



A Marca da Maldade (Touch of Evil, Orson Welles, 1958)

## O toque da maldade em Orson Welles

por Enéas de Souza<sup>1</sup>  
Economista e filósofo pela UFRGS  
Autor de Trajetórias do Cinema Moderno<sup>2</sup>

**1.** A *Marca da Maldade* (Touch of evil, 1958) é um filme intenso; o movimento é o que predomina em tudo, pois temos movimento narrativo, movimento no interior dos planos e movimento de câmera. E nítido movimento provocado pela montagem. Uma vertigem, um deslizamento do tempo e do espaço, um mundo em constante mutação. Tudo muda e tudo é instável. A visão de Orson Welles.

**2.** A primeira cena do filme é fantástica, um longo plano-sequência - um dos mais bonitos da história do cinema. Não se percebe, de saída, o sentido dele. Há uma bomba relógio, alguém a põe na traseira de um carro, vê-se apenas um vulto, não se pode identificar quem seja. Um homem e uma mulher vêm de um corredor cheio de arcadas e entram no automóvel, que parte. A câmera fica solta, sobe e segue-o, mas sem se fixar nele definitivamente, há um descompasso proposital entre o aparelho que filma e o veículo. O movimento de câmera vai deslizando para o alto apresentando as ruas da cidade. Constata-se que estamos na fronteira México - Estados Unidos. E, de repente, quase que suavemente, passo moderado, mas firme, um outro casal vem caminhando pela rua. Então, a primeira dupla, no carro, e a segunda, a pé, chegam, no mesmo instante, à linha divisória, onde estão os guardas fronteiriços. Há diálogos com brincadeiras e informações, que introduzem pequenas distorções no clima do plano, antes mais descritivo. O casal que anda fica identificado: Vargas, um alto funcionário mexicano, e sua mulher americana. Sabe-se, na conversa com os guardas, que é o dia do

<sup>1</sup> eneasdesouza@terra.com.br

<sup>2</sup> 1ª edição pelo Instituto Estadual do Livro, 1965, 2ª edição (revista) pela Coordenação de Cinema da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 2007.

seu casamento. A dupla do carro também é atendida, a fronteira tem esta tonalidade: uma ligeira confusão. Só que a mulher diz, a certa altura: “hei, estou ouvindo um barulho”. O guarda não se interessa e manda o carro partir. E ele parte. Por sua vez, Vargas e sua esposa atravessam a rua e param do outro lado, enquanto o automóvel sai do plano, está em off. Amorosos, agora eles se sentem um pouco mais à vontade, ali mesmo querem celebrar, com um beijo prolongado, talvez o início de momentos mais calorosos, enfim é o dia de seu casamento.

E o som, sempre presente sob diversas formas, de tic-tac e de músicas da fronteira mexicana-americana, mostra a que veio. Bum! Há uma explosão imensa. O beijo fica suspenso nos lábios e, imediatamente, o plano sequência se interrompe. Um corte traz um plano rápido, um carro pegando fogo. E, logo em seguida, um outro plano, desestruturante, forte, para que a gente perceba que a calma terminou, um travelling avante desequilibrado: Vargas deixando Suzan, sua mulher, e projetando-se em direção ao lugar do vasto barulho. O lugar e o estrondo são sinais da brutal contradição que vai se instalar. Logo aparece, alguns planos depois, o confronto entre Vargas e Quinlan. Este é um policial americano, que vai assumir o caso, pois a bomba explodiu nos Estados Unidos. E o outro, o policial mexicano, vai acompanhar, pois o carro vinha do México. A fronteira é isso: confronto de dois lados, de duas posições, de duas idéias, de dois homens.

**3.** A questão do filme é, sem dúvida, a luta do poder e da lei. Uma contradição teórica, mas que aparece encarnada em duas figuras: Quinlan e Vargas, o primeiro representando o poder e o segundo, a lei. Só que eles são seres concretos, funcionam pessoalmente como figuras do conflito, são personagens e não representantes exemplares. No caso de Quinlan, ele é interessante porque

ultrapassa o círculo do poder e transforma a sua ação em excesso de poder, fazendo com que esse excesso seja o poder como lei. Isto significa que Quinlan persegue criminosos, prende-os, julga-os e os executa. Diz Orson Welles, justamente, que Quinlan usa a lei para assassinar. Então, o leitor vê, com razão, que a contradição em causa precipita uma aceleração dramaticamente incisiva, pois Vargas e Quinlan estão envolvidos na explosão do carro da primeira cena, um com a demasia do policial e o outro com a tentativa de conter a polícia no escopo da lei. O espectador vê com absoluta fascinação que este filme é um filme altamente político, mostrando e dando a ver uma das faces da política, a política como polícia, como diria Jacques Rancière.

**4.** Vejamos como pensa o diretor Orson Welles ao fazer o seu filme. Para Quinlan, que é um personagem que ultrapassa os limites do poder, o nosso diretor o materializa num corpo gigante (ele próprio como ator) obeso, tão obeso, que assume uma certa deformidade. Basta ver, logo na sua primeira aparição, o modo como sai do automóvel, como vai ocupando o espaço do enquadramento, como se impõe aos outros com a sua massa física. E quando aparece num grande plano, vemos o seu rosto inflado, excedente, retorcido nas suas expressões. O olhar duro e irônico vem lá do fundo do rosto gordo. E aqui se vê como Orson Welles, o diretor, vai construindo a personalidade dominante do delegado, expandindo, que nem água ou fogo, o seu espaço, atravessando o poder para fazê-lo lei. Veste roupas desconcertadas e desarrumadas, meio cinzas, gravata ali posta para aparentar formalidade e chapéu jogado, por socialização, na cabeça. Quinlan come doces e anda com bengala. Nada que revele um poder comportado, um poder sem exuberância da força.

Direção de cinema é isso: dar corpo e roupas e objetos

e espaços a um personagem e fazer desse corpo (rosto, olhos, gestos, etc.) dessas vestimentas e desses objetos pessoais, dos lugares que frequenta, a alma, a natureza e a essência de sua figura. Cinema tem densidade e existência pelo físico, pela apresentação sensível, e é coisa que se dá pela materialidade que o espectador sente e reage afetivamente. E só depois que ele é compreendido intelectualmente. A figura dramática é imediatamente erótica: ou atrai ou repugna. Quinlan gera nas cenas do filme uma obesidade física e espiritual. Ele atravessa o espaço para tentar impor ao mundo a idéia que tem deste universo. Pau nos bandidos – essa é a lei. Assassina-los para eliminá-los. E assim, ele se torna um bandido também, as cenas vão colocando, por baixo de sua ação de delegado, a trajetória sanguinária irreversível. Quinlan tem a atrocidade na mente e a crueldade nas mãos. O poder o leva ao não cumprimento da lei, mas ao crime que quer consagrá-la.

**5.** A lei é Charlton Heston (Vargas). Figura esguia, quase magro, roupas distintas, perto de elegantes para um funcionário, mas também tenta pôr no seu rosto um bigode mexicano, atraente para a época, e cabelos aparados de quem faz parte de uma certa hierarquia judicial. E luta de todas as maneiras para que a lei seja respeitada. E quando ela não é, ele se lança na obstaculização do poder demasiado. E logo, Vargas se ergue contra Quinlan, com a astúcia de alguém que emprega uma metodologia moderna para caçar meliantes. Usa um revolver que é roubado.

**6.** Mas se fossem só representantes do poder ou da lei, os personagens talvez não tivessem carnalidade, seriam formais, não fariam parte do drama dos homens, não estariam investidos da realidade humana, seriam ideias, provavelmente, formas vazias. O que faz a humanidade

das pessoas, envolvidas em tão importante conflito, é que cada um está emaranhado em relações sociais e, sobretudo, relações pessoais e subjetivas muito específicas, municiadas pelo seu caráter, pela sua maneira de viver, pela preferência de suas paixões, de seus afetos, de suas escolhas. Olhemos Quinlan. Na galáxia de suas relações emerge Tanya. E quem é Tanya? É uma prostituta, dona de um bordel. E ela é Marlene Dietrich. Que olhos, que penteado, que lábios, que presença tem ela! Esses aspectos da face mostram a linguagem do visual. E as cenas de Quinlan e Tanya trazem a chama da potencialidade humana. E o contraponto decisivo à imagem visível: a palavra, o diálogo, a frase mordaz. Numa cena sensacional, Quinlan vê Tanya sentada numa mesa onde está posto um baralho. Desmancha as cartas e pergunta: “Qual é o meu futuro?”. Tanya definitiva: “Não tens futuro”. E Quinlan minutos depois, obviamente, vai para a pendente declinante da morte.

**7.** Outro ponto da humanidade de Quinlan: tem em torno de si Menzies (Joseph Calleia), para quem ele é ideal, uma perfeição, quase um deus. Um dia, na pré-história do filme, Quinlan o salvou de uma bala certa. Por isso, manca; por isso, usa bengala. E então percebiam o toque de Orson Welles. Mancar é físico, mas é algo mais também. Foi um gesto magnífico de Quinlan proteger seu auxiliar, só que hoje, no presente do filme, ele manca porque também tem um problema moral. Sua mulher foi morta por estrangulamento. E Quinlan anda atrás do assassino; na verdade, na busca do Outro, portanto dos outros, na sua caça infundável de um assassinato que não termina nunca. No desdobramento do mancar temos a bengala, o instrumento de equilíbrio para caminhar. Contudo, contém a eminência de desestabilização, a capacidade de arma de ameaça e de ataque. Que diga Vargas no entrevero na casa do mexicano suspeito!

Naturalmente, mancar está também representando aquilo que foi o seu desastre, a morte de sua esposa. Mancar é a sua fraqueza, o desastre de seu casamento, que terminou por um assassinato. Quinlan traz no seu coração o amargor, a raiva, a revanche, que ele faz caçando criminosos. A sua ação contra os bandidos, a sua pressa em condená-los tem que ver com a morte de sua mulher, com o fato do assassino ter escapado. Mas não se trata de uma explicação psicológica, psicanalítica; trata-se de um traço trágico do caráter do personagem. Orson Welles nos diz que caráter é uma realidade aristocrática e a virtude uma característica burguesa. E embora aceite a idéia de que Quinlan tem a excelência do investigador (Al Schwartz, o assistente da promotoria, representado por Mort Mills, diz que ele era um grande detetive), penso que o diretor nos mostra exatamente que a qualidade mais importante de Quinlan é que seu talento como delegado traz consigo uma fenda, a falta de caráter. E é nessa falta que se inscreve a sua virtude.

**8.** Falemos de Menzies. Um velho quase anônimo, grato por Quinlan tê-lo salvo. E admirador do grande policial que este é. Só que o ideal tomba sobre ele nesse caso do filme. Por causa da enquete de Vargas, que descobre que, em todos os casos de Quinlan, os advogados da vítima disseram que as provas eram forjadas. Então, Menzies põe em dúvida a integridade do seu chefe. E aí entra um tema importante: a traição. A trapaça e a cilada que Quinlan faz com Grandi, matando-o e tentando incriminar Suzan (Janet Leight), a mulher de Vargas, leva-o a deixar no local algo que não devia ter deixado, a sua arma de defesa e ataque, a bengala. E Menzies a encontra na cena do crime. E, claro, esse encontro o machuca e vem abaixo a idolatria que o grudava a Quinlan. E, em nome de ser um bom policial, Menzies o trai e trabalha a armadilha da espetacular cena final. Passa para o lado de Vargas, e trai

pelo ideal e pelo ídolo perdido. Pergunta: ele trai pela lei?

**9.** O leitor percebe que nós vamos falando da história, dos personagens e sobre a direção cinematográfica. E aqui precisamos nos demorar um pouco mais sobre a direção de cinema, navegando, no seu desdobramento, no tema da imagem cinematográfica. Uma direção entrelaça história, história posta em imagem, composição de atores, organização da cena, movimento interno ao quadro e movimento de câmera, etc. Essa história que falamos no começo da frase anterior, na verdade é acompanhada de diálogos, de palavras, de sons diversos – ruídos, gritos, por exemplo – por música: rocks, músicas mexicanas, etc. E então, uma imagem cinematográfica é o resultado de duas imagens, uma imagem visível e uma imagem sonora. E a arte do cinema, a arte da direção é como é que elas se articulam. Está em jogo se a palavra está sobreposta à imagem; se ela a chama, indo na frente do visível – como em *Ano Passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) e *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) de Alain Resnais, ou *India Song*, de Marguerite Duras –; se a música vem de uma fonte de dentro da cena; ou se ela chega vindo de fora, como uma ênfase dramática do plano. Então, aqui vamos introduzir algo importante para considerar em *A Marca da Maldade*: a palavra está em constante luta com a imagem visual para organizar a potência da imagem cinematográfica do filme.

**10.** Duvidam? Então, examinem a cena do início – que já falamos – e pensem a cena final. Na primeira, o visível comanda o som, só que o som vai pontuando o escorrer das imagens visuais e ele, como explosão, fecha a sequência. Já na cena final é a palavra, o diálogo entre Menzies e Quinlan, via o microfone escondido, que determina e puxa as imagens que se vê. Portanto, Vargas querendo gravar a confissão de Quinlan – nesta longa e dolorida traição de

Menzies - vai seguindo de perto e atrapalhadamente, com o gravador, para conseguir, com êxito, a palavra do delegado. E então, o que organiza a cena, a tensa e inquietante cena, é exatamente a conversa dos dois policiais, caminhando na noite escura e o efeito dela no gravador de Vargas, que desequilibradamente, atravessa torres de petróleo, rios, pontes, fazendo um atletismo para obter a gravação de tudo. É fantástico como o diálogo e a discórdia entre Vargas e Quinlan está, a todo momento, transformando o jogo entre os dois e preparando a divisão dos personagens que os seguem. Os políticos americanos, pelo delegado, e Schwartz, pelo mexicano. Todavia o mundo - o mundo de Quinlan, o mundo da política como polícia - encontra o seu final, pois se despenca à beira de um rio de água podre que corre debaixo da ponte da morte. Quinlan está se chafurdando no mal, matando Menzies e querendo matar Vargas com o revólver deste. O poder querendo usar a lei contra a lei. Mas, cinematograficamente, a cena se desenvolve carregada pela palavra que vai empilhando imagens sobre imagens, sempre descompensadas, sempre desbalanceadas, sempre escorregantes, até a caminhada de Tanya para o fundo do cenário, mergulhando na noite e na lembrança de Quinlan.

**11.** *A Marca da Maldade* é um filme complexo, envolvendo pelo menos dois lados, o lado de Quinlan e o lado de Vargas. Examinei o filme a partir do primeiro, porque ele tem a grandeza do mal, e portanto, mais interessante e mais crítico do que a história de Vargas, que é uma fábula especular à de Quinlan, contudo no caminho do bem. Porém, há um grave problema no interior do campo do mexicano, toda a terrível passagem que vive a sua mulher, deixada um pouco de lado por ele, porque Vargas está na luta pela defesa da lei. É um problema interessante, sobretudo porque envolve, nesse inferno que ela vive, a ação do grupo de traficantes de Joe Grandi (Akim Tamiroff). E Grandi é um personagem que liga Quinlan a

Vargas, pois seu irmão está sendo acusado por este.

A mente de Quinlan não só tramou fazer de Suzan uma usuária de drogas, mas também uma assassina. E, com isso, bater o seu oponente Vargas. Usa, para efetuar essa armadilha, o próprio Joe Grandi. Mas Quinlan precisa livrar-se dele. E então o confronto Quinlan e Grandi é outra grande cena do filme. Ela é realizada no mesmo quarto de hotel onde está Suzan drogada sobre a cama. A dinâmica implantada na cena parte do uso do corpo de Quinlan, imenso, disforme, impositivo sobre o corpo de Joe Grandi, apequenado e desesperado com o volume agressivo do adversário. É um jogo do gato com o rato. E banha durante toda a cena um dispositivo de luz que acende e luz que apaga, e de quarto claro e de quarto escuro, o que assegura um duplo movimento nos planos: o corpo de Quinlan acuando Grandi e a câmera acompanhando os atores se movendo, sob a mudança da luminosidade do enquadramento. Mas o que gostaria de assinalar é que entra em campo um outro elemento fundamental do cinema: o cenário. Como já vimos nas análises das duas outras cenas, a inicial e a final, o cenário é um componente expressivo, vai definindo os espaços e os lugares do drama, apontando a qualidade dramática e o sentido da cena. Assim, nesta, o cenário mostra tanto a brutalidade de Quinlan contra Grandi, como revela um momento de intensa armadilha que Quinlan vai fazer para si mesmo, porque trabalha num espaço fechado, num espaço onde a sua mobilidade só se dá por torções de corpo. E a armadilha que faz para Vargas é uma armadilha que acaba por reverter contra si. Sucumbe, porque esquece a bengala na cena do crime, dentro do cenário que, ao ser escasso, o pega. (E é o que leva Menzies a voltar-se contra Quinlan.)

**12.** Chegamos assim ao momento de avaliar a história, posta em imagem. Orson Welles recusa a ideia de que *A Marca da Maldade* é um filme trágico. Num sentido, acho

que sim, noutro, acho que não. A posição do cineasta neste filme é exatamente antitrágica, e se coloca na dimensão melodramática. Como escrevi em “As memórias póstumas de Cidadão Kane” no livro “O Divã e a Tela”<sup>3</sup>, o trágico contemporâneo está afetado de melodramático. E há uma tentativa da arte, romance, teatro e mesmo cinema, de esconder o caráter trágico, salientando o problema do bem e do mal; e a luta desses dois, com a vitória de um dos lados, é a presença do melodrama. Orson pretende que seu filme seja melodramático. Olhando o conflito Quinlan e Vargas, Orson Welles está totalmente certo. A vitória de Vargas faz do filme um filme melodramático. Agora, o que é trágico não é esse conflito, o que é trágico – e que é insuperável, que é irreversível – é a discórdia. E dentro da discórdia, a inexorabilidade do destino de Quinlan, pois o seu movimento é inexorável. Quinlan, como muitos personagens de Shakespeare, é dominado pelo poder. E a tragédia do poder é o excesso dele, é a ultrapassagem do seu limite. E Quinlan está, desde o princípio do filme, caminhando para o irreversível da sua criminalidade. Ele não pode deixar os criminosos soltos, por isso ele os persegue e os mata. Este filme tem a qualidade de ser uma tragédia e ser altamente político, pois se coloca, além de dar a ver a tragédia de Hank Quinlan, no propósito de desvendar uma das facetas da sociedade contemporânea: o poder querendo ser lei e polícia; portanto, no seu excesso, querendo eliminar a oposição. ◻

<sup>3</sup> FREITAS, Robson e SOUZA, Enéas. O Divã e a Tela. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2011.