



## Fronteiras e travessias

### Apontamentos para uma leitura de *A Sede do Mal*

JEFFREY CHILDS

O filme *A Sede do Mal* [*Touch of Evil*] (1958), do realizador Orson Welles, começa com a marcação do tempo (3 minutos) num temporizador ligado a uma bomba artesanal colocada, por uma figura desconhecida, no porta-bagagens de um carro, também ele desconhecido, ocupado, segundos depois, por um senhor mais velho e uma senhora mais nova, reconhecíveis apenas pela aparente discrepância das suas idades e – mas, neste pormenor estamos a adiantar-nos em relação à câmara, algo que o temporizador de Welles não permite – a sugestão epidérmica de que este casal singular pertencerá ao lado norte de uma fronteira que julgamos próxima. Na verdade, a incerteza do espectador face ao seu exacto posicionamento geográfico, num espaço ou conjunto de espaços fictícios, embora evocador de uma fronteira bastante real<sup>(1)</sup>, ocupará grande parte do filme: não na

---

(<sup>1</sup>) Curiosamente, acontecimentos recentes do foro histórico-político vieram questionar esta convicção na realidade, como se uma fronteira não fosse real sem a presença de uma barreira física que, independentemente da sua (questionável)

qualidade do tema, mas antes, na qualidade de pequenos tremores que perturbam a experiência do visionamento do filme e que remetem para os hábitos de leitura produzidos pelo cinema clássico americano, que nos mostrava com uma clareza apolínea os quem, como, porquê e onde dos acontecimentos que ia plasmando nas telas das salas de cinema pelo mundo fora.

*A Sede do Mal* – um filme sempre em movimento, em transição entre espaços, atravessando fronteiras, mas cuja meta última é a ocupação da fronteira, como se o cinema pudesse delimitar e ocupar a fronteira – começa com um *travelling*, um dos mais paradigmáticos da história do cinema, que atravessa a fronteira entre uma perspectiva humana (o olhar antropomórfico da câmara a vislumbrar o casal a andar pela arcada da vila com o assassino em primeiro plano) e uma perspectiva humanamente implausível (o olhar da câmara que descola da rua para, passando por cima dos edifícios da aldeia, traçar o percurso do automóvel do casal). É de notar que a vila em causa se caracteriza por ser um espaço híbrido em termos linguísticos e culturais, como que denotado pela presença de sinais em espanhol (os letreiros das lojas e outros estabelecimentos comerciais) e em inglês (as marcações de trânsito na rua), percepção dada ao espectador no preciso momento em que o casal de recém-casados – Ramon Miguel Vargas e Susan Vargas (Charlton Heston e Janet Leigh) – atravessa a rua principal da vila, mesmo à frente do automóvel armadilhado, e continua o seu percurso, sendo ultrapassado de novo pelo automóvel; e, quando este é obrigado a parar pela terceira vez durante o *travelling* (as primeiras duas por polícias de trânsito e a última devido à presença de um rebanho de cabras que ocupa a via), apanhando a viatura condenada, uma vez mais, precisamente no momento em que tanto a viatura como o casal Vargas chegam ao controlo da fronteira<sup>(2)</sup>.

---

eficácia e de outras questões que a medida proposta pode e deve suscitar, simbolizasse a natureza material da realidade na sua dimensão ideal/ideológica.

(<sup>2</sup>) O termo «vila» parece-nos manifestamente inadequado para descrever este espaço, que encontra uma designação mais feliz na expressão inglesa *border town*, uma vez que o adjectivo retira do substantivo a sua qualidade de autossustentabilidade, na designação de uma comunidade aglomerada em torno de uma ideia de habitabilidade, remetendo-o para uma condição precária de localização espacial e, sobretudo, para uma função específica: a de sustentar, fiscalizar e testemunhar a passagem de um espaço para o outro.

É neste momento, sob a pressão temporal da bomba prestes a explodir, que aprendemos que o filme tem início no México e se vai movimentando em direcção aos Estados Unidos da América ao acompanhar os percursos convergentes/divergentes da câmara, da viatura armadilhada e do casal Vargas. Aprendemos também que o casal Vargas é, em si, um exemplo de uma travessia de fronteiras: Susan é norte-americana, enquanto Ramon é mexicano. «Mike, já reparaste que esta é a primeira vez que estamos juntos no meu país?» [«Mike, do you realize this is the first time we've been together in my country?»]: com estas palavras, Susan revela a precariedade político-geográfica do casal e *traduz* o nome do seu marido para inglês. «Já reparaste que não te beijo há mais de uma hora?» [«Do you realize I haven't kissed you in over an hour?»]: o beijo que se sucede à resposta de Vargas é explosivo, coincidindo com a explosão do carro armadilhado, cuja imagem corta o *travelling* inicial do filme, uma sequência com a duração de três minutos e vinte segundos. Esta sequência magistral de Welles serve para atar um nó no qual se envolvem o casal Vargas, as relações fronteiriças entre o México e os Estados Unidos da América e a violência criminal, simbolizada pela explosão do carro e pelo êxito de Vargas, veiculado através do curto diálogo com o guarda da fronteira, no combate à mesma. Uma nota final relativamente a esta sequência: a utilização combinada de grua e *dolly* para seguir a viatura armadilhada cria uma atmosfera de interiores, de *set* de estúdio, que perpassa pelos dois espaços fronteiriços, subvertendo a oposição interior/exterior inerente à noção de fronteira e deixando no seu lugar uma *mise en abyme* de interiores, cujo emblema perfeito encontramos na imagem da arcada que dá início ao filme.

A ideia central do filme – a de que as fronteiras fundamentais à nossa existência (individual e colectiva) não são estanques – encontra uma expressão sistemática, organizada em forma de ecos que estabelecem paralelos entre os vários domínios da narrativa: cidadão/estrangeiro, inocência/culpa, lealdade/deslealdade, virtude/corrupção, liberdade/ prisão, verdade/mentira, etc.<sup>(3)</sup>. Tanto na escolha específica destas

---

(3) Recordemos o importante papel desempenhado pelo eco no desenlace do filme, nomeadamente na sequência no campo de petróleo entre Quinlan, Vargas e Menzies.

oposições como na manipulação (e frequente inversão) da prioridade atribuída às mesmas no regime de representação que designamos, por razões pragmáticas e em homenagem à figura que inspirou este volume, por melodrama, *A Sede do Mal* insere-se claramente na tradição do *film noir*<sup>(4)</sup>. Contudo (e curiosamente), é em geral aceite pela crítica cinematográfica que o filme de Welles fecha o ciclo do *film noir* clássico: isto é, no que diz respeito ao género, *A Sede do Mal* dá continuidade ao traço iniciado por *A Relíquia Macabra* (1941), de John Huston, levando-o ao seu ponto de origem, fechando-se a si mesmo dentro do círculo desenhado e excluindo do círculo todos os filmes de inspiração *noir* realizados posteriormente. Este facto é notável e notavelmente ignorado pela crítica cinematográfica: o filme que serve de fronteira entre o *film noir* e o cinema pós-*noir* é um filme que subverte sistematicamente a naturalidade das fronteiras e as tentativas de as policiar<sup>(5)</sup>.

Tal como referido anteriormente, acompanhando a problematização da fronteira geográfica e espacial, o filme constrói uma reflexão sobre fronteiras de outra ordem (entre as quais podemos situar a questão do género). Um dos temas que se encontram quase sempre enredados na questão da fronteira física é o da pertença. Já vimos como Susan se refere aos Estados Unidos da América como «o meu país», introduzindo uma falha identitária no seio do casal Vargas. Mais adiante, o próprio Vargas abrirá esta falha ainda mais, quando comenta com Susan as implicações da explosão:

---

(4) Existe um risco inerente à utilização pragmática desta designação: sugerir que o regime de representação referido pertence ao domínio do cinema (ou da arte em geral) parece delimitar a sua relevância para outras esferas da actividade humana, o que não nos parece ser o caso. Pelo contrário, diríamos que a fronteira entre a arte e a vida é tão porosa quanto as restantes analisadas neste capítulo.

(5) Uma objecção, à primeira vista, plausível a esta descrição é a ideia de que é a crítica, e não os filmes, que estabelece limites e traça fronteiras. O problema com esta posição é que pressupõe que o objecto fílmico é dispensável à génese crítica, que a crítica se produz (ou reproduz) numa espécie de vazio epistemológico. A estranheza deste pressuposto sugere que o problema é mais complexo do que esta objecção admite.

Vargas: Isto poderá ser muito mau para nós.

Susan: Para nós?

Vargas: Para o México, quero eu dizer.<sup>(6)</sup>

A sugestão é a de que, para Susan, o «nós» refere, em primeira instância, o par recém-casado, enquanto para Vargas refere os mexicanos, com um reconhecimento implícito da sua condição algo precária nas relações geopolíticas com o vizinho do Norte. Esta sensibilidade em relação à diferença estatutária entre as duas nacionalidades surge em vários momentos durante o filme, sobretudo na forma como as questões da segurança e do conforto revelam preconceitos sobre as culturas que ocupam cada lado da fronteira. Quando um capanga dos irmãos Grande usa uma lanterna para revelar Susan, meia-despida, no seu quarto de hotel no México, Vargas tenta explicar-lhe que tal situação não é representativa do verdadeiro México: «Tu sabes que isto não é o México real. Todas as terras de fronteira fazem sobressair o pior de um país.» [«This isn't the real Mexico, you know that. All border towns bring out the worst in a country.»] Quando, em consequência do sucedido, Susan se recusa a ir para casa (leia-se «Cidade do México»), diz ao marido que prefere ficar perto dele, mas em solo americano, suscitando o desapontamento ferido de Vargas.

Vargas: O lado americano da fronteira...

Susan: Oh, bem, eu estarei segura lá – não tens de te preocupar comigo.<sup>(7)</sup>

Esta troca suscita, por parte de Vargas, uma defesa eloquente da fronteira aberta entre os dois países: «Susie, uma das fronteiras mais longas da terra fica precisamente aqui, entre o teu país e o meu. Fronteira aberta. 2250 quilómetros sem uma única metralhadora à vista.» [«Susie, one of the longest borders on earth is right here

<sup>(6)</sup> Vargas: «This could be very bad for us.

Susan: For us?»

Vargas: «For Mexico, I mean.»

<sup>(7)</sup> Vargas: «The American side of the border...»

Susan: «Oh, well, I'll be safe there – you won't have to worry about me.»

between your country and mine. Open border. Fourteen hundred miles without a single machine gun in place.>] Assim, Vargas surge como uma figura de transição cultural, aspecto marcado tanto na sua profissão e na sua relação com Susan como na escolha de um actor norte-americano para desempenhar o papel.

Ironicamente, numa das inversões estratégicas do filme, Susan é raptada a norte da fronteira, num hotel que (descobrimos mais tarde) pertence a Uncle Joe, um dos irmãos Grande e um cidadão americano naturalizado. Esta inversão associa-se à perplexidade, já introduzida no filme, sobre a forma – de parecer, de falar, etc. – que os cidadãos de cada país tipicamente assumem, com Welles a aproveitar magistralmente o *casting* de Charlton Heston no papel de Vargas para subverter tais expectativas. No primeiro encontro entre os dois, logo a seguir à explosão do carro, Vargas garante ao capitão Quinlan (Orson Welles) que a sua presença se limita à condição de observador neutro, ao que Quinlan responde: «Tu não falas como um. Como um mexicano, quero eu dizer.» [«You don't talk like one. A Mexican, I mean.»] E, mais tarde, quando conhece a mulher de Vargas, Quinlan diz: «Olha, que engraçado, ela também não parece mexicana...» [«Well, what do you know – she don't look Mexican either»]. A ideia de Quinlan como portador de preconceitos relativamente à cultura mexicana desenvolve-se ao longo da narrativa, embora encontre a sua expressão mais clara no comentário que dirige ao seu parceiro, Menzies, após o primeiro confronto com Vargas, à frente do estabelecimento de Tanya, situado em solo mexicano: «Bem, Pete, vamos voltar para a civilização.» [«Well, Pete, let's get back to civilization.»]

Seria de esperar a estruturação do filme em torno de duas abordagens ao espaço – o espaço híbrido (Vargas) *versus* o espaço bem delimitado (Quinlan) –, mas o filme de Welles frustra tais expectativas, deixando no seu lugar um objecto bastante mais complexo. Decerto, a figura de Quinlan representa o *desejo* de espaços delimitados e homogéneos<sup>(8)</sup>;

(8) Lembremos que o rumo que Quinlan toma enquanto polícia é consequência da morte da sua mulher, assassinada (nas palavras do próprio) por um mestiço [“half-breed”], apesar da ausência de provas para sustentar tal afirmação. O facto de a mulher de Quinlan ter morrido por estrangulamento, o mesmo método utilizado por Quinlan para matar Uncle Joe, pode sugerir uma outra leitura da sua morte.

contudo, a sua forma de actuar leva à constante contaminação de espaços (e princípios) em nome de resultados que antecipam (ou determinam) os métodos utilizados para os produzir. A sequência da revista da casa de Sanchez é disso um exemplo paradigmático. Quinlan e vários membros da sua equipa aparecem na casa de Sanchez, suspeito de ter plantado o dinamite que matou Linnekar devido à oposição deste à relação entre Sanchez e a sua filha, onde procedem à interrogação de Sanchez ao mesmo tempo que revistam as instalações. O resultado é a antítese do procedimento policial rigoroso, revelando uma desconsideração total pela integridade do espaço. Agentes entram e saem indiscriminadamente, incluindo Vargas e (mais tarde) Uncle Joe, levado à casa de Sanchez pela mão de Menzies devido a circunstâncias alheias ao caso de Sanchez. No obstante, este caos procedimental (magnificamente encenado) serve apenas de máscara para a violação mais grave: Quinlan falsifica as provas contra Sanchez ao esconder, no seu apartamento, dois cartuchos de dinamite. Nenhuma discussão desta sequência poderá ignorar a troca de palavras entre Quinlan e Sanchez, troca essa que sublinha com grande habilidade os contornos semânticos da palavra «naturalmente» [«naturally»]:

Quinlan: Naturalmente [Linnekar] opôs-se a ter um empregado de sapataria Mexicano como genro, pelo que naturalmente...

Sanchez: Naturalmente.

Quinlan: Pelo que naturalmente tu tiveste de o afastar.

Sanchez: Naturalmente!<sup>(9)</sup>

Quinlan emprega o advérbio disjunto como forma de «naturalizar» as acções supostamente levadas a cabo por Sanchez, acabando por «naturalizar» também uma mentalidade que rejeitara a relação entre Sanchez e Marcia Linnekar, e é precisamente esta naturalidade – quer da acusação, quer dos preconceitos a ela inerentes – que Sanchez

<sup>(9)</sup> Quinlan: Naturally [Linnekar] objected to having a Mexican shoe clerk for a son-in-law, so naturally...»

Sanchez: «Naturally.»

Quinlan: «So naturally you had to put him out of the way.»

Sanchez: «Naturally!»

contesta, num tom desafiante crescente. Contudo, e apesar da reacção visceral que esta sequência provoca no espectador, face ao abuso de poder descarado por parte de Quinlan, o filme de Welles constitui um *film noir* e não um melodrama: isto é, a culpa (e queda) de Quinlan não implica a exoneração de Sanchez, que, mais adiante na narrativa, acaba por confessar o crime. À imagem do género no qual se insere (e o qual encerra), *A Sede do Mal* constitui uma *morality play* cujo desfecho deixa todas as figuras centrais do trama «tocadas» pela ambiguidade moral, incluindo Vargas, que troca os seus princípios profissionais pela defesa obcecada da virtude de Susan, entregando o espectador a uma deambulação final na zona fronteira, onde as sombras, a maquinaria para a exploração do petróleo e a paisagem desértica se misturam de forma inquietante.

Tal como tentámos sublinhar em vários momentos deste trabalho, o filme de Welles é, acima de tudo, uma amálgama de sequências cinematográficas notáveis, que resultam da transformação do romance *pulp Badge of Evil* (1956), de Whit Masterson, numa obra visual arrebatadora. Começámos com a largamente celebrada sequência de abertura, que funciona quase como sinédoque do próprio filme, e terminamos com um floreio formal menos evidente, mas igualmente impressionante. Refiro-me ao enquadramento criado por Welles para a sequência final entre Quinlan e Vargas, que se inicia quando Vargas encontra Quinlan na casa de Tanya. Enquanto Vargas observa Quinlan, reclinado numa poltrona, através de uma janela aberta, a sua imagem reflecte-se num espelho pendurado numa parede interior da casa de Tanya coberta com imagens de matadores, transformando Vargas, por inferência, em matador.

Acordado do seu estupor por Menzies, Quinlan levanta-se, com dificuldade, da poltrona, onde a câmara regista a sua imagem contra uma parede que exhibe a cabeça de um touro.

A partir deste momento, o filme abandona o quadro referencial jurídico-policial e encena a relação entre Vargas e Quinlan em termos tauromáquicos – isto é, já não em termos de certo/errado, justo/ /injusto, culpado/inocente, etc., mas em termos de um encontro entre forças e vontades. Esta viragem barroca justifica, *a posteriori*, o trabalho minucioso da superfície cinematográfica do filme, como se o jogo de sombras, reflexos, ecos, enquadramentos e *travellings* fosse sempre a sua

preocupação principal. Explica, também, o relevo final dado à figura de Quinlan, devido já não à sua ambiguidade moral (ultrapassada no momento de *code-switching* para a metáfora tauromáquica), mas antes à perda trágica da sua imensa força – trágica não pela natureza dessa força, mas pela sua dimensão.

Encontra-se facilmente no relevo dado à figura de Quinlan uma espécie de *requiem* criado por Welles para si próprio, e, por conseguinte, para a imensa força cinematográfica que incorporou. Será uma coincidência feliz que o filme de Welles também sirva de *requiem* para o *film noir* enquanto género clássico? *Naturally*.

