

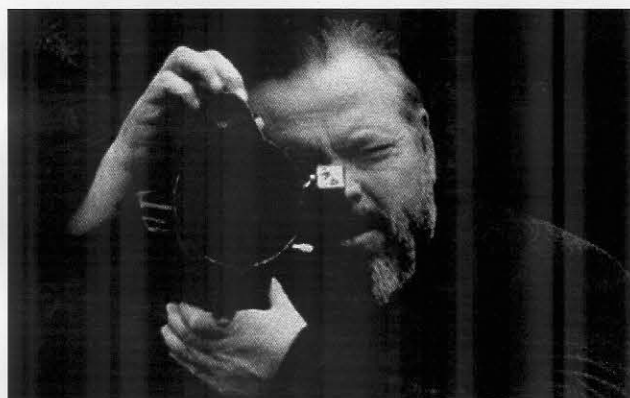
VÉRTICE

Revista trimestral

Outubro-Novembro-Dezembro 2015

Preço: 8,50 € (inclui IVA)

II Série



ORSON WELLES E OS HOMENS SEM FUTURO ▼ *Tiago J. Silva*

A MATÉRIA DO MAL. OS FILMES NOIR DE ORSON WELLES ▼ *Sérgio Dias Branco*

WELLES E SHAKESPEARE, OU COMO DO RESTO EMERGE

A SINGULARIDADE ▼ *Mário Avelar*

SERVIÇO PÚBLICO DE RÁDIO ▼ *Viriato Teles*

SOBRE A CRÍTICA DE MARX E ENGELS AO UTOPISMO ▼ *Pedro Santos Maia*

A SUPRESSÃO DA PROPRIEDADE PRIVADA NO JOVEM MARX ▼ *Sara Sofia Lúcio Vargas*

MANUEL GUSMÃO, CONTRA TODAS AS EVIDÊNCIAS ▼ *Carina Infante do Carmo*



177

Sérgio Dias Branco

A Matéria do Mal: Os filmes *noir* de Orson Welles

IAGO: Matar homens na escuridão! Onde estão estes grandíssimos ladrões? Como é silenciosa esta cidade! Ó, assassinato, assassinato!
(para Ludovico e Graciano)

O que podeis ser? Sois do bem ou mal? (1)

WILLIAM SHAKESPEARE, *Otelo*

Robert G. Porfirio classifica três obras dirigidas por Orson Welles como filmes *noir* clássicos (2): *The Stranger* (*O Estrangeiro*, 1946), *The Lady from Shanghai* (*A Dama de Xangai*, 1947), e *Touch of Evil* (*A Sede do Mal*, 1958). *The Stranger* estreou nos primeiros anos de afirmação artística do *film noir* americano. Raymond Borde e Étienne Chaumeton consideram *The Lady from Shanghai* «um filme *noir* no sentido completo do termo» (3) e dedicam-lhe quatro páginas no influente panorama que traçaram sobre este tipo de filmes. *Touch of Evil* marcou o fim do ciclo *noir* para estudiosos como Stephen B. Armstrong (4) e Paul Schrader, tal como *The Maltese Falcon* (*Relíquia Macabra*, 1941), dirigido por John Huston, tinha assinalado o seu começo (5).

A filmografia de Welles tem outros pontos de intersecção com o *film noir*. Um desses pontos é, sem dúvida, a sua interpretação de Harry Lime em *The Third Man* (*O Terceiro Homem*, 1949), um filme *noir* britânico (6) realizado por Carol Reed para o qual ele deu uma significativa contribuição artística (7). Se os três filmes mencionados compõem o seu contributo directo, como realizador, para o *film noir* americano, há também um contributo mais indirecto que faz com que Welles seja uma figura-chave para o seu estudo. Trata-se da influência que a sua primeira longa-metragem, *Citizen Kane* (*O Mundo a Seus Pés*, 1941), exerceu no estilo e no tom deste conjunto de obras. Porfirio refere-se a esta influência seguindo a ênfase que Schrader coloca no estilo visual atmosférico para o reconhecimento e a definição do *film noir*. O negrume do ambiente social e espiritual que nele encontramos toma forma a partir de um leque de opções estilísticas que podemos designar de expressionistas, cuja origem cinematográfica

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

é o Expressinonismo Alemão da década de 1920. Este estilo chega a Hollywood através dos realizadores e técnicos europeus que emigraram para os EUA e desenvolve-se com o crescimento nos anos 1930 do filme de *gangsters* e do cinema de terror, aos quais este estilo se ajustava. No entanto,

o desenvolvimento único deste estilo no *film noir* deveu-se mais imediatamente a *Citizen Kane*. O filme de Welles não revigorou apenas um estilo visual barroco que viria a caracterizar o período, mas também forneceu uma nova dimensão psicológica, um herói moralmente ambíguo, uma estrutura temporal intrincada e o uso da narração em *flashback* e na primeira pessoa — que se tornaram convenções do *film noir* ⁽⁸⁾.

Estes contributos justificam o estudo dos seus três filmes *noir* em detalhe. A sequência que eles compõem oferece-nos uma imagem da evolução das características deste género imaginado ⁽⁹⁾. Estudar estes filmes é, assim, estudar igualmente os contornos da unidade do *film noir* americano, permitindo-nos tirar conclusões sobre a sua forte dimensão social e política.

1 A Estranheza Quotidiana

The Stranger parte de uma estória original de Victor Trivas e Decla Dunning, trabalhada até à forma de guião por Anthony Veiller e pelo cineasta John Huston ⁽¹⁰⁾, não creditado no filme. O protagonista, interpretado por Welles, é um oficial nazi chamado Franz Kindler que vive sob a identidade de um professor de história, como Charles Rankin, numa pequena cidade estado-unidense depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Um investigador de crimes de guerra, Wilson (Edward G. Robinson), descobre onde ele se esconde. Rankin casa com uma mulher doce, Mary Longstreet (Loretta Young), que demora a acreditar, perturbada pelos factos, que o homem com quem casou não é quem diz ser.

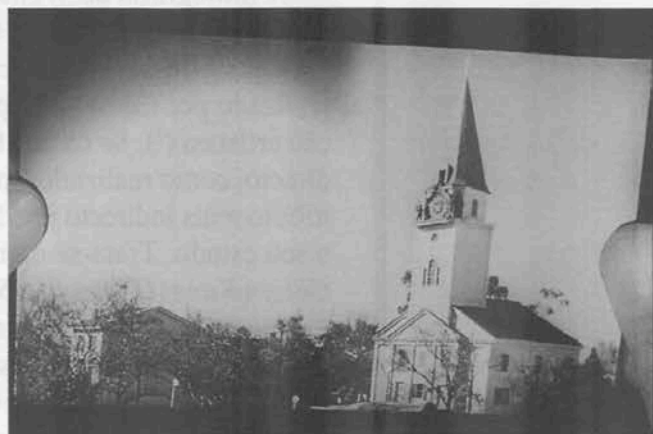


Fig. 1: *The Stranger*.

Um cartão-postal apresenta a cidade de Harper, no estado do Connecticut, onde quase toda a acção decorre. Esta primeira imagem mostra a praça central e destaca a igreja com uma torre pontiaguda e o seu vistoso relógio (fig. 1). A informação sobre o actual paradeiro de Kindler chega a Konrad Meinike (Konstantin Shayne) por meio deste cartão-postal. Este antigo comparsa de Kindler fora libertado por Wilson para que, sem se aperceber, o conduzisse ao criminoso de guerra. Meinike tem um comportamento alucinado, detendo a atenção num único objecto em cada momento e abstraindo-se de tudo o que o envolve. O plano de Harper que surge logo a seguir reproduz a ilustração fotográfica do cartão-postal, realçando o seu aspecto idílico como uma construção frágil que se vai desfazer.

Mais tarde, Meinike atinge Wilson na cabeça com uma argola de ferro no ginásio da escola, com a intenção de o matar. Surpreende depois Kindler. A sua voz emerge dos arbustos e Kindler pára, subitamente, de caminhar, o seu perfil imóvel e tenso na metade esquerda do ecrã, resistindo a dirigir o olhar para quem lhe fala. A paralisia de Kindler deve-se ao assombro que sente, sem traço de medo — como se a voz que ouve atrás de si fosse o passado que julgava, seguramente, enterrado na figura do professor Rankin. Mais tarde, a conversa entre eles é elucidativa sobre as perspectivas de cada um:

KINDLER: Tens sido seguido? Foste seguido até aqui?

MEINIKE: Sim.

KINDLER: Quem te seguiu?

MEINIKE: O demónio. Parecia-se com qualquer outro homem. Estava vestido como qualquer outro homem. Até fumava um cachimbo. Mas eu reconheci-o através do seu disfarce e matei-o. Atingi-o de cima para baixo. Seja feita a vontade de Deus. ⁽¹¹⁾



Fig. 2: *The Stranger*.

A diferença entre os dois é aparente. Por um lado, Kindler está preocupado que Meinike tenha atraído alguém até ele para o desmascarar. Não quer perder o controlo sobre a situação. Por outro lado, Meinike é

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

agora um homem convertido, arrependido dos actos atrozes que praticou, mas continua a eliminar quem se atravessa à sua frente, justificando-se desta vez com a autoridade divina. Ambos praticam um poder cego, cuja base é o seu sentido de superioridade «atingi-o de cima para baixo», descreve Meinike. Esta conversa que se desenrola num bosque, local de árvores e arbustos rarefeitos atravessado por rapazes a correr, termina com o assassinato de Meinike, depois de Kindler confirmar que mais ninguém seguiu o seu antigo cúmplice. Quando Kindler o estrangula, ajoelhado e mastigando uma oração de penitência com ele, o seu olhar é vago, mas furtivo, por momentos nem olhando directamente para o homem que está a matar (fig. 2). O plano desta última troca de palavras entre eles que culmina na morte dá espessura ao tempo, durando mais de quatro minutos, sem cortes. Welles articula de novo a fixidez de Kindler, desde o primeiro momento em que este espera por Meinike e lhe abre os braços, de costas, sem sair do mesmo sítio. Mas essa fixidez é clarificada como uma força imperturbável. Kindler há-de regressar ao bosque para enterrar o corpo, a meio da festa do seu casamento com Mary. Ele encaixa com facilidade estes afazeres na sua agenda social e familiar. O que ele enterra, junto com o corpo de Meinike, não as suas ideias, que ficam intactas, mas a sua anterior identidade. Ele é Charles Rankin.

O filme é considerado incaracterístico na filmografia de Welles, desvalorizado pela sua marca autoral não ser tão evidente, mas é menos convencional do que pode parecer à primeira vista. Trabalhando dentro dos hábitos da indústria cinematográfica, o cineasta realizou uma obra «ostensivamente política»⁽¹²⁾ para a qual *Shadow of a Doubt* (*Mentira*, 1943), realizado por Alfred Hitchcock, serviu certamente de inspiração. Em vez de um assassino de viúvas abastadas de quem a sobrinha desconfia, temos Kindler, um nazi que se faz passar por professor de escola na região da Nova Inglaterra descoberto pela sua esposa. Como Naremore indica, há muitos elementos narrativos que vêm desse filme, como o vertiginoso clímax encenado numa torre. Um elemento que merece mais destaque do que este estudioso lhe dá é o jantar de Rankin com familiares de Mary e um amigo, no qual participa Wilson, nesta fase ainda a riscar nomes na lista de suspeitos. Numa discussão sobre a Alemanha que inclui Noah Longstreet, o irmão de Mary, Rankin é traído pelas suas palavras de traço ariano e o filme estabelece uma relação entre as relações de classe na sociedade capitalista e a supremacia por ele assumida:

WILSON: Conhece a Alemanha, sr. Rankin?

RANKIN: Peço desculpa, eu... eu costumo fazer inimigos quando falo sobre esse assunto. Torno-me bastante impopular.

WILSON: Bem, consideremo-la a opinião objectiva de um historiador objectivo.

RANKIN: Historiador? Um psiquiatra pode explicá-lo melhor. O alemão vê-se a si mesmo como a vítima inocente da inveja e do ódio conspirado contra, atacado por povos inferiores, nações inferiores. Ele não pode admitir o erro, muito menos a malfetoria. O alemão, não. Escolhemos ignorar a Etiópia e a

Espanha, mas aprendemos com a nossa lista de baixas o preço de olhar para o outro lado. Homens de verdade vieram a saber por quem os sinos dobravam, mas não o alemão. Ele ainda segue os seus deuses guerreiros, marchando ao som das melodias de wagnerianas, os seus olhos ainda fixados na espada ígnea de Siegfried. E nesses lugares de encontro em que não acredita [para o dr. Lawrence], o seu mundo de sonho ganha vida e ele toma o seu lugar numa armadura por baixo do estandarte dos cavaleiros teutónicos. A humanidade espera o Messias, mas para o alemão o Messias não é o príncipe da paz. É outro Barbarossa. Outro Hitler.

WILSON: Bem, então você... você não tem fé nas reformas que estão a ser realizadas na Alemanha?

RANKIN: Não sei, sr. Wilson. Não posso acreditar que as pessoas possam ser reformadas excepto a partir de dentro. Os princípios da igualdade e liberdade nunca ganharam e nunca ganharão raízes na Alemanha. A vontade de liberdade é vocalizada em todas as línguas. «Todos os homens são criados iguais.» «*Liberté, égalité, fraternité.*» Mas em alemão...

NOAH: Há Marx. O «Proletários, uni-vos. Nada têm a perder a não ser as vossas cadeias.»

RANKIN: Mas Marx não era um alemão. Marx era um judeu. ⁽¹³⁾



Fig. 3: *The Stranger*.

Rankin afasta o seu discurso da análise dos processos históricos, refugiando-se na descrição da psique alemã como imutável e protegida. O encadeamento de comentários deixa a sugestão de que a sua repulsa nervosa a Marx, que torna os seus olhos errantes e intermitentemente abertos (fig. 3), não é explicada pelo facto de ele ser judeu. A negação da identidade alemã de Marx aparece como uma resposta conclusiva ao modo como Marx nega o *abstracto* da identidade alemã tal como Rankin a descreve. A visão apresentada por Rankin é incompatível com a defesa dos princípios da igualdade e da liberdade. É, sobretudo, incompatível com a defesa de uma sociedade sem classes de interesses antagónicos e

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

da emancipação da dominação social da burguesia, como faz o conhecido lema que Noah cita, vindo do *Manifesto do Partido Comunista* (14). Aos olhos de Rankin, ou melhor, de Kindler, quem faz essa defesa não pode ser considerado alemão.



Figs. 4-5: *The Stranger*.

Da torre de onde não regressa com vida, Kindler, de rosto na sombra, declara o seu sentimento de onnipotência perante Mary, de rosto iluminado: «Eles vasculharam o bosque. Eu observei-os. Aqui como Deus a olhar para pequenas formigas.» (15) (fig. 4). Inicialmente, o argumento previa que o vilão se suicidasse, mas as cenas de suicídio não eram permitidas pelo Código de Produção da Associação de Produtores e Distribuidores de Cinema da América (MPPDA) (16). O desfecho escolhido foi mais espectacular. Kindler é trespassado pela espada de uma das figuras de bronze que saem a cada meia hora do velho relógio que ele estava a reparar na torre. Era nesta torre que ele tinha planeado a morte da sua mulher, como se fosse um acidente na subida da escada. Na cena em que ele regressa a casa e descobre que ela não morreu, a iluminação projecta a sombra definida de Mary na parede (fig. 5). É como se ela fosse uma presença sem corpo que o assombra, porque lhe frustrou os planos. Quando ela lhe aparece, ele fica atarantado, tentando ganhar de novo domínio sobre os eventos. Dirige-se ao relógio de pé na sala e dá-lhe corda. Os relógios são interesse seu, devido ao seu perfeito funcionamento mecânico e à ilusão que lhe dão do controlo sobre o tempo. Mary, tal como é interpretada por Young, é uma mulher dividida, em tensão, e até certo ponto da narrativa aparentemente controlada por Rankin. É «uma mulher quase levada à loucura pelo conflito entre a sua sexualidade, o seu puritanismo complacente, e o alvorecer da sua consciência moral» (17). Nesta cena, a perturbação passa definitivamente de Mary para Rankin, que já aparece como Kindler aos olhos dela.

A marca estilística de Welles surge com maior força nos momentos na farmácia do sr. Potter (Billy House), onde cada pessoa se serve. Estes momentos sugerem uma insanidade feliz, enraizada no real. O estabelecimento comercial «é recriado em detalhe e [...] geralmente fotografado em longas tomadas de câmara e composições em profundidade subtilmente distorcidas que enfatizam a confusão nas prateleiras» (fig. 6) (18).

Fig. 6: *The Stranger*.

Estes toques satíricos fazem com que o retrato da pequena cidade americana e dos seus habitantes se torne original e ganhe profundidade. Algumas sequências iniciais na América Latina, quando Meinike é seguido depois da sua libertação, eram mais sinistras e complexas, mas foram cortadas⁽¹⁹⁾. Outras sequências eliminadas pela International Pictures, dos 115 minutos da versão inicial para os 85 da versão final, incluíam uma cena onírica de Mary encadeada com o seu colapso, depois de descobrir que o seu marido é um nazi. O pesadelo mostrava o seu irmão, Noah, a transformar-se em Kindler⁽²⁰⁾, reflectindo o abalo que a descoberta da verdade sobre Rankin provocou na confiança dela nas pessoas mais próximas.

Welles seguiu à risca o planeamento e o orçamento previstos. Não se pense, no entanto, que o cineasta participou neste projecto como se tal não merecesse o seu esforço. «[N]ão o fiz com cinismo, não procurei atamancá-lo: pelo contrário, tentei fazer o meu melhor. Mas, de todos os meus filmes é aquele de que sou menos o autor. [...] As únicas pequenas coisas de que gosto realmente são os apontamentos sobre a cidade, o farmacêutico, detalhes desse tipo»⁽²¹⁾, revelou. A análise e interpretação desenvolvida nas páginas anteriores confirma a sinceridade e adequação destas palavras. Ainda que a sua marca autoral seja menos notória, Welles tentou fazer o seu melhor nas condições em que trabalhou. Esta afirmação é mais um sinal de que deve ser dedicada mais atenção a este filme, o menos estudado dos três. *The Stranger* é um ensaio sobre uma estranheza inscrita no quotidiano. O título em português *O Estrangeiro* em vez do mais literal *O Estranho* anula essa leitura, associando o distúrbio que Kindler provoca à sua definição como estrangeiro, alguém que veio de fora. Ora, a estranheza de que o filme nos fala emerge à medida que Kindler é desmascarado, mas já estava presente pelo facto de ele se imiscuir neste meio por ser um homem adequadamente culto. E esta desconfiança não descreve apenas o modo com as personagens se olham e relacionam. Mary, por exemplo, é uma mulher claramente alienada de si própria. O desconforto que Welles descobre na pequena Harper não está distante daquela que outros cineastas do *film noir* americano descobriam nas

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

grandes cidades. É a mesma América da ansiedade e do mal-estar entranhados no dia-a-dia.

2. Os Espelhos Infundáveis

O produtor de *The Stranger*, Sam Spiegel, impressionado com o profissionalismo demonstrado por Welles na feitura desse filme, foi fundamental para o próximo filme do realizador. Como conta André Bazin, Spiegel sossegou o director da Columbia Pictures, Harry Cohn, que não tinha a certeza se podia confiar em Welles para a realização de *The Lady from Shanghai* (22). Cohn viria a ser o produtor executivo do filme. O projecto nasceu quando Welles ainda estava casado com Rita Hayworth. Casados em 1943, os dois separaram-se e reconciliaram-se várias vezes. Este era, como escreve Bazin, um «filme para Rita» (23). O intervalo de tempo entre a ideia e a sua concretização, levou a que quando a obra entrou na fase de produção já estivessem divorciados desde Novembro de 1947

Os outros títulos considerados para o filme, *Take This Woman (Toma Esta Mulher)* e depois *Black Irish (Irlandês Negro)*, oscilavam entre a ênfase à protagonista feminina ou ao protagonista masculino. Partindo de um banal romance policial de Sherwood King, Welles redigiu uma curta adaptação de quinze páginas. O marinheiro ingénuo Michael O'Hara (Welles) é seduzido por Elsa Bannister (Hayworth) e envolvido numa teia de traições e homicídios. Capitaneando o iate do advogado Arthur Bannister (Everett Sloane) até à cidade de São Francisco, na Califórnia, O'Hara conhece o sócio de Bannister, George Grisby (Glenn Anders), e é convencido a participar num esquema para falsear a sua morte. O seu propósito é tirar partido das leis californianas para receber o prémio de seguro pela sua morte e viver escondido, abrigado do bombardeamento atómico: «Isto será homicídio e será legal» (24), esclarece Grisby. O'Hara assinaria a confissão do assassinato, sem que o cadáver da vítima aparecesse. À medida que a personagem se afunda neste mundo de duplicidade e demanda de lucro, um submundo social ao qual não pertence, o filme torna-se cada vez mais alucinatório.

The Lady from Shanghai insere-se na linhagem estética expressionista. Neste sentido, Borde e Chaumeton aludem à estreita relação entre o cenário e a situação psicológica em cada cena, por contraste ou analogia (25). O'Hara encontra-se com Elsa num aquário, onde é circundado por tubarões, visualizando o perigo que o cerca ao manter esta relação (fig. 7). O'Hara tem consciência da ameaça que pende sobre ele. Conta um episódio ocorrido na costa brasileira, quando um tubarão mordeu o isco que ele tinha lançado à água, libertando-se do anzol em sangue para logo a seguir um mar de tubarões se canibalizar. No fim, face a uma Elsa moribunda, O'Hara compara Bannister, Grisby, e Elsa aos «tubarões, loucos com o seu próprio sangue» (26). O passeio na Baía de Acapulco é talvez a sequência mais relevante para enquadrar o filme nesta linhagem,



Fig. 7: *The Lady from Shanghai*.

ainda que a sua parte final, quando O'Hara e Grisby conversam, tenha sido refilmada em estúdio e alterada contra a vontade de Welles, perdendo muita da sua expressividade (27). Naremore observa com rigor a representação condensada da estratificação social no *resort* mexicano que a sequência constrói através do fundo cénico do percurso ascendente das duas personagens:

À medida que Grisby e O'Hara sobem a ladeira, toda a estrutura social de Acapulco passa por eles, dos camponeses empobrecidos na parte mais baixa da colina [fig. 8] ao turistas americanos e o seu séquito latino na parte mais alta. [...].

Aparentemente, Welles planeou este episódio como uma série de planos de viagem elaboradamente coreografados que expressam o estado mental de O'Hara mostrando ao mesmo tempo os efeitos do capital ianque. (28)



Esta parcela da rodagem decorreu no México e acabou por ser demasiado dispendiosa. A construção cenográfica da aldeia indígena e a participação das gentes locais foram elementos basilares do ponto de vista da produção. Bazin relata que «esta “pequena produção” a preto e branco

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

[...] depressa se tornou tão cara à Columbia como uma superprodução em technicolor» (29). Cohn foi perdendo a confiança inicial. Quando a rodagem do filme terminou e viu o resultado, ficou perplexo, sem conseguir perceber o enredo. Com efeito, para Welles, o essencial de *The Lady from Shanghai* não estava na elaboração narrativa. Portanto, a dificuldade em seguir a narrativa era para ele irrelevante. Na interpretação de Bazin, a «intriga policial não é mais do que um pretexto», o relevante «são as personagens e as suas relações, assim como sobretudo o seu simbolismo moral» (30). Desenvolvendo esta ideia, o crítico francês disserta sobre os

[t]emas fundamentalmente morais e que revelam as obsessões essenciais da ética wellesiana, e antes de mais uma sensibilidade eminentemente contemporânea para a liberdade de escolher o bem ou o mal: também o sentimento está inscrito, já que essa livre escolha não depende apesar de tudo exclusivamente da vontade do homem, numa forma moderna de destino (31).

O protagonista de *The Lady from Shanghai* «é um poeta e uma vítima» (32). Questionado sobre se este filme e *Citizen Kane* são críticas à «civilização americana», Welles respondeu: «Certamente. Penso que é dever de todo o artista criticar a sua civilização, os seus contemporâneos» (33). Haverá nessa civilização lugar para um poeta que não se torne numa vítima? O alvo da crítica nessas obras e em *The Magnificent Ambersons* (*O 4.º Mandamento*, 1942) são os plutocratas americanos (34), que controlam o governo da nação e asfixiam o progresso social.



Figs. 9a-b: *The Lady from Shanghai*.

Pressente-se no filme a acção de uma força incomum e subterrânea (35), que o conduz ao território da meditação moral. É uma obra, não sobre a mentira dos espelhos, mas sobre a sua verdade desdobrada, potencialmente sem fim. As personagens desdobram-se em diferentes identidades, numa actividade lúdica permanente, roda contínua, muito antes da sequência final numa feira de diversões que justapõe e sobrepõe as suas imagens multiplicadas. A *malaise*, que muitos críticos detectaram, está associada à possibilidade real do homicídio que assombra as cenas, sem se saber ao certo quem assassinará e quem será assassinado (36). Por isso, os espelhos não são enfeites, mas elementos da progressão e pontuação dramática (37).

A multiplicação das imagens de Bannister envolve o confronto final (fig. 9a), depois intercalada com a das imagens de Elsa (fig. 9b), e os dois disparam sem saberem se estão a atingir a pessoa ou os seus reflexos. Esta confusão traduz uma visão incerta da pessoa adversária, mas também da própria pessoa, encantada com as imagens que dela se desprendem nos objectos, como simulacros de si num circuito de reificação, de perda de autonomia e autoconsciência. Daí que a profundidade de campo, tão comum nas obras de Welles, escasseie. O interesse pelas superfícies resulta no achatamento da profundidade. Quando surgem composições visuais em diversos níveis, é para compor imagens dentro de imagens ou para não separar a imagem da personagem da imagem do cenário. O expressionismo de «superfície», identificado por Nicolas Saada em *The Lady from Shanghai* ⁽³⁸⁾, tem um cunho subjectivo, expressando a dimensão psíquica, emocional, e cognitiva das personagens. No caso de Bannister e de Elsa, eles vêem-se como duplos, como ele explicita dirigindo-se a ela:

Com estes espelhos, é difícil saber. Estás a apontar para mim, não estás? Eu estou a apontar para ti, Amor! É claro que matar-te é matar a mim mesmo. É a mesma coisa. Mas, sabes, estou muito cansado de nós os dois ⁽³⁹⁾.



Fig. 10: *The Lady from Shanghai*.

Segue-se o tiroteio. Ele fica no meio dos escombros dos espelhos. Ela rasteja pelo chão e morre abandonada, depois de chamar por O'Hara e gritar que não quer morrer, em desespero. Bazin recorda a pertinência das observações de Jacques Doniol-Valcroze: Welles não podia ser perdoado por sacrificar a vedeta feminina, para mais «deixando-a morrer como uma cadela sobre o soalho de um quarto infernal, donde ele sai indiferente, apressado em terminar com aquilo» ⁽⁴⁰⁾. Isso explica em parte o falhanço comercial de *The Lady from Shanghai*. Apesar da sorte da personagem interpretada por Rita Hayworth, Borde e Chaumeton consideraram que este filme é um dos exemplos máximos do *film noir* erótico, rivalizado apenas por *Gilda* (1946), com a mesma atriz.

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

Não deixam, ainda assim, de vincar que o erotismo desta obra é idiossincrático. Hayworth tem o cabelo curto, uma frieza baça, radiante mas fora do alcance ⁽⁴¹⁾. Nesta aparência remota de Elsa ressoa também a divisão social. A cena noturna em que ela percorre as zonas pouco iluminadas dos indigentes de Acapulco estabelece este contraste. Vinda de uma festa no topo da cidade e fazendo-se acompanhar por O'Hara, Elsa passa por «um longo corredor de pedra forrado com vãos abertos mostrando as choupanas dos pobres» ⁽⁴²⁾, num fino vestido branco, adornada com jóias brilhantes, e segurando uma elegante carteira de mão (fig. 10).



Fig. 11: *The Lady from Shanghai*.

The Lady from Shanghai foi cortado em mais de uma hora, se compararmos a primeira montagem com a que estreou em Maio de 1948 ⁽⁴³⁾. As opções de Cohn que presidiram à montagem final, que incluíram planos refilmados em estúdio, retiraram alguma força visual ao filme. A duração total do filme foi reduzida, mas foram também acrescentados planos redundantes que podemos especular que Welles não deixaria ficar numa versão definitiva. Momentos antes de Grisby transmitir a O'Hara os detalhes decisivos sobre a sua proposta, o marinheiro troca palavras românticas e cínicas com Elsa num cais em São Francisco. Grisby é posicionado ao fundo, a espreitar à janela entre O'Hara e Elsa (fig. 11), mas este plano surge entre dois planos aproximados de Grisby que quebram o ritmo parcimonioso da sequência. A sua presença entre os dois é notória, mas não é assertiva. As aproximações enfraquecem esta tensão ao recortar o elemento do meio desta composição triangular em profundidade. Logo a seguir, quando O'Hara e Elsa ocupam a metade esquerda do ecrã e a outra metade é preenchida pela água, a voz de Grisby, fora de campo, perde parte do seu efeito intrusivo. É um exemplo das vicissitudes do processo de finalização do segundo filme noir dirigido por Welles. O de *Touch of Evil* seria ainda mais atribulado.

3. As Fronteiras Transpostas

Welles foi inicialmente contratado para o que viria a ser *Touch of Evil* apenas como actor, mas Charlton Heston, a estrela de cinema necessária para que o projecto se concretizasse, queria que ele dirigisse a obra e fez depender a sua participação dessa condição. Para Heston, era uma oportunidade de trabalhar com um realizador que ele respeitava. Para Welles, era a primeira chance para realizar um filme desde *Mr. Arkadin (Relatório Confidencial, 1955)*.

A acção decorre numa pequena cidade de fronteira, Los Robles, entre os EUA e o México. Depois da explosão de um automóvel vindo do México para os EUA, um polícia mexicano, Ramon Miguel Vargas (Heston), e um polícia estado-unidense, Hank Quinlan (Welles), são obrigados a colaborar na investigação. O chefe Vargas, agente do combate ao narcotráfico, é escrupuloso no seguimento dos procedimentos policiais. O capitão Quinlan é um detective vicioso e racista que fabrica provas para condenar quem ele considera culpado. O confronto é inevitável, mas Bazin alega que o filme opta por uma ambiguidade moral que se estende a toda a filmografia de Welles. É útil transcrever a sua leitura detalhada, de acordo com a qual, o

maniqueísmo de primeiro grau inverte-se se se prestar um pouco mais de atenção ao argumento e às personagens. Quinlan [...] não tira lucro das suas investigações. Ele está convencido da culpabilidade das pessoas que faz condenar com falsas provas. Sem ele, esses culpados passariam pois por inocentes. Ao direito das pessoas, à inteligência e à lógica honesta do seu colega mexicano, ele opõe a «intuição» que lhe garante a exactidão do seu diagnóstico. As provas, se as fabrica, é porque são necessárias para enviar o «culpado» para a cadeira eléctrica. Fisicamente monstruoso, Quinlan sê-lo-á também moralmente? É preciso responder sim e não! Sim, porque é culpado de ir até ao crime para se defender; não, porque de um ponto de vista moral mais elevado ele está, em alguns aspectos pelo menos, acima de Vargas, o honesto, o justo, o inteligente mas a quem escapará sempre um sentido da vida que eu diria shakespeariano. Estes seres privilegiados não devem ser julgados segundo a lei comum. Eles são ao mesmo tempo mais fracos e mais fortes que os outros. Mais fracos [...] [m]as também quão mais fortes, porque estão em comunicação directa com a verdadeira razão das coisas, ou será preciso dizer com Deus? É esta ambiguidade que, em definitivo, domina toda a obra de Welles desde [*Citizen Kane*] [...]. Ambiguidade onde a estética não é mais do que o reverso da moral. (44)

No entanto, quando Welles foi entrevistado pela *Cahiers du cinéma*, o crítico francês descobriu que a «secreta superioridade» (45) que Quinlan defende era condenada sem equívoco pelo artista. Não obstante essa posição, Welles confessa que se a sua consciência os julga, o seu coração

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

reconhece o seu «valor humano» (46). Quinlan amou Tanya (Marlene Dietrich), mulher prostituída que ele olha com nostalgia, e foi baleado ao proteger o companheiro Pete Menzies (Joseph Calleia), com quem ainda trabalha (47). Parece ter saudades desse passado de amor e sacrifício. Welles não dissimula, quer a sua repugnância, quer a sua ternura, por Quinlan e acrescenta que «é uma personagem moral», mas que ele detesta essa moral (48). Segundo ele, «Quinlan não deseja tanto levar os culpados à justiça como assassiná-los em nome da lei, servindo-se da polícia, e isso é um argumento fascista, um argumento totalitário contra a tradição da lei e da justiça humana.» (49) Todavia, os filmes de Welles não são meras expressões das condenações de personagens como Quinlan ou Kane. Como o perspicaz Bazin se dá conta, isso faria deles meros «filmes de tese»: «É a tensão criada entre a grandeza dos heróis condenados e a opção moral que temos que fazer contra essa grandeza e apesar dela, que faz tragédias.» (50)

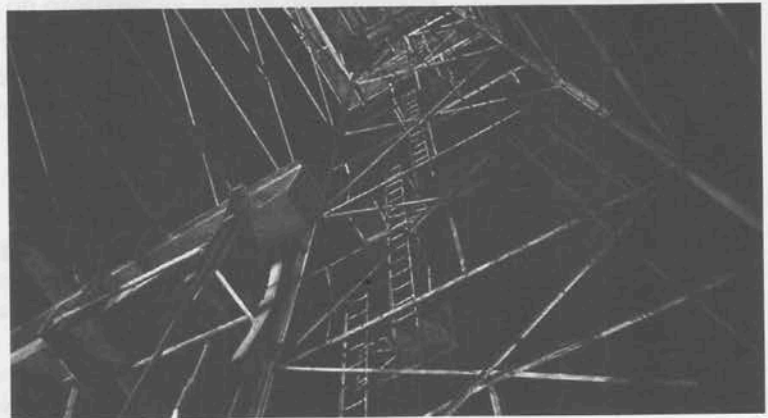


Fig. 12: *Touch of Evil*.

Num ponto Welles tem razão: a única personagem que admira Quinlan é Menzies, «porque acredita sinceramente nisso: isso define a personagem de Menzies e não a de Quinlan» (51). Tanya tem dificuldade em reconhecê-lo, tantos anos depois, embora lhe dedique um vago epitáfio nos últimos minutos do filme, dizendo que ele era um péssimo polícia e um homem fora do comum. É a admiração de Menzies por Quinlan e a confiança que os une que introduz o tema da traição. No desenlace narrativo nos campos de exploração petrolífera de Los Robles, discutem os dois até a incriminação do capitão da polícia ser gravada por Vargas, que os vai seguindo passo a passo. Vargas está num lugar semelhante ao de Otelo a escutar a troca de palavras entre Iago e Bianca (52) na peça de Shakespeare. Sobre esta cena, Welles chama a atenção para dois aspectos (53). O primeiro é a caracterização de Vargas como um intruso, alguém que tem de percorrer um labirinto de obstáculos, de se cansar fisicamente, para obter a confissão. O segundo é o seu repúdio por esta tarefa de espiar, entendendo-a como destruidora da sua integridade. Vargas parece mais guiado pelo gravador do que pela sua curiosidade, porque «[e]le não sabe muito bem servir-se

do seu gravador, pode apenas segui-lo e obedecer-lhe, porque aquele engenho não lhe pertence» (54). Quando alguém confronta Quinlan com as suas ações, ele acusa essa pessoa de moralismo, (55) mesmo o seu amigo Menzies, que ele escarnece falando do seu halo e das suas asas de anjo. Quinlan interpela Menzies (e Vargas, escondido e à escuta): «Olha. Olha lá em cima. Vês? Aquela bomba de óleo, a bombar dinheiro? Dinheiro. Não achas que eu podia ter sido rico? Um polícia na minha posição? Que tenho eu?» (56) Quinlan contempla as perfuradoras. A partir do momento em que faz alusão ao dinheiro bombado, o seu discurso sobrepõe-se às imagens das máquinas em funcionamento, em movimentos para cima e para baixo que a câmara acompanha com movimentos para a direita e para a esquerda (fig. 12). Quinlan equipara a corrupção ao suborno, para negar que é corrupto e não enfrentar a sua corrupção moral. Referindo-se à dificuldade e à necessidade da sátira na crítica à moral vigente, tantas vezes opressiva, Welles acaba por estabelecer o contraste profundo entre Quinlan e Vargas, porque o mexicano não é «apenas [...] bom», «percebe o que é ser bom», é «um homem que pode responder ao asqueroso sem ter a palavra virtude na boca» (57). Se *Touch of Evil* revela que «hoje, o Estado é mais poderoso que o dinheiro» (58), como Welles enuncia, também suscita a questão da relação entre os dois e da natureza de classe do Estado. Nesta cena, alastra o negro do negócio milionário da produção e comercialização de combustíveis fósseis que define a função de Quinlan na estrutura de poder existente. Ele é um garante da manutenção da ordem económica e social, mesmo que tenha inventado para si o papel do justiceiro, não por acaso racista. Naremore faz ressaltar estas relações ao ligar Los Robles a Filadélfia, cidade estado-unidense de onde vem Susan (Janet Leigh), recém-casada com Vargas:

A fronteira é uma zona onde a corrupção latente e as ansiedades sexuais dos territórios mais respeitáveis rompem à superfície, tal como é o lugar onde a exploração económica dum país por outro se torna mais óbvia. Os campos de petróleo sujos de Los Robles ajudam a produzir os confortos de Filadélfia e a tensão racial numa cidade tem um efeito na vida inconsciente de outra (59).

Bazin compara *Touch of Evil* a *Kiss Me Deadly* (*O Beijo Fatal*), realizado por Robert Aldrich três anos antes, deixando claro que a primeira é uma «obra do mestre» e a segunda «do brilhante discípulo»: «Encontra-se com efeito no filme de Welles a mesma decisão da retórica 'série negra' elevada até uma quase intolerável tensão, e também um sadismo sexual ao qual os seus filmes anteriores não nos tinham habituado.» (60) Naremore constata que este sadismo e tensão estão relacionados com a noção de miscegenação ou de diluição de fronteiras, nomeadamente entre etnias. O medo do outro, o receio do estrangeiro, reflecte-se em especial no pavor que Susan, mulher branca anglo-americana, tem dos mexicanos de pele escura, quando é atacada no motel onde espera o marido (fig. 13). A violação encenada, com o intuito de a perturbar e drogar, oferece o seu ponto

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles



Fig. 13: *Touch of Evil*.

de vista, como que forçando quem assiste ao filme a imaginar a violação⁽⁶¹⁾. O facto de ela ser, realmente, ameaçada e agredida não altera o seu medo original que ela mascara de coragem usando o nome de Vargas como protecção, logo no primeiro encontro com o patriarca da família de criminosos Grandi.



Figs. 14-15: *Touch of Evil*.

Este desarranjo mental tem uma representação dramática e visual. Dramaticamente, é representado através de outras personagens como o guarda-nocturno do motel (Dennis Weaver), «um perfeito louco shakespeariano»⁽⁶²⁾. Para Welles, «uma tal silhueta lunar devia nascer fatalmente do clima que o envolvia»⁽⁶³⁾. Depois do caos que devastou o motel, em particular o quarto ocupado por Susan, a última imagem que o filme nos deixa desta personagem é a de um homem agarrado a uma árvore, desvairado (fig. 14). Visualmente, é representado através da utilização recorrente de uma lente de 18,5 mm. Os planos produzidos com essa grande angular que combinam a profundidade de campo da fotografia com a câmara móvel são particularmente expressivos. O plano de abertura exemplifica essa expressividade em toda a sua densidade: dura mais de três minutos e segue duas linhas narrativas cruzadas, a do casal no carro que vai explodir e a do casal Vargas a passear pelas ruas (fig. 15), até à fronteira, terminando com a explosão. A realização trabalha «a deformação do espaço em profundidade pela objectiva» e «a velocidade»⁽⁶⁴⁾ como duas ideias plásticas e rítmicas fundamentais. A planificação «é realmente vertiginosa, a velocidade das personagens sempre móveis no

interior do enquadramento sobrepõe-se à da montagem sempre encadeadas no movimento» (65), sintetiza Bazin. Aplica-se a *Touch of Evil* o mesmo que Éric Rohmer escreveu sobre *Mr. Arkadin*, comentando a evolução do estilo de Welles:

Observou-se que a sua figura favorita era a simplicidade, ficando o ponto forte da cena em plano recuado diante da câmara impassível. Aqui, ele multiplica os ângulos, mas esses saltos não são aproximações. A câmara parece estar possuída do mesmo mal que as personagens que volteiam e vacilam (66).



Fig. 16: *Touch of Evil*.

Esta câmara possuída é visível quando Vargas rebenta de violência, investindo contra a quadrilha que atacou a sua mulher e apagando qualquer vestígio de linearidade maniqueísta. Ele pega num dos rufias da família Grandi em braços e percorre o bar com ele no ar, atirando contra um balcão que faz tombar num gesto impetuoso. A câmara, não acompanha, *participa* neste movimento veloz e pleno de força (fig. 16).

O processo de montagem de *Touch of Evil* foi lento e Welles precisou de mais um mês para terminar o filme. Depois de assistirem à versão final em Julho de 1957 os produtores da Universal-International Pictures reagiram mal ao estilo exuberante do filme. Decidiram empregar um realizador do estúdio, Harry Keller, e um montador, Aaron Stell, para produzir a versão que chegaria às salas de cinema. Estas mudanças prejudicaram significativamente o filme na sua relação com os espectadores e com a crítica. Em 1992, o crítico Jonathan Rosenbaum publicou um artigo sobre o memorando de 58 páginas que Welles enviou para Edward Muhl, vice-presidente da Universal-International, depois de ter visionado a versão do estúdio (67). Esta carta detalhava as correções que ele propunha que fossem feitas para que o filme não perdesse a sua coerência estrutural e força emocional. O artigo de Rosenbaum era o resultado do estatuto que o filme tinha vindo a adquirir com a passagem dos anos no interior do *film noir*, da filmografia de Welles, e do cinema americano. O produtor Rick Schmidlin leu o artigo e, em 1997, teve a ideia de restaurar a versão

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

de Welles a partir das suas indicações. O projecto foi bem acolhido pela Universal e foi desenvolvido em conjunto com Rosenbaum, Walter Murch, teórico da montagem e montador de filmes como *Apocalypse Now* (1979), Bob O'Neil, e Bill Varney. Esta versão de *Touch of Evil*, lançada em 1998, não pode ser considerada definitiva, mas é certamente aquela que está mais próxima das escolhas originais de Welles (68).



Fig. 17: *Touch of Evil*.

Touch of Evil recebeu o título *A Sede do Mal* em Portugal, possivelmente por influência do título francês, *La Soif du mal*. Seja qual for a razão que explica a escolha desse título, a verdade é que ele altera o sentido do original. Ao associar o mal ao toque, o título original evoca o sentido de um mal que se espalha pelo contacto. As pessoas seriam tocadas pelo mal como a fruta fica tocada, com manchas que indiciam o começo do apodrecimento. Inicialmente, Welles quis manter o título do livro, *Badge of Evil* (*Distintivo do Mal*), frisando o tema do abuso da autoridade policial. Ao tentar entender as razões que levaram o estúdio a alterar o filme, Stephen B. Armstrong argumenta que semelhantes retratos da corrupção policial no *film noir* tinham sido aceites pelos estúdios poucos anos antes e cita *The Big Heat* (*Corrupção*, 1953), realizado por Fritz Lang (69), como exemplo. Sendo discutível a comparação entre *Touch of Evil* e *The Big Heat*, com diferenças narrativas e estilísticas assinaláveis, é verdade que quando o primeiro estreou os produtores já não queriam arriscar tanto com um filme tão negro e tão cáustico e atenuaram o seu negrume e a sua causticidade. Depois da censura do Senado ao senador Joseph McCarthy a 2 de Dezembro de 1954 pelas táticas que usou na sua campanha anticomunista e do conflito na península coreana no qual os EUA estiveram envolvidos no início da década de 1950, a mudança do gosto popular não foi um acidente. Armstrong sustenta que algo mudou em Hollywood e na cultura americana, indicando que «incidentemente, filmes escapistas [...] gozaram de popularidade renovada e índices de produção aumentados» (70). Mas não há nada de accidental nesta mudança. Ela corresponde à hegemonia do consenso liberal do pós-guerra e da expansão do mercado capitalista, suportada pelas instituições do Estado. *Touch of Evil* atinge com contun-

dência esse consenso, pondo em xeque a autoridade estatal que a garante. Quinlan morre no meio de detritos urbanos, sentado numa poltrona gasta e rasgada, como se este lugar no qual cai, sem equilíbrio, já lhe estivesse destinado (fig. 17). Inchado, triste, degradado, ele é a expressão de uma corrupção que, por ser sistémica, pode passar despercebida.

4. Da Substância do Mal

As obras que pertencem ao *film noir* «consistentemente evocam o lado negro da *persona* americana. As figuras centrais nestes filmes [...] são a visão estilizada da América de si mesma» (71). Dale E. Ewing, Jr. propõe que o interesse pelas complexas qualidades das formas do *film noir* não gere o menosprezo pelas intrincadas características dos seus conteúdos, aliando uma rigorosa contextualização na história a uma meticulosa atenção ao estilo. Desmontando a falácia do formalismo através dos pensamentos de György Lukács sobre estética e arte, Ewing, Jr. favorece uma ideia que encontra apoio no trabalho de Bill Nichols: em vez de valorizar o conteúdo sobre a forma como faz o conteudismo, o importante é considerá-los em conjunto, fundir ambos numa teoria crítica integrada (72). Eis uma maneira sintética de apresentar a base teórica que fundamenta este artigo, rejeitando a desconexão entre a configuração estética e o sentido da interpretação.

A análise dos três filmes *noir* de Welles evidenciou que a arte do *film noir*, tal como é articulada e desenvolvida por este cineasta, tem uma substancial componente social e política. Welles, aliás, não ficou imune à construção da «ameaça vermelha» a partir de 1947, ou seja, imediatamente a seguir ao primeiro filme, *The Stranger*. A perseguição de comunistas, socialistas, e progressistas nos EUA ganhou ímpeto em 1950. A 22 de Junho desse ano, a revista de direita *Counterattack*, lançou um pequeno livro panfletário com o título *Red Channels: The Report of Communist Influence in Radio and Television (Canais Vermelhos: O Relatório da Influência Comunista na Rádio e Televisão)*. A publicação denunciou 151 pessoas que trabalhavam na rádio e televisão de militarem no Partido Comunista dos Estados Unidos da América (CPUSA) ou colaborarem com essa organização política, prejudicando as carreiras de artistas como o actor de televisão Jean Muir, a dramaturga Lillian Hellman, e o compositor musical Aaron Copland. Entre os nomes incluídos na lista estava também o de Welles, actor, escritor, e realizador, nessa altura na Europa (73). Welles assumia a influência da tradição liberal clássica (74), mas opôs-se sem rodeios à plutocracia (75), ou seja, alguém consciente do papel dominador das classes mais abastadas na sociedade capitalista. O facto de ter sido acusado demonstra que qualquer artista progressista se podia tornar um alvo. A lista tinha sido fornecida por J. B. Matthews, antigo dirigente independente com fortes laços ao CPUSA, que se tornou num dos mais importantes investigadores do Comité de Actividades Anti-Americanas e colaborador próximo do senador republicano anti-

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

-comunista Joseph McCarthy. O último filme, *Touch of Evil*, estreou no rescaldo de duas decisões do Supremo Tribunal dos Estados Unidos que reverteram condenações de membros do CPUSA de tribunais de instâncias inferiores a 17 de Junho de 1957, dia a que os apoiantes do Macartismo chamaram «Segunda-Feira Vermelha»⁽⁷⁶⁾. O Supremo Tribunal comprometeu irremediavelmente a caça às bruxas⁽⁷⁷⁾ e estabeleceu claros limites no poder que podia ser exercido por instituições estatais e federais, que é precisamente o tema central do filme.

Welles apresenta um retrato social dos EUA nos três filmes. Mas tal retrato não se fecha no território nem na cultura desse país, antes traça relações de poder com outros países e continentes que materializam os contextos da história dos EUA. O poder é, no fundo, o tema primordial dos filmes dirigidos por Welles e destes três em particular. Nestas obras, o poder não é uma capacidade ou uma potência, uma prática que realiza a aspiração à emancipação, mas o domínio e o controlo sobre alguém. Uma figura poderosa, autocrática, dominadora e controladora, ocupa o centro destas reflexões sobre este tema: Charles Rankin/Franz Kindler em *The Stranger*, Elsa Bannister em *The Lady from Shanghai*, Hank Quinlan em *Touch of Evil*.

Em *The Stranger*, essa figura tem um teor racista, ligando a história da Europa à dos EUA, através da Segunda Guerra Mundial. Há uma forma de olhar outras etnias e outros povos que tem na base o imperialismo e que talvez explique a razão pela qual Kindler se enquadra tão bem onde se refugia. É certo que ninguém sabe que ele é um nazi fugido na cidade, mas também ninguém desconfia dele ou contesta o seu discurso. Harper é uma cidade cujos habitantes parecem encarnar o ideal anglo-saxão, de um povo germânico resultante da fusão de anglos, saxões, e jutos, com raízes na Bretanha do século v. O estado do Connecticut, ao qual a cidade pertence, foi um foco de conflitos sociais e políticos. Era conhecido pelo conservadorismo político da sua elite colonial, mas durante a Guerra Civil forneceu armas, equipamentos, dinheiro, materiais e mão de obra para o Exército e Marinha da União.

Em *The Lady from Shanghai*, Elsa Bannister trai todos os homens que seduz para serem seus cúmplices. Por baixo do uso da sua beleza para o jogo da persuasão, encontramos o seu motivo para planejar homicídios: o ganho financeiro. Ela planeia matar o marido com a ajuda de Grisby, que ficaria com uma fatia do dinheiro de Arthur Bannister, participante no esquema sem saber o que lhe estava destinado. O seu plano era eliminar Grisby mais tarde. O contraste entre a vida e a perspectiva de classes diferentes é expressa. O'Hara, navegante sem porto manipulado por Elsa, mostra desinteresse pela riqueza material e diz a Arthur: «Sempre achei muito sanitário não ter dinheiro»⁽⁷⁸⁾. A ligação directa estabelecida entre capitalismo e o crime é comum a outros filmes *noir* desta altura, nomeadamente *Force of Evil* (*A Força do Mal*), escrito e realizado por Abraham Polonsky⁽⁷⁹⁾ no mesmo ano.

Em *Touch of Evil*, Quinlan é um corrupto que não faz pagar a sua desonestidade e fraude em subornos. A sua recompensa é o cumprimento

de um encargo, exercendo uma autoridade inquestionável, vista por ele como infalível, para manter uma ordem econômica e social determinada que antagoniza classes e opõe povos. Este filme desenvolve as linhas de conflito de *The Lady from Shanghai*, nomeadamente as relações de domínio entre os EUA e o vizinho México, sementes da xenofobia. Para Peter Bogdanovich, «*Touch of Evil* é uma visão aterradora e goyesca da corrupção»⁽⁸⁰⁾. A referência a Goya não é descabida tendo em conta a ligação cultural de Welles à Espanha, patente no incompleto *Don Quixote* (*Dom Quixote*, 1955-73), a partir do romance de Cervantes, e em *Campanadas a medianoche* (*Badaladas da Meia-Noite*, 1965), adaptação conjugada de quatro peças de Shakespeare rodada em terras espanholas. Bogdanovich talvez esteja a pensar, em particular, nos seus trabalhos sobre a ocupação francesa da Espanha no início do século XIX, nos quais retrata com grande vigor formal o horror e a crueldade da guerra.



Fig. 18: *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*.

Em cada caso, Welles mostra-nos de forma trágica a ignorância do mal, tal como também a encontramos nas suas adaptações para cinema das peças de William Shakespeare. Como refere Bazin, estas adaptações afirmam a inocência para Macbeth e a piedade para Otelo⁽⁸¹⁾. Em *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (*Otelo*, 1952), a relação entre Iago e Otelo é povoada de sombras angulosas e despedaçada em reflexos deformados (fig. 18). São adaptações *noir* das tragédias de Shakespeare que associam as personagens à ambiguidade, caracterizando-as como nitidamente malévolas e profundamente humanas em simultâneo⁽⁸²⁾. Iago, aquele que semeia a desgraça de Otelo, mentindo-lhe e levando-o a matar a sua admirada Desdémone por ciúme, dissimula o mal com uma aparência de bem ou talvez mostre que o mal não pode ser uma essência, que um ser completamente desprovido de bem não existe. Quando a sua falsidade conspirativa é revelada, as suas palavras a Otelo na peça e no filme expressam passividade: «Nada me exijas. O que sabes, sabes»⁽⁸³⁾. Iago não responde à dúvida de Otelo sobre as suas razões morais, nem se defende, nem se responsabiliza. É nesta recusa tensa, nesta pergunta necessária que fica sem resposta, que a dimensão moral da obra de Shakespeare

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles



sobressai. Iago querendo inflamar o ciúme do mouro Otelo «nunca permite que ele se esqueça da cor da sua pele»⁽⁸⁴⁾, sublinhando a diferença racial como diferença social que marca o modo como Otelo se vê a si mesmo. Como bem nota Aleksandr A. Smirnov na leitura humanista e universalista que faz das obras do dramaturgo inglês, Iago é uma personagem típica da época de transição para o capitalismo, não sendo a personificação «do diabo cristão medieval, mas do mercador filisteu predatório, cínico do período da acumulação primária»⁽⁸⁵⁾.

Pensativo, pouco seguro, Welles reconhecia que esperava que a sua obra tivesse unidade «porque, se aquilo que fazemos não nos pertence como a nossa carne e o nosso sangue, então não tem nenhum interesse»⁽⁸⁶⁾. O cineasta reclamava o aspecto moral como o mais importante para si, associado ao tema no centro da obra, mas rejeitava «discursos sobre a moral». Nos seus filmes, encontramos uma perspectiva moral que dá igual relevância ao carácter e à virtude. Carácter, *character*, tem dois sentidos distintos em inglês. Welles explica: «Se falo do meu carácter isso significa que sou feito assim, é o equivalente do italiano *sono fatto così*. [...] Em inglês, *character* não é apenas a forma como se é feito, é também o que se decide ser.»⁽⁸⁷⁾ O que diz sobre si próprio aplica-se ao drama existencial de muitas das suas personagens: «Creio que estou dividido entre a minha personalidade e as minhas crenças, e não entre o meu coração e o meu espírito. Fazem a menor ideia do que é que eu pareceria se obedecesse à minha personalidade?»⁽⁸⁸⁾

Os três filmes *noir* de Welles expõem e dissecam comportamentos humanos concretos como nocivos e convidam a uma visão diferente sobre a natureza do mal. António Marques critica a visão de Hannah Arendt o «mal banal» que ela desliga do tempo histórico, negando-lhe as raízes e separando-o da vida ética. Optando por uma direcção de pensamento radicalmente diferente, Marques escreve que «é possível uma compreensão do mal como *conceito-chave da vida ética*»⁽⁸⁹⁾. Para isso, reconstitui o pensamento de Kant sobre este tópico e afirma que «o mal, precisamente por ser radical, cobre toda a vida ética, tomando desta uma parte essencial, e contamina outras esferas da vida activa», concluindo que «longe de se manifestar em casos especiais [...] é uma estrutura, essa sim vulgar, da consciência moral»⁽⁹⁰⁾. Se há uma oposição entre bem e mal, há também um entendimento do segundo que passa pela consideração da regra do primeiro. O carácter do mal radical não pode ser confundido com o carácter diabólico, que não tem «princípio que não seja a regra do mal» e, por isso, «não é da ordem do humano»⁽⁹¹⁾. É a partir de um enquadramento semelhante que Welles apresenta e discute a maldade de personagens como Rankin/Kindler, Elsa, e Quinlan, rejeitando que se retire «uma nota da gama humana: deve-se, em qualquer momento, poder fazer vibrar todos os acordes»⁽⁹²⁾. Tal como os textos de Shakespeare, os seus filmes *noir* são uma figuração histórica do humano, labiríntica de sentidos, que não exclui nada do que é humano, as suas circunstâncias e as suas possibilidades, as suas trevas e os seus discernimentos.

Notas

- (¹) William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, 2.^a ed., ed. Stanley Welles e Gary Taylor (Oxford: Oxford University Press, 2005), p. 902 (trad. minha): «IAGO: Kill men i' th' dark! Where be these bloody thieves? How silent is this town! Ho, murder, murder! (to Lodovico and Graziano) What may you be? Are you of good or evil?»
- (²) Robert G. Porfirio, «No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir» [1976], in *Film Noir Reader*, ed. Alain Silver e James Ursini (Nova Jérsea, NY: Limelight Editions, 1996), p. 80.
- (³) Raymond Borde e Étienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir: 1941-1953* [1955], trad. Paul Hammond (São Francisco, CA: City Light Books, 2002), p. 59 (trad. minha, itálico adicionado): «a film noir in the full sense of the term». O filme é incluído na filmografia noir disponibilizada no fim do livro, p. 196.
- (⁴) Stephen B. Armstrong, «*Touch of Evil* (1958) and the End of the Noir Cycle», in *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes*, ed. Alain Silver e James Ursini (Nova Jérsea, NY: Limelight Editions, 2004), pp. 133-44.
- (⁵) Ver, e.g., Paul Schrader, «Notes on Film Noir» [1972], in *Film Noir Reader*, ed. Alain Silver e James Ursini (Nova Jérsea, NY: Limelight Editions, 1996), p. 54.
- (⁶) Borde e Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir* pp. 125-26.
- (⁷) Orson Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», entrevistado por André Bazin, Charles Bitsch, e Jean Domarchi, in Bazin, *Orson Welles*, trad. Dulce Dias (Lisboa: Livros Horizonte, 1991), pp. 130-31.
- (⁸) Porfirio, «No Way Out», pp. 78 e 80 (trad. minha, itálicos adicionados): «the unique development of this style in the film noir was most immediately due to *Citizen Kane*. Welles' film not only invigorated a baroque visual style which was later to characterise the period, but also provided a new psychological dimension, a morally ambiguous hero, a convoluted time structure and the use of flashback and first person narration — all of which became film noir conventions».
- (⁹) Ver Sérgio Dias Branco, «*Film noir*, um Género Imaginado», *Revista de História da Ideias*, vol. 32, «Artes» (2011), pp. 327-54.
- (¹⁰) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 137.
- (¹¹) Trad. minha:
«KINDLER: Have you been followed? Were you followed here?
MEINKE: Yes.
KINDLER: Who followed you?
MEINKE: The evil one. He looked like any other man. He was dressed like any other man. He even smoked a pipe. But I recognised him through his disguise, and I killed him. Struck him from on high down. God's will be done».
- (¹²) James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, ed. do centenário (Champaign: University of Illinois Press, 2015), p. 135: «ostensibly political».
- (¹³) Trad. minha:
«WILSON: Do you know Germany, Mr. Rankin?
RANKIN: I'm sorry, I... I have a way of making enemies when I'm on that subject. I get pretty unpopular.
WILSON: Well, we shall consider it the objective opinion of an objective historian.
RANKIN: Historian? A psychiatrist could explain it better. The German sees himself as the innocent victim of envy and hatred — conspired against, set upon by inferior peoples, inferior nations. He cannot admit to error, much less to wrongdoing. Not the German. We chose to ignore Ethiopia and Spain, but we learned from our casualty list the price of looking the other way. Men of truth have come to know for whom the bell tolled, but not the German. He still follows his warrior gods, marching to Wagnerian strains, his eyes still fixed upon the fiery sword of Siegfried. And in those meeting places you don't believe in, his dream world comes alive and he takes his place in armour beneath the banners of the Teutonic knights. Mankind is waiting for the Messiah, but for the German the Messiah is not the prince of peace. He's another Barbarossa. Another Hitler.
WILSON: Well, then you... you have no faith in the reforms that are being effected in Germany?
RANKIN: I don't know, Mr. Wilson. I can't believe that people can be reformed except from within. The basic principles of equality and freedom never have, never will take root in Germany. The will to freedom has been voiced in every other tongue. "All men are created equal." "*Liberté, égalité, fraternité.*" But in German...
NOAH: There's Marx. The "Proletarians unite. You have nothing to lose but your chains."
RANKIN: But Marx wasn't a German. Marx was a Jew».
- (¹⁴) Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto do Partido Comunista*, trad. José Barata-Moura e Francisco Melo (Lisboa: Edições «Avante!», 1997), p. 73.
- (¹⁵) Trad. minha: «They searched the woods. I watched them. Here — like God looking at little ants».
- (¹⁶) Mais conhecido como Código Hays, associando-o ao senador republicano Will H. Hays, presidente da MPPDA quando o código foi aprovado em 1930.
- (¹⁷) Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, p. 136 (trad. minha): «a woman driven almost mad by the conflict between her sexuality, her complacent puritanism, and her dawning moral awareness».

A Matéria do Mal Os filmes noir de Orson Welles

(18) *Ibid.*, p. 136: «recreated in loving detail and is usually photographed in long takes and subtly distorting deep-focus compositions that emphasize clutter on the shelves.»

(19) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 137.

(20) Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, p. 298.

(21) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 137.

(22) André Bazin, *Orson Welles*, trad. Dulce Dias (Lisboa: Livros Horizonte, 1991), p. 62.

(23) *Ibid.*, p. 62.

(24) Trad. minha: «This is going to be murder and it's going to be legal.»

(25) Borde e Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, p. 60.

(26) Trad. minha: «sharks, mad with their own blood.»

(27) Os planos fechados de Welles e Sloane usados em substituição anulam o fundo e deformam a sequência. Ver Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, pp. 143-44.

(28) *Ibid.*, pp. 142-43: «As Grisby and O'Hara climb the hillside, the whole social structure of Acapulco passes them by, from the impoverished peasants at the bottom of the hill to the American tourists and their Latin retinue at the top. [...]»

Welles apparently planned this episode as a series of elaborately choreographed traveling shots that express O'Hara's state of mind while at the same time showing the effects of Yankee capital.»

(29) Bazin, *Orson Welles*, p. 63.

(30) *Ibid.*, p. 64.

(31) *Ibid.*, pp. 64-65.

(32) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 126.

(33) *Ibid.*, p. 127.

(34) *Ibid.*

(35) *Ibid.*, p. 64.

(36) Ver, e.g., Borde e Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, p. 60.

(37) *Ibid.*, p. 61.

(38) Nicolas Saada, «The Noir Style in Hollywood», in *Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes*, ed. Alain Silver e James Ursini (Nova Jérsea, NY: Limelight Editions, 2004), p. 176.

(39) Trad. minha: «With these mirrors, it's difficult to tell. You are aiming at me, aren't you? I'm aiming at you, Lover! Of course, killing you is killing myself. It's the same thing. But, you know, I'm pretty tired of both of us.»

(40) Bazin, *Orson Welles*, p. 65-66.

(41) Borde e Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir*, p. 61.

(42) Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, p. 149: «a long stone corridor lined with open doorways showing the hovels of the poor.»

(43) Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, p. 298.

(44) Bazin, *Orson Welles*, pp. 88-89.

(45) *Ibid.*, p. 90.

(46) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 118.

(47) *Ibid.*, p. 116.

(48) *Ibid.*, pp. 114-15.

(49) *Ibid.*, p. 116.

(50) Bazin, *Orson Welles*, p. 90.

(51) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 115.

(52) *Ibid.*, p. 128.

(53) *Ibid.*, p. 129.

(54) *Ibid.*

(55) A distinção entre moralismo e puritanismo é essencial para Welles, na medida que o puritano «se arroga o direito de proibir alguém de fazer alguma coisa». Ver *ibid.*, p. 134.

(56) Trad. minha: «Look. Look up there. See? That oil pump, pumping up money? Money. Don't you think I could've been rich? A cop in my position? What do I have?»

(57) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 127.

(58) *Ibid.*, p. 127.

(59) Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, p. 172 (trad. minha): «The border is a zone where the latent corruption and sexual anxieties of the more respectable territories break through to the surface, just as it is a place where the economic exploitation of one country by another becomes more obvious. The dirty oil fields of Los Robles help produce the comforts of Philadelphia and racial tension in one town has an effect on the unconscious life of another.»

(60) Bazin, *Orson Welles*, p. 86.

(61) Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, p. 178.

(62) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 128.

(63) *Ibid.*

(64) Bazin, *Orson Welles*, p. 90.

(65) *Ibid.*, pp. 90-91.

(66) Éric Rohmer, *Apud. ibid.*, p. 82.

(67) Jonathan Rosenbaum, «Orson Welles' Memo to Universal: *Touch of Evil*», *Film Quarterly*, no. 1 (1992), pp. 2-11.

- (68) A cópia usada na investigação para este ensaio foi desta versão restaurada.
- (69) Armstrong, «*Touch of Evil* (1958) and the End of the Noir Cycle», p. 139.
- (70) *Ibid.*, p. 140: «incidentally, escapist films [...] enjoyed renewed popularity and increased rates of production».
- (71) Alain Silver e Elizabeth Ward, eds., *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* (Woodstock, NY: Overlook Press, 1979), p. 6 (trad. minha): «consistently evoke the dark side of the American *persona*. The central figures in these films [...] are America's stylized vision of itself».
- (72) Dale E. Ewing, Jr., «*Film Noir: Style and Content*» [1988], in *Film Noir Reader 2*, ed. Alain Silver e James Ursini (Nova Jérsea, NY: Limelight Editions, 2003), p. 81.
- (73) Mark W. Estwin, ed., *Orson Welles Interviews* (Jackson: University of Mississippi Press, 2002), pp. vi-vii.
- (74) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 115.
- (75) *Ibid.*, p. 127.
- (76) Arthur J. Sabin, *In Calmer Times: The Supreme Court and Red Monday* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), pp. 138-42.
- (77) I. F. Stone apud Samuel Walker, *Presidents and Civil Liberties from Wilson to Obama: A Story of Poor Custodians* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 196-97.
- (78) Trad. minha: «I've always found it very sanitary to be broke.»
- (79) Polonsky, reconhecido argumentista de *Body and Soul* (*Corpo e Alma*, 1947), realizado por Robert Rossen, foi intimidado a comparecer no Comité de Actividades Anti-Americanas em 1951. Depois da sua recusa em colaborar, foi incluído na lista negra de Hollywood. Era membro do CPUSA e tinha sido editor da publicação *The Home Front* da confederação sindical Congresso das Organizações Industriais (CIO).
- (80) Peter Bogdanovich, *Nacos de Tempo: Crónicas de Cinema* [1973] (Lisboa: Livros Horizonte, 1986), p. 138.
- (81) Bazin, *Orson Welles*, p. 89.
- (82) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», pp. 114-19.
- (83) Shakespeare, *The Oxford Shakespeare*, p. 906 (trad. minha): «Demand me nothing. What you know you know.»
- (84) Aleksandr A. Smimov, «Shakespeare: A Marxist Interpretation», trad. Sonia Volochova (Nova Iorque: The Critics Group, 1936), https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/shakes.htm, par. 172 (trad. minha): «never permits him to forget the color of his skin».
- (85) *Ibid.*, par. 175 (trad. minha): «of the medieval Christian devil, but of the predatory, cynical philistine merchant of the period of primary accumulation».
- (86) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 125.
- (87) *Ibid.*, pp. 135-36.
- (88) *Ibid.*, p. 134.
- (89) António Marques, *A Filosofia e o Mal: Banalidade e Radicalidade do Mal de Hannah Arendt a Kant* (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2015), p. 110.
- (90) *Ibid.*, p. 110.
- (91) *Ibid.*, p. 117.
- (92) Welles, «Paris, 27 de Junho de 1958», p. 120.