

O SUJEITO NOIR EM *A MARCA DA MALDADE* (1958)

THE NOIR SUBJECT IN *TOUCH OF EVIL* (1958)

Cristina De Marco¹
crisdemarco.tina@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é encontrar o sujeito *Noir* em *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958), último filme hollywoodiano de Orson Welles. Para isso, realizo a análise baseando-me no entendimento de sujeito/subjetividade encontrado na noção de *Corpo Sem Órgãos* (*CsO*) desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esta mostra-se adequada para identificar os elementos estéticos, cinematográficos e históricos que envolvem a formação deste sujeito. Além da presença do amor, da traição e da morte, características marcantes neste filme. Os papéis sociais encontravam-se em transformação no período final e pós-guerra, formando sujeitos ambíguos, desterritorializados.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito; Corpo Sem Órgãos; A Marca da Maldade.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to find the subject *Noir* in *Touch of Evil* (1958), Orson Welles' last Hollywood film. For this, I perform the analysis based on the understanding of subject / subjectivity found in the notion of *Body Without Organs* developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This is adequate to identify the aesthetic, cinematographic and historical elements that involve the formation of this subject. In addition to the presence of love, betrayal and death, a remarkable feature in this film. Social roles were changing in the final and post-war period, forming ambiguous, deterritorialized subjects.

KEYWORDS: Subject; Body without Organs; Touch of Evil.

1 INTRODUÇÃO

Orson Welles foi considerado um cineasta genial por uma legião de aficionados em cinema que cultuam os seus filmes, pois estes apresentaram uma ruptura na linguagem cinematográfica. Ele traz a modernidade para o cinema, adotando novas posturas de câmera e personagens. Porém, a sua trajetória profissional não foi triunfal como parecia estar se evidenciando no seu primeiro filme. *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) ainda hoje é lembrado entre os melhores filmes de todos os tempos. Porém Orson Welles queria sempre mais liberdade

¹ Jornalista (UNISINOS, 2000); Mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL, 2020), membro do Grupo de Estudos em Artes (GRUAS).

para a criação de roteiros, para as produções, para as adaptações. A sua vida profissional acabou sendo construída por polêmicas e fracassos. Posso afirmar, com isso, que ele era o próprio sujeito *Noir*.

Dentre as suas produções, escolhi para esta análise *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)*. Primeiramente por frequentar listas que a encaixam com a designação *Noir* – o filme apresenta todas as características necessárias para isso -, em segundo lugar, por ser a sua última produção como diretor em Hollywood. Orson Welles foi demitido no período de pós-produção do filme por discordar da *Universal International Pictures* sobre a forma como estava sendo realizada a sua montagem.

Dito isso, procuro responder às seguintes questões: quem é o sujeito *Noir*? Onde encontro o sujeito *Noir* em *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)*? Busco as respostas no conceito de *Corpo Sem Órgãos (CsO)*, desenvolvido por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992).

Orson Welles considerava a edição, e dentro dela a montagem, como a verdade do cinema. Este foi um dos motivos que o colocou fora da indústria hollywoodiana. A primeira montagem de *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)* não foi a versão escolhida por Welles. Em razão disso, foi demitido por discordar dela e sobre isso escreveu um relatório de 58 páginas onde explicava o que deveria ser mudado. De acordo com Oliveira (sem data), o pedido não foi atendido e os papéis com as alterações pedidas por Welles foram encontrados quatro décadas depois do lançamento, em 1998, 13 anos após a morte do autor, em posse de um dos astros da produção, o ator Charlton Heston (que interpretara a personagem Miguel Vargas no filme). O estúdio achou por bem realizar esta remontagem, uma espécie de homenagem ao cineasta, e a alteração foi lançada em DVD. Esta é a cópia na qual se baseia esta análise.

2 O CORPO SEM ÓRGÃOS E A PRODUÇÃO DA SUBJETIVIDADE

O conceito de *corpo sem órgãos (CsO)* está descrito em dois livros publicados conjuntamente por Gilles Deleuze e Félix Guattari: *O Anti-Édipo* (1972) e o terceiro volume de *Mil Platôs* (1980). Eles retomam o termo usado pelo teatrólogo Antonin Artaud (*Pour Mettre fin au jugement de Dieu / Para acabar com o Juízo de Deus* – 1948). O *CsO* é o campo de imanência do desejo. É sobre ele que amamos, é por ele que penetramos e somos penetrados. É

o que resta quando tudo, todos os órgãos foram retirados. E o que se retira é justamente a subjetivação, o sujeito.

No contexto em que se identifica o Cinema *Noir*, o corpo da sociedade estava desterritorializado, vivendo as transformações por que passou o antigo território. Ela deseja a reconstrução e reocupação depois da experiência de guerra. Os papéis sociais estão em plena transformação. Homens e mulheres buscam conquistar – ou reconquistar - os seus espaços.

Os homens precisam mostrar que, apesar da guerra, ainda são viris e necessários. A masculinidade é mais que nunca afirmada e reafirmada na indústria do cinema, nesta nova sociedade desorganizada que precisa colocar em evidência seus antigos valores éticos e morais. O reconhecimento é um desejo para estes homens que voltaram da guerra. Eles esperam ser tratados como heróis da pátria, pois salvaram o mundo do tirano e por isso merecem ser exaltados. Desta forma, se assemelham ao herói, personagem *Noir*, que vive um conflito por ter fracassado. Eles defendem o seu território - o país ou a mulher - contra a ameaça da tirania do outro - o inimigo de guerra, ou o novo mundo, ainda tão incerto. Entregaram a sua honra para defender os seus territórios.

Enquanto isso, elas agora “existem”, passaram a ser consideradas dentro do contexto social. As mulheres, dessa forma, se desterritorializaram - elemento fundamental para a compreensão do CsO. Define o fato de não ser um território, um corpo sobre o qual se fixam os órgãos, mas um corpo imanente, desterritorializado, sobre o qual se formam os sujeitos.

Antes, elas eram limitadas às funções da casa - a vida conjugal, os filhos, os afazeres domésticos -, mas, a partir da guerra, elas precisam ir para o mercado de trabalho e ocupar os espaços antes exclusivamente masculinos, já que os homens saíram para cumprir a sua “missão cívica”. Terminando a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os territórios não existem mais. Quando os homens voltam aos lares, eles estão feridos no corpo e na consciência pelos horrores que viveram. E, ao mesmo tempo, elas conquistam o espaço que ficou ocioso.

Num mundo governado pelo desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre o ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina estilizada de acordo com sua fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. [...] A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia, sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação, em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 2015, p. 444)

Elas passaram a existir inclusive no cinema. Adquiriram personalidade, vontade, poder. O Cinema *Noir* as mostra como dominadoras: elas agora expressam o desejo. A submissão passa a ser permissão, já não é mais uma imposição do homem ou da sociedade, não pode ser. O trabalho nas fábricas é um espaço real e passa a ser representado de forma mais proeminente nesta leva de produções hollywoodianas. E claro, o desejo também lhes pertence, emana delas. A *femme fatale*, representada nos filmes *Noir*, é a mulher que tem desejo sexual, ela atrai o “herói” para a emboscada e através da sedução transforma e manipula a vida dos personagens masculinos. O desejo não carece nada, pois “aquilo que para o sujeito é falta, revela-se como excesso de singularidades que transbordam”. (ROLNIK, apud XAVIER, 1983, p. 458)

Podemos considerar o próprio cinema como um *Corpo sem Órgãos*. A montagem do filme é feita através de cortes e estes colam-se a outros cortes e se transformam em novas cenas, dando uma roupagem estética diferente do que seria se a montagem fosse feita de outra forma.

O sujeito é uma produção do *Corpo sem Órgãos*. A subjetividade é produzida neste movimento de troca de fluxos intensos. Em *A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958)* isso fica claro na intensidade dos personagens. A ambiguidade moral e ética leva-os a experimentarem as trocas de papéis, as inversões, as experimentações, o que sugere este movimento.

O cinema estava vivendo a fase da descoberta do movimento, da ação, e isso está evidenciado na escolha da câmera em primeiro plano, mostrando os rostos e as ações como se fosse o próprio personagem. A câmera está na mão do cinegrafista/diretor. Essa também é uma forma de mostrar que há fluxo, há troca, há sujeitos sendo produzidos.

O corpo organizado funciona como uma máquina que trabalha para a produção. Quando o corpo se torna um organismo dão a ele uma utilidade e dessa forma ele se insere na sociedade, sempre com uma finalidade. O desejo é esmagado, organizado externamente, os órgãos capturados, amarrados dentro de uma lógica capitalista ordenada. Os órgãos estão sempre presos à estrutura social. Assim, quando preso, os órgãos tornam-se inimigos.

Orson Welles se estruturou dentro de uma engrenagem capitalista da indústria do cinema. Deram a ele todas as condições para que se tornasse um grande diretor. Ele se tornou. Mas queria mais. Não conseguiu permanecer preso ao organismo. Desejava, como Deleuze e

Guattari, o excesso, produzia o excesso e tirava o sujeito para cada ocasião. Teve bons atores, bons roteiros, mas a sua “genialidade” acabou se tornando sua inimiga, e a indústria que o criou também queria dele se livrar.

“Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças, que enfrenta e se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam” (DELEUZE, 2018, p. 203). Desta forma, entendemos que o *Corpo sem Órgãos* nasce da capacidade de novas sensações. Todas as possibilidades são consideradas. O corpo desorganizado torna-se instrumento da intensidade.

Mais do que produzir as armas utilizadas na guerra, os Estados Unidos precisam, desta etapa em diante, produzir outras máquinas industriais para sustentar as vidas que seguem. A sobrevivência neste novo mundo dependerá de novas técnicas. Esta realidade está na superfície de um corpo social que precisa se conectar a outras máquinas para produzir estas vidas que desejam vencer. Nada mais providencial do que a ascensão, ao mesmo tempo, do capitalismo, da indústria do cinema e do sonho americano.

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão”. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 43)

São dilemas da subjetividade: a defesa da identidade contra a sua pulverização, a defesa da identidade local contra a global, os movimentos de reivindicação religiosa, racial e étnica. “É o próprio tabuleiro do regime identitário que está para ser posto em questão [...] para viabilizar a produção de uma subjetividade heterogênea” (ROLNIK, 1983, p. 455). O *Corpo sem Órgãos* é, assim, uma noção de inconsciente, o inconsciente maquínico, “a operação por excelência do desejo: agenciar os desejos de uma infinita variedade de universos e, a partir do que se engendra nesse agenciamento, produzir as múltiplas figuras da realidade – não só da realidade subjetiva” (ROLNIK, 1983, p. 455).

3 CINEMA NOIR

Entre a década de 1940 e o final da década de 1950, “nem indústria, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas em referência ao corpus hoje cultuado como

film noir” (MASCARELLO, 2006, p. 178). O termo foi cunhado pelos críticos de cinema franceses e pode ser entendido através do período histórico e também pelo movimento literário.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a produção cinematográfica de Hollywood teve a sua exibição proibida na França. O país estava ocupado militarmente, desde 1940, pelos nazistas. Em poucas semanas, quando acabou finalmente a guerra, foram exibidos, entre outros: *Relíquia Macabra / The Maltese Falcon / 1941*, de John Huston; *Pacto de Sangue / Double Indemnity - 1944*, de Billy Wilder; *Laura / Laura / 1944*, de Otto Preminger; *Até a Vista Querida / Murder, my Sweet / 1944*, de Edward Dmytryk e *Um Retrato de Mulher / Woman in the Window / 1945*, de Fritz Lang. Todos os filmes tratavam de dramas policiais e traziam à tona o cenário social encontrado no período final e pós-guerra: violência, ambiguidades, incertezas. Coincidentemente, em 1945, ano em que a guerra acabou, a editora francesa *Gallimard* lançou uma coleção encadernada com a capa preta contendo romances policiais que apresentavam este cenário nebuloso. Chamava-se *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel. A semelhança entre os cenários e os temas abordados levou a crítica especializada a chamar estes filmes hollywoodianos de *Noir*². Eram filmes escuros e ambíguos, como a tradução do termo.

Nem mesmo os cinéfilos — amantes do cinema — são capazes de definir da mesma forma o cinema *Noir*. Cada um guarda a sua lista pessoal destes filmes. Confuso, certamente. Mas é justamente isso que torna o cinema fascinante e objeto de estudo frequente nos espaços acadêmicos; as possibilidades que se abrem às variadas definições.

Existem controvérsias não só a respeito de sua natureza (movimento, ciclo, gênero, estilo, tom e atmosfera, tipo de narrativa, fenômeno, inflexão ou tendência?) como também no seu período de vigência (anos 1940, dos anos 1940 aos anos 1960, até os dias de hoje?). (MATTOS, 2001, p. 11). Mattos aponta, nas páginas seguintes (p. 13-14), estudos e obras que definem o Cinema *Noir*.

Na obra *Historie du Cinéma*³, de 1954, Maurice Bardeche e Robert Brasillach percebiam nestes filmes “a influência da literatura policial, a figura da mulher sedutora e astuciosa (lembrando o anúncio de propaganda de *Pacto de Sangue*: “Ela o abraça para que ele mate”), a narração subjetiva”. Uma década depois, em 1968, *Hollywood in the forties*⁴, de

² *Noir/Noire* – Tradução: Preto. Negro. Escuro. Deprimido. Conforme o Dicionário Reverso Francês-Português – Online – Disponível em: <https://dicionario.reverso.net/frances-portugues/noir> Acesso em 15 jul.2019.

³ *Historie du Cinéma* - Tradução: *História do Cinema*

⁴ *Hollywood in the forties* - Tradução: *Hollywood nos anos 1940*

Charles Higham e Joel Greenberg trazia a primeira abordagem em inglês sobre os filmes, no capítulo *Black Cinema*. Eles eram chamados desta forma por conter “um mundo de trevas e violência, e sobretudo sombra sobre sombra sobre sombra”. Assim, as obras literárias da Série *Noire* podem ser usadas para justificar o termo *Noir* usado para designar estes filmes, visto que a sombra, as trevas, tudo lembra a escuridão e remetem à tradução do termo em francês: preto, escuro, sombrio.

O primeiro crítico cinematográfico a cunhar o termo *noir* foi o francês Nino Frank, no artigo *Un Nouveau Genre “Policier”: L’Aventure Criminelle*⁵, publicado em 1946, na revista semanal *Écran Français*. Para ele, “estes filmes “*noirs*” não têm mais nada em comum com as fitas policiais do tipo habitual... Nestas narrativas, claramente psicológicas, a ação - violenta ou movimentada - importa menos do que os rostos, os comportamentos, as palavras, isto é, a verdade dos personagens”. (FRANK, 1946, apud MATTOS, 2001, p. 12)

Em novembro do mesmo ano, Jean Pierre-Chartier abordou os filmes em *Lés Américains Aussi Font des Films Noir*⁶, escrito para a seção *Notte Écran* de *La Revue du Cinéma*⁷, “onde vislumbrava alguns elementos básicos desse tipo de filmes, como a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal, a importância da atração sexual nos enredos e o pessimismo desesperante dos personagens”. (MATTOS, 2001, p. 12-13). Já nas primeiras críticas, o tema causava divergências. Frank falava em realismo e humanismo, enquanto Chartier criticava o anti-humanismo e o pessimismo dos personagens.

Nos Estados Unidos, Lloyd Shearer já havia falado sobre eles em seu artigo *Crime Certainly Pays on the Screen*⁸, para a revista do *New York Times*, em agosto de 1945; porém os chamava de “histórias de *hard-boiled* de crimes sangrentos, com implicações freudianas”. (SHEARER, 1945, apud MATTOS, 2001, p. 13)

Ainda hoje, há autores que confundem essas denominações de estilos e gêneros narrativos por apresentarem características semelhantes. Jeha (2011) explica as diferenças entre *hard-boiled*, *noir* e a ficção de detetive:

Todas se desenvolvem num contexto de urbanização e industrialização típico das sociedades europeias e norte-americana de fins do século 19 e início do 20. A ficção

⁵ *Un Nouveau Genre “Policier”: L’Aventure Criminelle* - Tradução: *Um novo gênero policial: a aventura do criminoso*.

⁶ *Lés Américains Aussi Font des Films Noir* - Tradução: *Os americanos também fazem filmes negros*.

⁷ *Notte Écran de La Revue du Cinéma* – Tradução: *Nossa tela da Crítica do Cinema*.

⁸ *Crime Certainly Pays on the Screen* - Tradução: *O crime certamente compensa na tela*.

de detetive nasce nos contos de Poe, com um investigador de poltrona que resolve um enigma por meio de notícias de jornais, a pedido de um chefe de polícia. Após a Primeira Guerra Mundial e a quebra da Bolsa de Nova York, autores e leitores deixam para trás histórias em que a violência é apenas um jogo de salão e partem em busca de narrativas duras e velozes, com detetives trabalhando ao arpejo da lei: a ficção *hard-boiled*. Dela se origina a ficção *noir*, fundamentalmente pessimista, **em geral sem detetive** e cujo protagonista é um fracassado, quando não um criminoso, que tenta sobreviver nas trevas morais e urbanas. (JEHA, 2011 – meu destaque).

Destaco a afirmação do autor: “em geral sem detetive” para fazer a ele um contraponto, trazendo o que diz Mattos (2001, p. 37): “o investigador e a vítima são as figuras básicas do filme *noir*. Investigadores de diversos tipos – detetives particulares, policiais, jornalistas, cidadãos comuns – são os protagonistas dos filmes que chegam mais próximo da história de detetive clássica.” Mascarello (2006, p. 20) denomina estes filmes como “aqueles policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em off, com uma loira fatal e um detetive-durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo.” Dito isto, estes filmes continham, sim, detetives.

Os filmes *Noir* têm como cenário ambientes noturnos, com pouca luz, em referência ao submundo das grandes cidades americanas. Jogo de sombras e luzes que conotam a ambiguidade que pode se apresentar em outro elemento-chave: a morte. Há sempre enigmas a serem desvendados. Quem foi o culpado? Em que circunstâncias aconteceu o crime? Os detetives seguem pistas que por vezes os levam a outro enigma.

Em *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, a morte do empresário, no início do filme, leva a um suspeito cujas provas contra ele são plantadas pelo próprio investigador, que passa a ser alvo do próximo enigma a ser desvendado.

Estes elementos estéticos são soluções encontradas pelos diretores. Os Estados Unidos sentiam as perdas econômicas provocadas pela Grande Depressão (1929) e em seguida pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A crise trouxe a escassez de recursos para as produções cinematográficas. Produções baratas e envolvendo equipes menores foi a solução encontrada pelos cineastas para terem seus roteiros filmados.

Os personagens estão abandonados à própria sorte. Eles estão envolvidos em dramas pessoais – éticos e morais - e ocupam espaços marginais na sociedade. Apresentam-se como pessoas comuns, policiais, jornalistas, prostitutas, dançarinas, traficantes. Ninguém estará livre destes dilemas. E assim se mostrarão os sujeitos. Eles não têm uma definição fechada. Costumam ser tratados pela crítica especializada como heróis e bandidos.

O herói *Noir* pode ser um anti-herói, pois pode se portar como o seu antagonista ao tropeçar na sua própria inocência. Isso faz do seu destino o fracasso. O bandido é imoral, artiloso, mas é capaz de sucumbir ao amor. A mulher é só contradição: é a *femme fatale* mas pode ser uma esposa dedicada; é desejada pelos personagens masculinos e ao mesmo tempo os domina. Os papéis se invertem e se contagiam. A ambiguidade cria, assim, uma grande diversidade de possibilidades e de subjetividades que estão sempre se transformando em novos sujeitos. Este contágio traz a noção de *Corpo sem Órgãos (CsO)*.

A subjetividade não é dada, ela transborda os indivíduos, é objeto de sua produção excessiva. O processo de subjetivação acontece nas conexões entre fluxos heterogêneos. A formação destas subjetividades pressupõe agenciamentos coletivos e impessoais. E esta produção se opera no *CsO*: “Os agenciamentos de tais singularidades são exatamente aquilo que irá vazar dos contornos dos indivíduos, e que acaba levando à sua reconfiguração”. (ROLNIK, apud XAVIER, 1983, p. 453)

Orson Welles foi um fenômeno em Hollywood, onde obtivera um contrato com vantagens sem precedentes junto à R. K. O. (*Radio-Keith-Orpheum*), estúdio que produzia filmes de cineastas independentes como John Ford (1894-1973) e Walt Disney (1901-1966), além de reconhecidas estrelas do cinema como Cary Grant (1904-1986), Fred Astaire (1899-1987), Ginger Rogers (1911-1995) e Katharine Hepburn (1907-2003). Welles era um jovem diretor de teatro e radialista. Aos 26 anos de idade lançaria o seu primeiro longa-metragem, *Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941)*, um filme inovador na sua narrativa, na fotografia e na temática, indicado em nove categorias do Oscar e ganhando com o roteiro, assinado pelo veterano Herman J. Mankiewicz, sua única estatueta.

4 A MARCA DA MALDADE - TOUCH OF EVIL (1958)

Ramon Miguel Vargas (Charlton Heston) é o chefe do Serviço Mexicano de Combate ao Tráfico de Drogas. Ele atravessa a fronteira pela primeira vez, com sua esposa, Suzie Vargas (Janet Leigh), que é americana. Assim que eles passam pela alfândega, o carro imediatamente posterior ao deles explode. Como o carro saiu do lado mexicano, Vargas procura tomar conhecimento do caso e acaba se envolvendo na solução da ocorrência. Entre os policiais americanos está o detetive Hank Quinlan (Orson Welles). Logo Vargas desconfia do caráter de

Quinlan e inicia uma investigação a seu respeito, resolvida com a ajuda de Pete Menzies (Joseph Callea), assistente do policial.

Vargas pode ser interpretado como o herói - ingênuo e honesto - fragilizado perante o perigo que lhe aguarda. Sua principal fragilidade é o amor à esposa. Ele abandona a ação na qual estivera envolvido para se certificar de que ela está bem e não corre risco. Resolve tudo dentro da Lei. Por outro lado, Quinlan é um policial solitário, grosseiro, e que gosta de impor a sua autoridade. Para ele, a justiça deve ser feita a seu próprio modo: planta provas para incriminar inocentes e se envolve com bandidos e traficantes. Resolve tudo à sua maneira. Porém, quando se trata de Cinema *Noir*, as informações são sempre contraditórias, ambíguas. Bazin interpreta a trama de outra forma:

Este argumento de maniqueísmo inverte-se se prestar um pouco mais de atenção ao argumento e às personagens. Quinlan não é realmente o polícia vicioso. Ele 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” à cadeira elétrica. (BAZIN, 1991, p. 88)

Quinlan resolveria o caso da explosão do carro à sua maneira se Vargas não estivesse ali para atrapalhar. O detetive planta as provas para incriminar o suspeito, prende-o e o tortura. Outro incômodo é o fato de Vargas ser estrangeiro. O detetive também perde o controle quando o assunto é o amor. Ele já foi casado, no entanto, o único bandido o qual não conseguiu deter foi o responsável por estrangular a sua amada. Tanya (Marlene Dietrich), parece ter sido a única mulher que lhe deu atenção depois disso. Mas a vida de “tira” o leva irremediavelmente para longe dela. Mesmo assim, há sempre uma possibilidade de retorno. Menzies é o seu grande escudeiro. Eles também se amam. Por ele, levou um tiro na perna que o deixou aleijado.

Suzie é a esposa dedicada. Mantém-se ao lado de Vargas, que precisa resolver o caso da explosão. Mas não é submissa. A vontade é dela. É capaz de enfrentar o traficante Tio Joe Grandi (Akim Tamiroff), mesmo que ele deixe claro ter por ela desejo sexual e ameace a Vargas por ele ter prendido o seu irmão, chefe da quadrinha de traficantes. É ameaçada também pelos sobrinhos de Grandi enquanto aguarda Vargas no hotel. Eles simulam que ela esteja

drogada para desqualificar o fato de Vargas combater o tráfico. Ela é acusada de ter matado Joe Grandi e por isso é presa. Porém, Vargas a liberta.

A morte: morrem o empresário e a stripper que o acompanha no carro que explode na sequência inicial. Quinlan estrangula Grandi e, na cena final, mata o seu “fiel escudeiro” Pete Menzies, que o traiu ajudando Vargas. Finalmente morre, ao tombar, bêbado em um rio lodoso.

Traição: Quinlan foi traído por Menzies e traiu a sua profissão ao não agir de acordo com a lei, característica que liga Orson Welles à sua obra. Ele se sentia traído por Hollywood, a mesma indústria fez dele herói e vilão. Welles teve que permanecer fora para estar dentro. Aqui encontramos a representação do *Corpo Sem Órgãos*, ao mostrar o sujeito formado fora do corpo.

Os movimentos de câmera também são elementos estéticos *Noir* em *A Marca da Maldade*. A câmera participa das cenas, ela se aproxima dos rostos, visualiza os acontecimentos na altura dos corpos, dos olhos. Essas cenas são cortadas por planos-gerais quando a confusão está armada. As imagens se cruzam e se cortam.

Novamente, o *CsO* agencia os cruzamentos e cortes, os movimentos que dão vida aos personagens que desejam. Desejo em excesso, como querem Deleuze e Guattari, já que desses desejos surgem novos sujeitos, pela movimentação e pelo fluxo dos personagens.

Rogério Sganzerla caracterizava o Cinema Moderno desta forma, quando a câmera “desce à altura do olho expressionista, abandona o *plongée*⁹ para situar-se à altura dos olhos. O cinema deixa de ser Lang e passa a ser Hawks. O filme localiza-se diante da realidade. A câmera individualiza-se e toma posição frente à intriga; já não se situa em todos os lugares e posições”. (SGANZERLA, 1965, p. 5). O expressionista Fritz Lang buscava a representação subjetiva do mundo, acreditava que a câmera precisava dizer algo. Enquanto a câmera de Howard Hawks filma a violência, acompanha o conflito e o perigo das ações em *Scarface* (1932). Mesmo com estilos tão diferentes, eles contribuíram para o surgimento do que ficou conhecido como Cinema *Noir* nos anos 1940.

Em *A Marca da Maldade* encontram-se também elementos materiais na decoração dos cenários que remetem à estética *Noir*. Na casa de Tanya, por exemplo, há quadros com pinturas de cavalos, detalhes da cidade nas paredes, que confere aos ambientes de bares e

⁹ *Plongée* – técnica de filmagem onde a câmera focaliza os personagens de cima para baixo, sendo apenas uma observadora dos fatos.

bordéis um ar de “modernidade”, contrastando com cabeças de boi com chifres, remetendo à ambientação dos filmes de *Velho Oeste*. São nestes locais onde se passa a maior parte das cenas. Fachadas de luzes *néon*, contrastando com a pouca luz noturna. Os figurinos *Noir* são formados por chapéu com a aba virada para baixo e capa de chuva. Os personagens fumam e as melodias que tocam nos bares são tristes: jazz e trilhas orquestrais.

4.1 ORSON WELLES

Orson Welles ficou conhecido nos Estados no dia 30 de outubro de 1938, quando protagonizou, juntamente com seus atores, na emissão radiofônica semanal *The Mercury Theatre on the Air*, pela *C.B.S. (Columbia Broadcasting System)*, a dramatização da obra literária *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells. O enredo discorria sobre a invasão de alienígenas na cidade de Nova Jersey. A dramatização causou pânico na população:

O tamanho da reação, claro, foi espantoso. Seis minutos depois de entrarmos no ar, os painéis telefônicos das estações de rádio do país inteiro piscavam como árvores de Natal. As casas foram se esvaziando, as igrejas se enchendo; de Nashville a Mineapolis, havia gente chorando e distribuindo roupas pela rua. Vinte minutos depois, estávamos com um estúdio repleto de policiais atônitos. (WELLES apud BOGDANOVICH, 1995, p. 58)

Com essa alegoria podemos introduzir a noção de território/desterritório, uma das premissas do Corpo Sem Órgãos (CsO). Trata-se de um corpo virtual, atravessado e invadido de desejo. Este desejo produz o excesso. E através do excesso, o sujeito. O invasor/estrangeiro precisava ser combatido. A qualquer momento o país pode voltar a ser invadido, atravessado. Este medo perdura ainda hoje nas produções hollywoodianas.

Em 1933, Orson Welles retorna aos Estados Unidos depois de uma temporada na Europa trabalhando como ator. Três anos depois, em 1936, estreia como diretor teatral em uma produção do *Federal Theatre/WPA (Works Progress Administration)*, um programa governamental, parte do *New Deal (1933-1937)*, que recrutou atores negros para a montagem de *Macbeth*, de Shakespeare. Welles preferiu mudar a ambientação da peça da Escócia para o Haiti, porque via semelhanças entre o imperador daquele país e o personagem-título. Todos os mais de cem atores eram negros, a maioria nunca tivera subido em um palco antes. Foi um grande sucesso de público. Com isso, podemos compreender como Orson Welles produz fora do território, desterritorializando. Entre *Macbeth* e Hollywood foram mais dois anos.

Os primeiros passos de Orson Welles em Hollywood datam da Primavera de 1938. Eles vêm logicamente da R.K.O. que era uma filial da R.C.A., tal como a cadeia N.B.C. onde Welles se tinha iniciado na rádio. [...] Na primeira semana de agosto, Orson Welles assina com George Schaeffer, diretor da R.K.O. Radio Pictures, um contrato sem dúvida único na história do cinema americano: um filme por ano em que ele seria, segundo o seu desejo, realizador, argumentista, intérprete ... ou tudo ao mesmo tempo. Reservaram-lhe 25% dos benefícios brutos de cada um de seus filmes; ele receberia 150 000 dólares de avanço e cada filme seria uma Mercury Production. (BAZIN, 1991, p. 143)

A partir do seu primeiro longa-metragem, *Cidadão Kane* (1941), ele passa a ser reconhecido como herói, pois cumpre o ideal americano: é um vencedor. Sendo assim, iguala-se aos heróis de guerra. Ele deseja e merece ser vislumbrado no cinema, como sinal deste reconhecimento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi exposto, afirmo que o sujeito *Noir* é ambíguo, perpassado pelo desejo, pelas transformações sociais, atravessado por elas, com características estéticas próprias e compreensível através da noção de *Corpo Sem Órgãos (CsO)*.

Os papéis sociais estavam em transformação, pois haviam sido atravessados no período final e pós-guerra quando se constituíram estes filmes. Os homens voltaram com o estigma de heróis, porém perderam a primazia para as mulheres nas tarefas do dia-a-dia e mesmo nos seus empregos. O cinema também precisou se adequar a esta realidade. A linguagem cinematográfica reproduziu os sujeitos ambíguos de então. Os papéis se misturam e se deslocam neste universo, fazendo coro a estas mudanças.

A Marca da Maldade presta-se igualmente a este papel. Mocinho e bandido, traição, morte, amor são elementos que estão à disposição dos personagens. Crise moral e ética emolduram esta realidade. A câmera também participa deste jogo, trazendo à tona as artimanhas destes sujeitos que se transformam o tempo todo, criando as ambiguidades.

A morte dá origem a esta história e a finaliza. Vargas e Quinlan são opostos, mas também mostram que têm um outro lado. Menzies trai o seu melhor amigo, que perdeu a perna para salvá-lo, porém nada garantia a ele que não fosse traído pelo amigo. Suzie ama Vargas incondicionalmente, embora atraia também a atenção e o desejo de outros homens. Tanya ama Quinlan, que do seu jeito também a ama.

A ambiguidade está presente também nos elementos materiais da estética *Noir*. Na ambientação de bares e bordéis com um ar de “modernidade”, contrastando com os cenários dos filmes de *Velho Oeste*. Fachadas de luzes *néon* contrastando com a pouca luz noturna.

Orson Welles é um bom exemplo de sujeito *Noir*. Ele amou o cinema e o produziu pelo excesso, seja na linguagem, seja na intenção. Porém, a indústria do cinema o rejeitou depois de ter feito dele um herói. Ela o traiu. Desta forma, o cineasta precisou estar fora dela para poder continuar a produzir o seu CsO, desterritorializando. Esta é uma palavra que pode ajudar a compreender a concepção deste sujeito. A partir dos elementos históricos apresentados na análise, podemos compreender a sua formação.

REFERÊNCIAS

A MARCA da Maldade. Diretor: Orson Welles. Estados Unidos da América, 1958. DVD Vídeo, Universal renovado em 1986 (104 min).

BAZIN, André. **Orson Welles**. Lisboa, Portugal: Horizonte de Cinema, 1991.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Cinema 2 – A Imagem-Tempo**. Tradução: Flávia Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

JEHA, Julio. **Ética e Estética do Crime: ficção de detetive, hard-boied e noir**. XII Congresso Internacional da ABRALIC. 18 a 22 jul. 2011, UFPR, Curitiba. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf>>. Acesso em 27 jun. 2019.

MASCARELLO, Fernando. **História Mundial do Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

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

MULVEY, Laura. **Prazer visual e Cinema Narrativo**. Publicado em 26 et. 2015. Acesso em 03 jul. 2019. Disponível em: <https://vdocuments.mx/mulvey-laura-prazer-visual-e-cinema-narrativo-na-experiencia-do-cinema.html>

NOIR. Significado. Dicionário Reverso Francês-Português – Online – Disponível em: <https://dicionario.reverso.net/frances-portugues/noir>. Acesso em 15 jul. 2019.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **A Marca da Maldade**. Crítica do filme. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-marca-da-maldade/> Acesso em 20 jun.2019.

ROLNIK, Suely. **Esquizoanálise e Antropofagia**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro> Edições Graal: Embrasilme, 1983.

R.K.O. Radio Pictures. No portal Encyclopedia.com – disponível em: <https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/rko-radio-pictures>. Acesso em 14 jul. 2019.

SGANZERLA, Rogério. **Noções de Cinema Moderno**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1965 Suplemento Literário, p. 5.