

## **AS BRUXAS DE SALEM: DO TEATRO AO CINEMA**

Lílian Cristina Correa<sup>1</sup>

### **RESUMO**

Partindo do pressuposto que um texto sempre oferece uma perspectiva de diálogo com outro, qualquer que seja sua forma, o presente trabalho apresenta como objetivo analisar a adaptação para o cinema de *As Bruxas de Salem*, de Arthur Miller, considerando o texto teatral e sua releitura cinematográfica como fontes intertextuais representativas da ficção contemporânea que apresentam traços críticos marcantes acerca da realidade americana.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro. Cinema. Adaptação.

Releituras de fatos históricos são, de certa forma, comuns tanto no universo literário quanto no cinematográfico, propondo diferentes perspectivas ou tentativas de rever ou desafiar o passado, “completando lacunas” possivelmente deixadas no texto base. Tais propostas constituem as formas mais freqüentes de intertextualidade na ficção contemporânea.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a versão para o cinema de *As Bruxas de Salem*, texto teatral de autoria de Arthur Miller (1953), levantando aspectos referentes à adaptação do hipotexto, como tentativa de estabelecer um paralelo entre estas linguagens e seus efeitos como obras que dialogam não somente entre si, constituindo uma relação intertextual explicitamente marcada, mas que também promovem uma relação dialógica com o contexto social a que se referem, denotando variáveis de crítica política, social e psicológica.

Para que a proposta de análise seja atingida, mostra-se necessário um levantamento teórico, a partir do qual as perspectivas apresentadas se baseiam, com o objetivo de melhor

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

compreensão da passagem do texto teatral para o texto cinematográfico: a adaptação. Nesse dado contexto, o termo adaptação passa a ser pivô de discussões em dimensões diversas, sendo que há um privilégio claro no que diz respeito ao diálogo e é esse diálogo que interessa a ambas as formas intertextuais.

Do confronto entre obra literária e cinematográfica temos duas linguagens que se aproximam quando há uma adaptação, que pode ser definida como uma forma de tradução sintetizada do romance, através da palavra e da imagem. Tal pressuposto deixa evidente a prerrogativa de se encontrar um eixo comum que aproxima os dois tipos de narrativa que serão levadas em consideração no processo de transposição intermedial: “Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por que meio de canal isso é feito.” (XAVIER , apud PELLEGRINI et al., 2003, p.64).

Considerando ainda a relação texto literário e texto fílmico, pode-se tomar o termo transmutação, como a transposição de textos literários que se refletem em textos televisivos e/ou cinematográficos (BALOGH, 1996), provocando uma espécie de jogo de espelhos, no qual a disposição das imagens constrói uma metalinguagem, produzida através de conceitos de narratologia e processos intertextuais, que ordena e oferece sentido à pluralidade dessas imagens. Desta forma, ainda segundo Balogh, é possível retomar a teoria greimasiana acerca do conceito de estrutura elementar da significação, no que se refere ao nível intertextual, tratando de elementos conjuntivos e disjuntivos.

Por elementos conjuntivos devem ser entendidos aqueles que garantem o ‘trânsito’ intertextual, ou seja, a adaptação e os elementos disjuntivos sendo os responsáveis pela garantia da individualidade e especificidade das obras em questão, revelando que na adaptação, percebe-se o processo de transmutação e, por que não dizer, uma tradução de uma linguagem para outra, uma metalinguagem que abarca textos de origens distintas, mas com reflexos intertextuais no proposto jogo de espelhos, revelando assim a idéia de que a junção literatura e cinema representa uma proposta de tradução intersemiótica, segundo Starobinsky

Las estructuras no son cosas inertes ni objetos estables. Surgen a partir de una relación que se establece entre el observador y el objeto (...). Al contacto con mi pregunta es cuando las estructuras se manifiestan y se hacen sensibles en un texto fijado hace mucho sobre la página del libro. Los diversos tipos de lectura eligen y sacan del texto estructuras ‘preferenciales’. (STAROBINSKY, apud BALOGH, p.20)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “As estruturas não são coisas inertes nem objetos estáveis. Surgem a partir de uma relação que se estabelece entre o observador e o objeto (...). Ao contato com minha pergunta, as estruturas se manifestam e se fazem sensíveis em um texto visto, há muito, em uma página do livro. Os diversos tipos de leitura escolhem e tiram do texto estruturas ‘preferenciais’.” (tradução nossa)

Partindo de tal pressuposto, levanta-se a hipótese de que o receptor pode ser inicialmente espectador e, posteriormente leitor, uma vez que o alcance dos meios de comunicação é imenso. Fato é que a massificação dos meios de comunicação acaba, muitas vezes, por criar uma estrutura cronológica diferente da ideal, o que propicia duas maneiras de analisar os textos literário e cinematográfico: partindo do ponto de vista da criação, pode-se levar em conta a idéia de que a obra fílmica foi baseada na literária e, com base nela, foi criado um roteiro; partindo do vértice analítico, temos a obra fílmica como peça-chave do processo no qual há o roteiro baseado em uma obra literária. (BALOGH, p.22)

No exame dos textos, executa o estudioso uma aproximação, partindo para uma aproximação metodológica entre os dois tipos de texto: o hipotexto, a obra literária e o fruto da adaptação, neste caso, a obra fílmica, o hipertexto, utilizando a terminologia proposta por Genette. Tal metodologia foi proposta por George Bluestone, em *Novels to Films* (1973), como uma forma de aproximação entre o hipotexto e o texto adaptado, verificando as seguintes características: adições, alterações, supressões e desvios; a particularidade de o filme ter sua própria integridade, partindo-se do princípio de que o texto literário deixa de ser norma e passa a ser um ponto de partida para uma nova construção, uma nova linguagem. Sua linguagem pode comunicar tudo e essa comunicação não é necessariamente verbal, mas por meios, modos e gramática próprios, constituindo uma obra em si, como propõe Pio Baldelli (HOHLFELD, apud AVERBUCK et al., 1984, passim).

De acordo com essa abordagem, é possível perceber que a cada obra é reservada sua própria identidade, sem que a adaptação seja vista com olhos preconceituosos como sendo menor ou menos importante no contexto de produção cultural, pois, como Balogh menciona,

[...] a tradução intersemiótica suscita questões sobre o tipo de enfoque a ser adotado na análise do processo. Quase todos os estudos de adaptação conhecidos se detiveram primordialmente nos elementos diferenciadores existentes entre o texto original e o adaptado. A metalinguagem hoje disponível, propondo a existência de vários níveis textuais e tendo a estrutura elementar (Greimas), como base para o entendimento da significação, já permite, entretanto, uma aproximação mais precisa. [...] O filme adaptado deve preservar a sua autonomia fílmica, ou seja, sustentar-se como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, a adaptação corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de “tradução servil”. (BALOGH, pp.39-43)

Para que se possa, então, iniciar a análise fílmica propriamente dita, convém apresentar mais alguns questionamentos, uma vez que a atividade de analisar implica não somente o levantamento de dados, mas resulta, também, em um novo texto, um texto desconstruído a partir do qual se formam novas perspectivas de construção, conjunção e/ou disjunção, segundo Vanoye & Goliot-Lété (1994). E, nesse novo texto, algumas características merecem atenção, como a questão da narrativa, o ponto de vista e o espaço.

Com relação ao aspecto narrativo, retoma-se o conceito de diegese ao lado do termo história, não como sinônimos, mas pressupondo a existência de um universo fictício. “No filme, [...] diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme” (Id., p. 40). Os fenômenos de prospecção e retroação, presentes em todas as artes temporais, também merecem ser notados, uma vez que constituem atribuições de conhecimento à narrativa fílmica. No que diz respeito à prospecção, é atribuído sentido narrativo ao que ainda não é compreensível como uma forma de conhecimento, hipotético ou provisório e, no caso da retroação, o conhecimento torna-se real, como uma espécie de “endosso narrativo”, como sugere João Batista de Brito, em *Imagens Armadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema* (1995).

No que se refere ao espaço, na recepção fílmica ele não se limita às idéias de automatismo ou passividade. Retomando Brito,

O que a teoria da linguagem tem revelado e sistematizado é que o espaço efetivamente mostrado na tela faz parte de um espaço ficcional maior, que o espectador é conduzido a imaginar. Além de todo o vazio diante do retângulo da tela (acima, abaixo, à direita, à esquerda), concebe-se um espaço lá adiante, escondido atrás do cenário mais próximo, ou da paisagem mais longínqua, e, em sentido diametralmente oposto, um espaço anterior à tela: na frente dela, ou, tecnicamente falando, atrás das câmeras. (p.192)

O espaço também pode ser entendido como uma promessa semiótica do que está por vir, através de espaços não mostrados, ou como uma forma de prolongamento narrativo, com “pontos cegos”, como se fossem lacunas a serem preenchidas pelo espectador. “[...] há filmes que brincam com essa capacidade cinematográfica de significar pela ausência” (Id., p.192). Ou, ainda com o “campo-contracampo”, cenas de longa duração em que a personagem se dirige à câmera, na verdade, aos espectadores, como que os incluindo no espaço fílmico e, ao mesmo tempo, revelando a importância do ponto de vista, considerando as questões da comunicabilidade, marcando até que ponto a informação é dada ou omitida e quando ela surge, a partir de quem, se da própria narração ou através de

uma personagem; a questão da onisciência, havendo um personagem narrador e conseqüente limitação dos conhecimentos do espectador, sendo que tal limitação pode ser suplantada pela onisciência da narração, quando as imagens não condizem com as palavras e, por fim, a reflexibilidade, quando a narração, geralmente na abertura ou no final do filme, se mostra mais auto-reflexiva, propondo o questionamento ao espectador quanto à origem daquela narrativa.

Comunicabilidade, onisciência e auto-reflexibilidade constituem parâmetros para a narrativa cinematográfica, segundo proposta de David Bordwell, em *Narration in the Fiction Film* (1987), onde o autor também menciona a retórica cinematográfica como uma espécie de metáfora de uso, na qual o entendimento de uma cena é substituído por imagens metafóricas ou é auxiliado pela trilha sonora.

Em suma, o trabalho de análise fílmica tem suas bases na concepção da semiótica cinematográfica, considerando a diegese como todo o universo fictício, temporal e espacialmente concebido, manifestado ou deixado de maneira implícita no filme, sendo que a prática analítica advém do resultado dos efeitos homodiegéticos e heterodiegéticos promovidos pela película como obra de arte.

### ***As Bruxas de Salem***

Embora o texto teatral de Miller date da década de 50, a versão para o cinema escolhida para a presente análise data de 1996, com direção de Nicholas Hyther. Há toda uma gama de eventos que cercam a obra de Miller e que devem ser retomados como uma forma de melhor compreender sua adaptação para a mídia cinematográfica.

A peça, cujo título, no original em inglês é *The Crucible*, é apresentada ao leitor a partir do contexto social do período colonial americano, século 17, precisamente no ano de 1692 em que ocorreram episódios que marcaram a vida das pessoas de toda aquela região, especificamente da comunidade situada em Salem, Massachussetts, uma comunidade estritamente religiosa, onde teocracia e a religiosidade puritana andavam lado a lado. Por conta de tal realidade, houve um episódio que foi nomeado de caça às bruxas, gerado pela superstição e credulidade de muitos, ocasionando julgamentos por bruxaria naquela pequena comunidade.

O medo do desconhecido, tratado como bruxaria, teve início quando Tituba, escrava negra, contou histórias sobrenaturais a algumas amigas que, impressionadas, passaram a ter pesadelos. Quando examinadas por um médico, houve o diagnóstico: estavam

‘enfeitiçadas’. Por conta disso, foram iniciados julgamentos, sendo que os juízes pertenciam à igreja; a histeria durou cerca de um ano, durante o qual 19 pessoas, em sua maioria mulheres, foram presas, condenadas e executadas e outras 150 pessoas foram presas para averiguação.

Miller retoma, em 1953, tal temática, para criticar o período em que vivia, durante o qual a América passava por problemas políticos e sociais, iniciados desde o final da II Guerra Mundial. O pós-guerra representou um momento próspero para aquele país, mas também duas grandes ameaças: o comunismo e a bomba atômica. Os presidentes que se seguiram, Truman e Eisenhower, tentaram enfatizar a expansão de fronteiras, mas com ela, obviamente problemas surgiam, como durante o governo de Eisenhower, em que o Senador Joseph McCarthy declarou haver espiões comunistas infiltrados no governo americano, propondo então, uma nova “caça às bruxas”, retomando o período histórico colonial, para perseguir os supostos comunistas.

O dramaturgo apresenta *The Crucible (As Bruxas de Salem)* inspirado pelas perseguições políticas, focalizando as inconsistências dos julgamentos das “bruxas” de Salem e o comportamento extremo, resultante de desejos obscuros e intenções secretas. Em particular, focaliza a descoberta de um grupo de garotas e uma escrava dançando na floresta, invocando espíritos. Para escapar à punição, as garotas passam a acusar outras pessoas de coisas que poderiam estar ligadas ao sobrenatural, seguindo-se a isso uma série de julgamentos e condenações à força em prol da religiosidade e defesa daquela comunidade ante os feitos do “Maligno”, contraponto da febre vermelha da década de 50 na América.

Na verdade, tanto o texto teatral quanto o filmico propõem diversos questionamentos: quando uma sociedade se sente traída, até que ponto deve impor testes acerca de patriotismo, lealdade, além de exigir provas de fé? Como uma sociedade reforça a noção de justiça e clareza quando seus valores fundamentais são colocados em cheque? Uma pessoa tem o direito de acusar outra para defender a própria pele? Até que ponto inocentes são punidos injustamente pela sociedade? Todas essas indagações servem para tornar ainda mais densa qualquer tentativa de adaptação dos fatos.

Na apresentação de sua obra, Miller faz uma nota acerca da acuidade histórica daquele texto

Esta peça não é história no sentido em que a palavra é usada por historiadores acadêmicos. [...] Estou convencido que o leitor vai encontrar aqui a essencial natureza de um dos mais estranhos e terríveis capítulos da história da humanidade. O destino individual de cada personagem é exatamente o mesmo de

seu modelo histórico e neste drama nenhuma há que não tivesse tido semelhante – e em alguns casos precisamente o mesmo – papel na história. (MILLER, 1961, p.9)

O dramaturgo apresenta, através dessa nota explicativa, uma preocupação acerca do questionamento que envolve a natureza essencial da verdade. O interesse nos julgamentos ocorridos em Salem não era recente; o que realmente neles chamava a atenção foi o efeito que o medo e o fanatismo, quer tomados coletiva ou individualmente, podem exercer nos seres humanos. O que real e particularmente instigava Miller no período conhecido como macartismo foi a prontidão com que alguns homens acusavam outros homens – tal fato tornou-se, é claro, um tema proeminente em sua obra.

Tal é a importância desse romance que o próprio dramaturgo escreveu a adaptação do texto para o cinema, o que indica a temática da peça como recorrente e interessante em qualquer momento histórico-social. Segundo Barton Palmer, em *Arthur Miller and the Cinema* (1997),

Driven by a need for quality material with proven popularity, the cinema is eager to produce screen versions of the writings of successful authors, a group of which Miller is one of the most distinguished current members. The resulting films pose a difficult, if interesting problem for the critic. On the one hand, they belong indirectly to the *oeuvre* of the original author; they are versions of his works and thus merit attention in a book such as the present one.<sup>3</sup>

As cenas de *The Crucible* apresentam uma acuidade impressionante no que diz respeito ao cenário e ao espaço geográfico escolhido como *set* de filmagens: o local (região costeira da Nova Inglaterra) apresenta paisagens quase intocadas, possivelmente similares àquelas encontradas pelos colonizadores no século 17, mostrando não somente a simplicidade local, bem como a forma além-recatada do figurino representativo do período, em contraste com a criticada opulência desejada pela personagem Samuel Parris, motivo de discussões acirradas tanto no texto literário quanto no cinematográfico.

Entretanto, é através da escolha de algumas cenas mais relevantes que se torna viável analisar o processo de transmutação texto teatral – texto fílmico. Com base nessa proposta, propomos apresentar mais precisamente três trechos. O primeiro deles sendo a

---

<sup>3</sup> “Instigado pela necessidade de bom material com qualidade comprovada, o cinema está ávido por produzir versões de textos de autores bem sucedidos, grupo do qual Miller é um dos mais distintos membros na atualidade. Os filmes resultantes apresentam um problema difícil e, ao mesmo tempo, interessante para o crítico. Por um lado, pertence indiretamente ao *oeuvre* do autor original; são versões de seus trabalhos e, assim, merecem atenção em um livro tal como este.” (tradução nossa)

confissão de Mary Warren quanto à acusação feita por Abigail a Elizabeth Proctor – segue o trecho:

JUDGE DANFORTH [voltando-se para Abigail]: Foi encontrada em casa do senhor Proctor uma boneca atravessada por uma agulha. Ora, Mary Warren sustenta que tu estavas sentada ao pé dela no Tribunal e que a viste, portanto, confeccionar a boneca e a espetar-lhe a agulha no corpo, para não se picar. O que tens tu a dizer disto?

ABIGAIL: Que é uma calúnia, senhor. (MILLER, p. 201)

Na versão cinematográfica, tal momento ocorre em um local fechado, como uma sala de reuniões, com pouca iluminação, o que acaba por criar um ambiente levemente sombrio, como uma alusão aos acontecimentos e às revelações que estão por vir. A imagem de Abigail é, em contrapartida, extremamente nítida, como se ela fosse a luz, como representante da máxima verdade, sendo impossível duvidar daquela figura tão doce e tão castigada pelos eventos ocorridos na comunidade, como testemunha ferida dos episódios de bruxaria.

O segundo ponto de análise concentra-se em uma das raras tomadas externas, em que John Proctor e as garotas, consideradas atormentadas pelo aparecimento das bruxas, estão à beira-mar, em posições opostas, como que contrastando seu diferente posicionamento ante os acontecimentos. Do lado das garotas, como uma forma simbólica de purificação, um novo batismo diante dos olhos de Deus (leia-se Deus como representante da igreja) e, do outro lado ponto de vista de Proctor, o início de mais uma forma de sofrimento: sua prisão. Embora as cenas sejam descritas de maneiras distintas entre um texto e outro, as falas são as mesmas, mas sob o ponto de vista da imagem, é possível dizer que essa cena é muito mais carregada de significado dramático, principalmente considerando que toda a comunidade testemunha esse embate e, mais especificamente a forte declaração de Proctor: “Eu digo... eu digo... que Deus morreu!” (MILLER, p. 235).

O terceiro e último trecho a ser analisado é o da confissão do mesmo John Proctor que, detido há algum tempo, é dissuadido a confessar ter conjurado espíritos, de forma que não seria enforcado e poderia continuar a criar seus filhos, mas a que preço – seu nome seria para sempre considerado o de um pecador, o de um homem proscrito da sociedade. Proctor assina a confissão, mas nega-se a entregá-la aos representantes da lei, como segue

JUDGE DANFORTH: [...] Quer o senhor dizer que assim que se encontrar em liberdade renega a sua confissão?

PROCTOR: Não tenho a intenção de renegar o que quer que seja!

JUDGE DANFORTH: Então faça o favor de me explicar, senhor Proctor, por que razão não quer...

PROCTOR: **Porque se trata do meu nome! Porque não posso ter outro nome na vida!** Porque só disse mentiras e subscrevi calúnias! Porque não sou digno sequer do pó que levantam os pés dos que vão morrer na forca! Como posso eu viver sem meu nome? **Dei-lhes a minha alma, deixem-me meu nome!** (MILLER, pp.280-1 , grifo nosso)

No texto teatral a cena tem toda a carga dramática necessária, uma tensão espetacularmente criada por Miller no contexto dos acontecimentos, em que um homem honesto se curva à necessidade de mentir para salvar a si e aos seus, mas entrando em contradição com seus princípios e sua própria fé. A versão para o cinema, entretanto, contém uma carga dramática maior, apresentando sua tensão ainda mais marcada pela questão do espaço e pelo posicionamento da câmera: o episódio ocorre em uma região costeira, quase esquecida, longe da comunidade, como se tal cenário representasse a idéia do exílio daqueles que não se encaixam na sociedade, com a personagem recém-retirada de sua cela, de aparência suja, quase sem poder suportar a claridade do exterior, tendo que decidir entre morrer ou viver na vergonha. Há um vento gélido, como se cortasse os ossos da personagem e, que de alguma forma, provoca a mesma sensação no espectador, por conta do excesso de luz, o que acentua a fragilidade da personagem naquele contexto, quando esta pergunta à sua esposa se deveria confessar. É um diálogo pontuado por sentenças curtas e pelo silêncio prolongado, como se ambos tentassem se redimir de suas culpas – a ausência de palavras acentua a atenção do espectador no aspecto visual, provocando um efeito totalmente diferente daquele provocado pela leitura do texto escrito.

O discurso de Proctor é detalhadamente marcado pelo posicionamento da câmera, alternando diferentes incidências angulares, ora com closes no documento que representa a confissão e mostra a dificuldade de associar seu nome a mentiras; ora com closes nos rostos das personagens que participam da cena, especialmente Proctor, sua esposa, Elizabeth, e o Reverendo Hale, que acredita na inocência de Proctor. Um close ainda mais prolongado é dado ao momento em que a personagem se recusa a entregar a confissão e apresenta a fala supra mencionada, com uma carga emotiva perfeitamente acentuada pela interpretação de Daniel Day-Lewis e por toda a atmosfera criada pela situação, um misto de medo, tensão e alívio, permeados pela certeza de que os punidos jamais foram culpados, como uma crítica aberta à realidade americana na década de 50 ou a qualquer outro momento em que haja interesses políticos que se distanciem da verdade dos fatos em voga.

Desta forma, é possível dizer, em uma avaliação mais conclusiva que textos literários e fílmicos constituem, sim, entidades distintas que merecem ser analisados em si e não como meros complementos um do outro: a intertextualidade é apenas o início de um novo texto.

#### **ABSTRACT**

Assuming that a text always offers a dialogic perspective with another, no matter its form, the present paper shows as its objective the analysis of the cinema adaptation from *The Crucible*, by Arthur Miller, considering the theatrical text and its cinematographic version as representative intertextual sources of contemporary fiction that present remarkable critical traces of the American reality.

#### **KEY-WORDS**

Theater. Cinema. Adaptation.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AVERBUCK, Ligia (org). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BALDELLI, Pio. *El cine y la obra literária*. Buenos Aires: Gaberna, 1970.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – Disjunções – Transmutações da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo: Annablume: ECA-USP, 1996.
- BLUSTONE, George. *Novels into Films*. Berkley: University of California, 1973.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Wisconsin University, 1987.
- BRITO, João Batista de. *Imagens Armadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- MILLER, Arthur. *The Crucible*. Harmondsworth: Penguin, 2000.
- \_\_\_\_\_. *As Bruxas de Salem*. Lisboa: Editorial Presença, 1961.
- PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2003.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

#### **REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

- HYTHER, Nicholas. *As Bruxas de Salem*. (123 minutos) Twentieth Century Fox: 1996.

#### **REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS**

PALMER, Barton. *Arthur Miller and the cinema*. The Cambridge Companion to Arthur Miller. Ed. Christopher Bigsby. Cambridge University Press, 1997. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. Acesso em 19 Novembro 2006 <[http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol052155019x\\_CCOL052155019XA013](http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol052155019x_CCOL052155019XA013)>