



A Dama de Shanghai (Orson Welles, 1947). Fonte: divulgação.

Orson Welles sob a luz de Shakespeare

Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira¹

Graduando em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Nísio Antônio Teixeira Ferreira²

Orientador do trabalho. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

Resumo: William Shakespeare sempre foi considerado uma das principais influências de Orson Welles. O artigo aborda a relação entre o cineasta e a dramaturgia shakespeariana a partir da construção dos personagens em *A dama de Shanghai* e *A marca da maldade*. Estes filmes são marcados pela estética e filosofia de Welles, que transportou temáticas e estruturas de Shakespeare para um mundo aparentemente distante do bardo.

Palavras-chave: Orson Welles, Noir, William Shakespeare, *A dama de Shanghai*, *A marca da maldade*.

Abstract: *William Shakespeare has always been considered one of Orson Welles' main influences. The article addresses the relationship between the filmmaker and Shakespeare's dramaturgy starting with the construction of the characters in The Lady from Shanghai and Touch of Evil. These movies are strongly influenced by Welles' philosophy, which carried Shakespeare's themes & structure to a world apparently distant from the bard.*

Key-words: Orson Welles, Noir, William Shakespeare, *The Lady from Shanghai*, *Touch of Evil*.

INTRODUÇÃO

Desde *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), Orson Welles apresentou em seus filmes personagens ambíguos que, mesmo sendo figuras com atitudes condenáveis, ainda possuíam uma camada humana. Lembrando a história do magnata Charles Foster Kane, podemos

¹ ciceropedro17@gmail.com

² nisiotei@gmail.com

citar que os personagens de Welles possuíam, em diferentes níveis, alguma espécie de *Rosebud*: um elemento presente no passado perdido desses indivíduos e que despertava no espectador uma simpatia ou identificação com personagens aparentemente distantes, como contrabandistas, boêmios, ricos comerciantes ou policiais corruptos. Analisando as principais temáticas de Welles, François Truffaut (1989) apontou que já é possível encontrar em *Cidadão Kane* uma filosofia que vai ser expressa nos filmes posteriores do cineasta.

O que há em comum em todos os filmes de Orson Welles é o liberalismo, a afirmação de que o conservadorismo é um erro. Os frágeis gigantes que estão no centro de suas fábulas cruéis descobrem que não se pode conservar nada, nem a juventude, nem o poder, nem o amor. Charles Foster Kane, George Minafer Amberson, Michael O'Hara são levados a compreender que a vida é feita de dilaceramentos (TRUFFAUT, 1989, p.316).

Este artigo busca identificar como Welles construiu alguns de seus personagens a um só tempo frágeis e gigantes, estabelecendo uma relação com William Shakespeare, pois o dramaturgo inglês também construiu personagens semelhantes em sua obra, além de ser considerado pelo próprio cineasta a sua principal influência. Para isso, foram analisados os filmes *A dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947, adaptado da obra *If I Die Before I Wake* de Sherwood King) e *A marca da maldade* (*Touch of Evil*, 1958, adaptado da obra *Badge of Evil*, de Whit Mateson) devido à relação de complementariedade que as obras possuem, pois seus protagonistas representam, respectivamente, a ilusão da juventude e a desilusão da experiência.

Os dois filmes são adaptações literárias. No entanto, em ambos os casos Welles afirmou que não conhecia os livros originais ao entrar no processo de produção das obras. Ainda assim, esta pesquisa analisa os dois filmes sob o viés das adaptações, ao considerar que eles passaram por um processo de tradução intersemiótica, isto é, uma transposição de um determinado sistema de signos, neste caso a obra verbal e teatral de Shakespeare, para outro sistema,

a obra cinematográfica de Welles. Este conceito foi apresentado como uma das três formas de traduções possíveis pelo linguista russo Roman Jakobson (2007), em seu estudo *Linguística e Comunicação*. Roberto Ferreira Rocha (2013) cita o linguista francês Gerard Genett ao destacar a ideia de hipertextualidade, que é definida como “toda relação que une um texto B (chamado hipertexto) a um texto anterior A (chamado hipotexto)” (GENETT 1982³ apud ROCHA, 2013, p.4). O autor utilizou este conceito do pesquisador francês como uma base conceitual ao analisar a influência de Shakespeare nos cineastas Akira Kurosawa, Luchino Visconti e Orson Welles. Com interesse em contribuir para este viés, o presente trabalho partiu de pressuposto semelhante, mas analisando dois filmes de Welles, tanto em aspectos narrativos quanto temáticos.

Welles definia Shakespeare como um pessimista idealista. O idealismo do escritor ocorria, segundo o cineasta, devido à sua aproximação com a Velha Inglaterra da Idade Média. A língua em que Shakespeare escrevia ainda estava em desenvolvimento, fazendo com que a humanidade e o lirismo de sua obra estivessem relacionados com seu passado. Já o pessimismo ocorria devido às perspectivas da Renascença. Welles afirma que “seu pessimismo e sua amargura – é quando lhes dá livre curso que toca o sublime – têm sempre algo a ver com o mundo moderno, mundo que acabava de ser criado tal como existia desde sempre, mas seu mundo.” (WELLES apud BAZIN, 2005, p. 163). Da mesma forma, o cinema de Welles também é pessimista devido à noção de que seus personagens perderam um “paraíso” que estava presente no passado.

Em relação a Shakespeare, as adaptações de Welles apresentam uma apropriação diferenciada da obra do bardo e não serão analisadas aqui, dado o caráter explicitamente evidente e direto de adaptação e influência shakespeariana. *Macbeth, Reinado de sangue* (*Macbeth*, 1948), foi filmado nos estúdios em que eram gravados os faroestes B da *Republic*, utilizando uma luz mais expressionista. *Otelo* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1952), possui planos curtos e uma montagem acelerada devido às dificul-

³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. p. 7

dades da produção. Já em sua última adaptação, *O toque da meia noite* (*Chimes at Midnight*, 1965), Welles criou um filme a partir de um personagem, Falstaff, que estava presente em três peças. Tal predileção de Welles por Falstaff, todavia, torna-se uma das principais chaves para entender a dimensão shakespeariana em *A dama de Shangai* e *A marca da maldade*, como veremos a seguir.

A DAMA DE SHANGAI: O GRANDE MECANISMO

Em *A dama de Shanghai*, o marinheiro irlandês Michael O'Hara (Orson Welles) resgata Elsa Bannister (Rita Hayworth) de um assalto, em uma noite no Central Park. Ela é esposa do advogado Arthur Bannister (Everett Sloane), deficiente físico e importante advogado criminalista, que é famoso por utilizar alguns truques para ganhar os casos de clientes criminosos. Sua mulher o convence a contratar O'Hara como uma espécie de segurança e contramestre de seu iate em uma viagem de férias.

Nessa narrativa, Welles realiza uma espécie de animalização das pessoas ao redor de seu personagem principal. Inicialmente, é preciso destacar que uma das marcas dos heróis de Welles é que eles possuem geralmente um caráter didático, apresentado por narrativas ou falas que servem como as morais presentes nos finais das fábulas (ANDEREGG, 1999). No caso de *A dama de Shanghai*, a pequena narrativa base que ilustra a moral do filme é o relato que Michael O'Hara conta na praia do México para o casal Bannister e Grisby (Glenn Anders). Enquanto navegava pela costa do Brasil, um tubarão se feriu em seu anzol e começou a sangrar, atraindo outros tubarões para o local. Os animais começaram a comer a si mesmos. Como essas feras, os personagens em volta de O'Hara vivem trajetórias intensas permeadas pela ideia da morte. Welles retrata essa tensão por meio de *close-ups* e primeiros planos que mostram Grisby e Arthur Bannister escorrendo o suor e rindo de forma perversa. O personagem de Arthur é apresentado como um ser poderoso pela inteligência como advogado, mas que também é frágil fisicamente, sempre dependendo de suas muletas para fazer os mais simples movimentos. Para Mattos (2001), Grisby e Bannister possuem uma espécie de viscosidade, como se fossem répteis que infestam os pântanos.

A própria personagem de Elsa Bannister também revela esse lado animalesco. Inicialmente, ela é apresentada como uma mulher indefesa. No entanto, essa imagem aos poucos vai se modificando, até ser totalmente descartada no final. No começo do filme, Elsa é uma mulher sorridente, com cabelos curtos, dourados e bem penteados, que usa um vestido branco e está sentada em uma carruagem guiada pelo seu salvador, O'Hara. No final, Elsa é uma loura descabelada, usando um vestido preto, rastejando no chão e gritando pela misericórdia de O'Hara. Em uma espécie de metamorfose alegórica, ela se tornou um réptil viscoso como seu marido e Grisby.

Depois de *A dama de Shanghai*, Welles foi para a Europa e dirigiu os filmes *Grilhões do Passado*, *Macbeth* e *Otelo*. Somente em 1958, Welles retorna aos Estados Unidos para dirigir o filme *A marca da maldade*, da Universal, sendo seu último filme em Hollywood. Welles se distanciou do livro em que o filme foi baseado e transformou Quinlan no personagem principal, focando nos dilemas morais em volta do personagem que interpreta, deixando de lado maniqueísmos rasos.

Utilizando esse contraste, Welles “dá ao assunto um tratamento *noir* em termos visuais e narrativos” (MATTOS, 2001, p.183). No final do filme, por exemplo, há um plano em que o detetive Hank Quinlan é enquadrado por um ângulo abaixo, de forma a apresentar, acima de seu corpo, a cabeça de um touro, em um sentido alegórico, já que, momentos antes, ainda no mesmo plano, o detetive Vargas estava no enquadramento, tendo o seu reflexo em um espelho que está ao lado de quatro retratos de toureiros.

Hank Quinlan e Michael O'Hara são dois personagens solitários que se interligam na obra de Welles, pois o filme do primeiro retrata o motivo de uma desilusão e o filme do segundo apresenta as consequências de uma desilusão. Nesses processos, a ideia de revelação das aparências do mundo é apresentada de forma mais densa, diferente de como ocorre na literatura *noir* tradicional, que é mais objetiva e narrativa.

Inicialmente, Michael O'Hara, protagonista de *A dama de Shanghai*, parece ser um típico personagem *noir*. Comparando-o com o personagem Walter Neff (Fred MacMurray), do clássico *noir* *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, 1944), de Billy Wilder, tanto Neff

quanto O'Hara são vítimas, homens que foram arrastados para um crime devido à influência de uma mulher manipuladora e calculista, sendo os dois filmes são narrados em primeira pessoa. No entanto, diferente da fala descritiva e de duplo sentido de Walter Neff (MATTOS, idem), a narração de Michael O'Hara é mais subjetiva, ironizando a própria figura do herói. Se Walter Neff demonstra uma capacidade intelectual densa em seu relato, O'Hara se apresenta como um homem que não sabia o que estava fazendo. Assim, a visão de sujeito durão aos poucos é desconstruída no filme. Anderregg (1999) explica que o contraste entre as informações sobre O'Hara e a forma como ele realmente é retratado no filme demonstra como Welles ironizou os heróis *noir*, ao ter como protagonista de um *thriller*, um jovem marujo que não era um *tough guy*. Inclusive, essa própria expressão é desconstruída em uma cena no cais onde O'Hara trabalha, quando estava bebendo ao lado de Bannister, e um dos seus companheiros explica que não existem sujeitos durões, mas pessoas que possuem alguma vantagem, como uma faca, uma pedra ou algum dinheiro.

Com O'Hara não sendo um *tough guy*, é interessante notar, a partir das temáticas wellesianas e shakespearianas, como *A dama de Shanghai* é mais a tragédia de Arthur Bannister do que a de O'Hara, considerando a análise de Bárbara Heliodora (1997) sobre as características do herói trágico shakespeariano, na qual a tragédia ocorre devido às consequências das próprias ações do herói. Dessa forma, a função dramática do filme ocorre a partir de decisões tomadas pelo criminalista. É o advogado que vai atrás de O'Hara e insiste para o marujo trabalhar em seu iate. E, depois, Bannister é avisado que havia um plano para sua morte, mas decide permanecer ao lado de sua esposa e de Grisby. No final, Bannister passa por um processo de conscientização sobre o seu indivíduo a partir de uma vivência dolorosa que o leva à sua própria morte, assim como *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*.

Inicialmente, as figuras de Arthur Bannister e Michael O'Hara também apresentam um contraste claro, pois o marujo se apaixona pela esposa do advogado. No entanto, os dois personagens ainda se complementam. Para Antônio Castilho (2011), um personagem é o alter ego do outro, com a beleza e idealismo do marujo, enquanto Bannister é um advogado esperto, manipulador e deficiente. De

forma mais profunda, a proximidade entre os personagens adquire um aspecto de mestre e discípulo, no qual O'Hara aprenderia algo que não fora ensinado em suas aventuras.

É preciso destacar que o caráter nômade de O'Hara é ressaltado em vários diálogos de *A dama de Shanghai*, quando este relembra as suas viagens para lugares como a Rússia e a Espanha. No entanto, ao longo do filme também é enfatizada em vários momentos a ingenuidade de O'Hara. Enquanto viaja com o casal Bannister, Arthur fala ao marujo: "Viajou o mundo todo, e não aprendeu nada sobre ele." Em Acapulco, Elsa lamenta a O'Hara: "Sabe tão pouco sobre mundo." Sem conhecer a vida, o filme retrata esse aprendizado que falta ao marujo, no qual Arthur ganha um papel transfigurado de mestre angustiado.

É esta relação que lembra as histórias de *Falstaff*, personagem que se destaca por ser um representante de um mundo distante das cortes e que está presente nas seguintes peças de Shakespeare: as duas partes *Henrique IV*; *As Alegres Matronas de Windsor* e *Henrique V*. (HELIODORA, 1997). Apaixonado pelo personagem, Welles o considera como um dos únicos personagens bons de destaque da ficção literária. Em sua adaptação de 1965, o cineasta buscou enfatizar a relação triangular entre o príncipe Hall, o rei Henrique IV e Falstaff, trabalhando uma temática que fascinava Welles: a relação entre mestre e discípulo, na qual o homem mais jovem trai o mais velho. Anthony Davies (1990) reitera com a análise de Robin Wood ao afirmar que o gancho dramático principal dos filmes de Welles se dá entre dois homens, com um sendo velho e corrupto e outro sendo jovem e puro. *A dama de Shanghai* também apresenta este esquema, na qual o mestre e o discípulo possuem em comum não algum ideal ou filosofia de vida, mas, sim, a paixão destrutiva pela mesma mulher. Consequentemente, a relação entre Arthur e o marinheiro não é caracterizada como uma relação casual entre mestre e discípulo. No entanto, é a própria vida trágica do advogado que fornece o ensinamento que faltava a O'Hara.

Qual seria esse ensinamento? A forma como o mundo funciona, ou, citando o termo que Jan Kott (2003) utiliza em sua análise de Shakespeare, O'Hara presenciou o funcionamento do Grande Mecanismo. Este termo consiste em uma espécie de imagem da histó-

ria, na qual ela “é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia ou traição. [...] O último degrau está separado do abismo por apenas um passo.” (KOTT, 2003, p.30). Analisando *A dama de Shanghai*, percebe-se como gradativamente Michael O’Hara presencia o mecanismo até o momento desse abismo. No clássico tiroteio da sala dos espelhos, ele assiste à conversa entre o casal Bannister e depois ao tiroteio. Na cena, Arthur alcança um momento de conscientização sobre a sua relação: “Com esses espelhos é difícil dizer. Está mirando em mim, não está? Eu estou mirando em você, amor. Pois matá-la seria como matar a mim mesmo. A mesma coisa. Mas já estou cansando de nós dois.” As palavras de Arthur demonstram o tom shakespeariano do personagem: próximo aos dois, O’Hara presencia uma visualização do Grande Mecanismo de Shakespeare, no qual vira Arthur ultrapassar o degrau que o separava do abismo ao encontrar a morte. Eis o seu aprendizado.

Apesar de O’Hara não ser um *tough guy*, ele comete um dos atos mais cruéis do filme, que é deixar Elsa Bannister morrendo no chão e gritando pela vida. O personagem vai embora, chama a ambulância, mas comenta que sabe que veículo não vai chegar a tempo. Enquanto está no chão, uma câmera, em ângulo baixo, filma Elsa morrendo de forma grandiosa. No fundo, em profundidade de campo, O’Hara caminha pela sala. Antes de sair do local, ele fica parado em frente à porta de saída, ouvindo os gritos de Elsa por cerca de quinze segundos. É o seu amadurecimento. Nesse sentido, Michael O’Hara é uma espécie de fase anterior aos tiranos *wellesianos*. A caminhada desiludida e sem perspectivas que o personagem dá no final do filme, certamente poderia fazer parte de um *flashback* de outros personagens de Welles, como Hank Quinlan de *A marca da maldade*.

A MARCA DA MALDADE - E DA TRAGÉDIA

Do ponto de vista das tragédias de Shakespeare, a construção dos heróis dessas peças possui alguns modelos que estão relacionados tanto ao indivíduo do personagem quanto à estrutura das peças. *A marca da maldade* segue os dois tipos de orientações. Roberto Ferreira da Rocha (2013) defende que o enredo do filme ocor-

re em um esquema de desenvolvimento trágico shakespeariano apresentado por A.C. Bradley no estudo *Shakespearean tragedy*.

Como uma tragédia shakespeariana representa um conflito que termina numa catástrofe, qualquer tragédia deste tipo pode em linhas gerais ser dividida em três partes. A primeira delas apresenta ou expõe a situação, ou estado de coisas, da qual o conflito aparece; sendo chamada, portanto, de exposição. A segunda trata do começo definitivo, crescimento e vicissitudes do conflito. Ela constitui, assim, a maior parte da peça, compreendendo o segundo, terceiro e quarto atos, e normalmente partes do primeiro e quinto atos. A parte final da tragédia mostra a conclusão da tragédia numa catástrofe. (BRADLEY⁴ apud ROCHA, 2013, p.6)

A partir desse esquema, Rocha (idem) também identifica, em *A marca da maldade*, uma estrutura tripartite. O filme trata do conflito entre dois homens, o inspetor Hank Quinlan (Orson Welles) e o mexicano Mike Vargas (Charlton Heston). O primeiro é um policial consolidado, cuja esposa morrerá estrangulada e o segundo está em uma carreira em ascensão no departamento das drogas e em lua-de-mel com sua mulher americana. A chegada do casal Vargas na cidade fronteira de Los Robles, seguida pela explosão do carro e depois a chegada de Hank Quinlan seriam a exposição. O chafariz em chama indica uma desordem nas leis dos universos físico e social. O conflito se dá justamente no embate entre o oficial mexicano Mike Vargas e Hank Quinlan. No final, o velho detetive, morto pelo seu melhor amigo, alude ao tema da deslealdade - tão caro a Shakespeare e Welles.

O tema da corrupção do poder se torna uma das crenças de Vargas para provar a culpa de Quinlan. Quando ele tenta pela primeira vez conversar com os oficiais americanos sobre as suas suspeitas,

⁴ BRADLEY, Andrew Cecil. *Shakespearean tragedy*. Londres: Penguin Books, 1991. p. 52-53.

o personagem comenta que alguns policiais deixam se corromper, abusando do poder. Logo em seguida, Quinlan entra no quarto onde estava Vargas. Eis, então, um dos personagens mais shakespearianos de Welles, no sentido trágico, pois “a queda do herói de uma posição de poder é a concepção de tragédia que Shakespeare herdou e desenvolveu.” (ROCHA, idem, p. 6 a 8). Essa dimensão shakespeariana do personagem não ocorre somente pela sua personalidade, mas também pelas suas decisões.

Para Quinlan ser um herói trágico é preciso que a sua queda seja consequência de suas ações. Barbara Heliodora (op.cit.), ao também citar A. C. Bradley, afirma que as tragédias não acontecem simplesmente ou são mandadas por poderes absolutos, mas elas nascem das ações de alguns homens. “O que estes fazem é que constitui o fator predominante, por suas ações serem características, idiossincráticas: no centro da tragédia reside a ação que nasce do caráter, da personalidade, ou caráter que se deduz da ação.” (HELIODORA, op.cit., p.94). Nessa linha, Hank Quinlan esconde em seu passado um histórico de casos solucionados por provas que foram plantadas. Welles dá um aspecto visual às escolhas de seu personagem quando Vargas entra no Arquivo Público da polícia para analisar os antigos casos de Quinlan. Somente uma ou duas daquelas gavetas podem guardar as investigações de Hank; no entanto, somente a locomoção física dos personagens em uma grande sala filmada em longa profundidade de campo já transmite a sensação da corrupção volumosa do passado de Quinlan. Quando conversa com Menzies (Joseph Calleia), Vargas relembra algumas dessas provas falsificadas, como o machado do caso Burger e a dentadura no caso Yule. Se um indivíduo se torna trágico devido às suas ações, *A marca da maldade* apresenta uma sala com essas ações documentadas e arquivadas em longas filas de armários e gavetas

Os heróis de Shakespeare podem ser divididos entre os que se tornaram seus próprios inimigos, como Macbeth, e os que enfrentam um antagonista, como Hamlet, cujo enfrentamento final encerra os aspectos das histórias. Esta divisão é feita por Barbara Heliodora (idem), que exemplifica Otelo como um personagem de transição entre os dois modelos. Enciumado devido às mentiras de Otelo, o personagem assassina sua mulher acreditando que ela o traiu. “O aspecto mais doloroso de Otelo é essa terrível noção

enganada, mas absolutamente sincera de que, como Brutus, ele está agindo por uma causa justa.” (HELIODORA, 1997, p.123). Hank Quinlan apresenta dilemas semelhantes. Em seu próprio julgamento, os suspeitos que condenara realmente eram culpados. No final do filme, inclusive, é revelado que a intuição do detetive sobre o culpado da explosão que abre o longa estava certa. Mas esta informação é um detalhe. A confissão é literalmente um comentário nos últimos minutos do filme. O destaque é como Quinlan realmente infringira a lei para alcançar a justiça. Questionar se isto é certo ou errado é uma pergunta shakespeariana.

A relação entre o protagonista de *A marca da maldade* e Falstaff possui limitações. Na própria concepção de Welles, os dois são figuras opostas. O cineasta explicou que Quinlan seria alguém detestável e que age segundo uma ideologia fascista ao buscar assassinar os culpados em nome da justiça (WELLES apud BAZIN, 2005). Já Falstaff representa, para o cineasta, uma época de inocência na qual os homens precisam acreditar, mesmo que não tenha existido. Ainda que com os dilemas diferenciados, estes personagens apresentam um gancho dramático que está presente nas peças de Falstaff. Quinlan é um detetive velho, obeso e que anda de bengalas, pois levava um tiro pelo inspetor Menzies, que o venera. Morrer devido à traição desse personagem denota a influência *falstaffiana* de *A marca da maldade*, na qual Welles trabalha de novo a ideia de lealdade entre dois homens. Davies (1990) pontua que Falstaff e Quinlan foram traídos por seus discípulos e tiveram uma morte desolada. Os dois se tornaram figuras deslocadas nos mundos em que vivem, o que fez com os personagens usarem de forma indevida o poder para permanecerem na posição em que viviam.

Ainda que exista uma diferença entre a personalidade dos personagens, é interessante notar que Welles, mesmo que detestasse a figura de Quinlan, confere-lhe um tom humano. O cineasta afirmou que deveria gostar do detetive pois ele amou Tanya (Marlene Dietrich) e por que levou uma bala por seu melhor amigo. (WELLES apud BAZIN, idem, p. 156). Este amigo é Menzies, que o venera, mas, contrariado, depois prova a culpa de Quinlan por meio de uma confissão gravada em uma escuta secreta. Diante desses contrastes, Orson Welles (2005) explicou o tema do filme é a traição.

Este questionamento que Orson Welles apresenta em relação à traição de Menzies é o próprio questionamento que ronda a relação entre Falstaff e o príncipe Hall. Para continuar o legado do pai e se tornar um bom rei, o príncipe precisava se distanciar da figura boemia de Falstaff, ocasionando em sua renegação total ao antigo amigo. Da mesma forma, Menzies também possui uma pretensão heroica ao ter que trair o amigo para realizar a verdadeira justiça e de fato ser um bom policial, o que até aquele momento ele não era, pois vivia ao lado de Quinlan.

Outra figura importante no processo de humanização de Quinlan é a personagem Tanya. Ela representa uma passagem de tempo na vida do detetive. Sem o idealismo de Menzies, Tanya é sincera. Quando eles se reencontram, a personagem não reconheceu seu antigo amante e comenta “Você está um bagaço, meu amor.” Já o espaço do bordel de Tanya é a representação externa do grandioso passado envelhecido de Quinlan, um contraponto ao mundo sujo de Los Robles, onde o lixo voava pelo ar. Isto não significa que o espaço seja agradável. Pelo contrário, o local é esfumaçado, com vários abajures acesos, mobílias desgastadas e uma pianola antiga que não para de tocar. Esta casa, ainda que envelhecida, carrega um pouco da vitalidade de Quinlan. O reencontro com o bordel de Tanya representa, inicialmente, um lugar de descanso para Hank Quinlan. No entanto, o reencontro também simboliza como o passado do personagem não tem mais volta, não importa o quanto ele fique sentado ao lado da antiga pianola. Tanya não lê mais as cartas, porém faz a contabilidade. Comentando sobre a pianola, o personagem afirma que ela é tão velha que é nova. Sobre essa irredutibilidade do tempo, Tanya fala a seu antigo amigo que ele não tem mais futuro, pois já fora gasto. Para James Naremore (2015), Tanya é uma espécie de *rosebud* de *Cidadão Kane*, isto é, um símbolo do passado perdido. A personagem é a outra camada *falstaffiana* de Quinlan, já que ela e seu bordel representam a tentativa de Quinlan para encontrar os bons tempos de outrora, mas que se tornara fadada ao fracasso diante da realidade.

A base do teatro elisabetano era a linguagem que transportava o seu público para diferentes lugares. Este é um dos motivos do denso texto de Shakespeare. Michael Anderegg (1999) defende que Welles, influenciado pelo escritor, foi além e questionou a im-

portância da linguagem, ao realizar em *O toque da meia-noite*, um filme baseado no conflito entre um mundo histórico dos nobres, representado pela figura quase etérea e rígida do rei Henrique IV (John Gielguf), e um mundo pré-linguístico e mais físico, com a figura extrovertida de Falstaff, que a todo momento sofre diretamente as consequências de suas escolhas. Para o autor, o dilema de Falstaff é justamente a sua dificuldade de se adaptar e entender o mundo histórico representado pela nobreza. Ao permanecer como uma figura anti-retórica, o personagem é desprezado pelo seu melhor amigo, o novo rei da Inglaterra e entra em destruição.

A *marca da maldade* precede este posicionamento crítico de Welles presente em *O Toque da Meia Noite*. A partir da dimensão trágica de Quinlan, é possível entender que, assim como Falstaff, ele representa uma figura contrária a Ramon Vargas, uma espécie de extensão mais jovem de Henrique IV. O inspetor mexicano representa uma nova geração e um novo espírito de justiça, assim como representa o príncipe Hall durante sua ascensão. No entanto, da mesma forma que Henrique IV se tornara rei a partir de uma conspiração contra Ricardo II, que fora destituído e executado, a figura retórica de Vargas também é manchada, ao precisar da traição do melhor amigo de Quinlan para conseguir uma prova definitiva. Porém, ainda que danificado, o papel de Vargas é fatal, pois ele é o representante da história nos termos de Anderegg (1999). Como consequência, ao não se adaptar, Quinlan inicia o seu fim.

A dimensão física da tragédia de Quinlan é apresentado da forma plena nos momentos finais do personagem. Com um tiro no corpo dado pelo seu amigo Menzies, Welles se joga no meio de um rio de petróleo e lixo. Com a mão suja pelo sangue, é nesse rio poluído que o personagem vai se limpar. Não há outro espaço para se livrar do sangue. O rosto estático de Quinlan lembra o rosto de Falstaff ao também ser traído pelo antigo parceiro. Em uma câmera alta, ambos os rostos refletem um dos aspectos trágicos mais trabalhados por Welles, a traição. “Já é a segunda bala que eu levo por você”. Está é a última fala do personagem antes de cair no rio sujo de Los Robles e boiar em direção à morte.

Como consequência de suas escolhas, o homem shakespeariano passa por um momento trágico que o leva à morte. Nesse sentido,

os desfechos de *O toque da meia-noite* e *A marca da maldade* possuem certa semelhança. Enquanto o corpo volumoso de Quinlan boia no rio, o assistente da promotoria Al Schwartz (Mort Mills) lembra que a intuição do personagem de Welles funcionara. O jovem Sanchez realmente era culpado: “Quinlan estava certo”. Há uma ironia paralela em *O toque da meia-noite*. Enquanto um grupo de amigos de Falstaff transportava um veículo de tração que levava um grande caixão com o corpo do personagem, o narrador do filme lembra o quanto Henrique V, o Hall que traía Falstaff, fora um rei que deixara um modelo de majestade, uma estrela de honra e gloriosa fama, com prudência e habilidade política. As informações de Schwartz e do narrador do filme de Falstaff fornecem dados e comentários que não importam para Welles. Em conjuntura com as imagens, é fornecido o verdadeiro sentido e desfecho da história dos personagens trágicos. Além de encontrar culpados, verdadeiros ou não, a intuição de Quinlan o leva à sua morte. Além de possibilitar uma vida boêmia, divertida e com alguns privilégios, a amizade de Hall também ocasiona a Falstaff o seu próprio fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse estudo, foi possível constatar como os personagens dos dois filmes analisados possuem um peso de revelação semelhante a alguns aspectos da dramaturgia de Shakespeare. Em *A dama de Shanghai*, o personagem de Arthur Bannister é uma espécie de mestre *noir* de O’Hara, que retira as máscaras ilusórias de sua mulher na frente do personagem e morre neste processo. Em uma caminhada que culmina em quatro mortes, Michael O’Hara encerra sua história sabendo como funciona o Grande Mecanismo da sociedade, conceito de Jan Kott (2003) no qual a imagem da história é uma escadaria, com os degraus para o poder representando uma cadeia sucessiva de mortes.

Já *A marca da maldade* fornece aos espectadores a possibilidade de realizar reflexões trágicas shakespearianas mesmo que nunca tenham lido uma obra de Shakespeare. Quando é questionado se Menzies deveria ou não trair Hank Quinlan devido às suas atividades corruptas, ainda que o personagem tenha levado um tiro por ele no passado, essa pergunta também é feita na obra de Shakes-

peare, quando questionaram se o príncipe Hall deveria ou não trair Falstaff para se tornar rei da Inglaterra e se livrar da influência de seu velho companheiro. Na análise deste filme, o personagem Falstaff também se mostrou clara, a partir da relação entre Hank Quinlan e o seu parceiro Menzies, com a figura mais jovem traindo a figura mais velha.

Vale destacar como a interpretação do próprio Welles nestes dois filmes o coloca nos dois extremos da chave *falstaffiana*: em *A dama de Shanghai*, é o puro idealista que caminha para o alto preço da compreensão do abismo do Grande Mecanismo, enquanto que em *A marca da maldade*, o personagem, já imerso neste abismo, movimenta-se em torno de algum tipo de redenção antes de nele submergir novamente.

Ao considerar *A marca da maldade* e *A dama de Shanghai* como obras inter-semióticas que dialogam com Shakespeare, Orson Welles apresentou filmes que quebram alguns paradigmas. Lembrando que apesar de o cineasta não ter feito sucesso de público em vida, sendo mais comemorado pelos críticos, ele almejava ser um autor popular como foi William Shakespeare, mas ainda assim sempre defendeu uma visão própria sobre a vida e a arte em sua obra. Isto fez com que filmes como *A marca da maldade* e *A dama de Shanghai* demonstrassem esse contraste ao apresentar alguns elementos básicos do cinema *noir*, mas também carregando todo um estilo *wellesiano* que se concentra, principalmente, em uma estética barroca e expressionista, com temáticas shakespearianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDEREGG, Michael. *Orson Welles, Shakespeare, and popular culture*. New York, USA: Columbia University Press, 1999.

BAZIN, Andre. *Orson Welles*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. Tradução de Beth Vieira: São Paulo: Globo Livros. 1995.

CASTILHO, Antonio Luiz Pereira de; RIBEIRO, Paulo César de Carvalho. *Modelos freudianos do trauma e condição humana noir: interfaces e interlocução*. 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Belo Horizonte, Minas Gerais, 2011.

DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 2007.

KOTT, Jan; NEVES, Paulo; RAMOS, Luís Fernando. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NAREMORE, James. *The Magic Word of Orson Welles*. Illinois: The University of Illinois Press. 2015.

ROCHA, Roberto Ferreira. Cinema shakespeariano. *Revista Escrito Sete*, Rio de Janeiro, ano 7, n.7, 2013. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/artigo04.php>>. Acesso em: 09.set.2015.

TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

OBRAS AUDIOVISUAIS

A DAMA DE SHANGHAI. *The lady from Shanghai*. Direção: Orson Welles. EUA. Columbia Pictures, 1947. DVD.

A MARCA DA MALDADE. *Touch of evil*. Direção: Orson Welles. EUA. Universal International Pictures, 1959. DVD.

CIDADÃO KANE. *Citizen Kane*. Direção: Orson Welles. EUA. RKO Radio Pictures, 1941. DVD.

FALSTAFF - O TOQUE DA MEIA-NOITE. *Chimes at midnight*. Direção Orson Welles. França, Espanha e Suíça. 1965. DVD.

MACBETH - REINADO DE SANGUE. *Macbeth*. Direção: Orson Welles. EUA. 1948. DVD.

OTELO. *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*. Direção: Orson Welles. EUA, Itália, Marrocos e França. 1952. DVD.