Sean Ledwith. Disponível em: [https://marxandphilosophy.org.uk/reviews/15978\\_radical-sacrifice-by-terry-eagleton-reviewed-by-sean-ledwith/](https://marxandphilosophy.org.uk/reviews/15978_radical-sacrifice-by-terry-eagleton-reviewed-by-sean-ledwith/) Acesso em: 20/05/2019.

LESKY, Albin. Do Problema do Trágico. In *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEVIN, David. Salem Witchcraft in Recent Fiction and Drama. In: *The New England Quarterly*. Vol. 28, No. 4 (Dec., 1955), pp. 537-546

LEWIS, C. S. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, 1966.

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) pp. 3-7. Copyright 1949, Copyright renewed 1977.

MORAIS, Flávia Domitila Costa. O teatro elisabetano como ativismo sociocultural. / Flávia Domitila Costa Moraes. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

MORGAN, Edmund S. Arthur Miller's *The Crucible* and the Salem Witch Trials: A Historian's View. In: In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Crucible—New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2008.

MORGAN, Jason. *We Cannot Be Both Christians and Marxists*. Disponível em: <https://www.thepublicdiscourse.com/2019/05/51620/> Acesso em: 30/05/2019.

MURRAY, Edward. The Crucible. In: BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Crucible—New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2008.

MURPHY, B. The tradition of social drama: Miller and his forebears. In: BIGSBY, C. Ed. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. New York: Cambridge University Press, 2005

PANIKKAR, N. Bhaskara. *Individual morality and social happiness in Arthur Miller*, Milind, 1982.

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.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: o príncipe da Dinamarca*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

SOFOCLES. *Antígone*. Trad. J. B. de Melo Souza. Fonte Digital: 2005.

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

STOEBUCK, William B., *Reception of English Common Law in the American Colonies*, 10 Wm. & Mary L. Rev. 393 (1968), Disponível em: <http://scholarship.law.wm.edu/wmlr/vol10/iss2/7>

SUSIN, André Luís. *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. (Dissertação) f. 178. UFRGS – Orient. Profa. Dra. Kathrin H. L. Rosenfield. Porto Alegre, 2010.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. 4 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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