

## Uma representação cinematográfica da violência

Estudo a partir do filme *A Marca da Maldade*, dir. por Orson Welles.

Milton José de Almeida\*

As discussões sobre a Violência são sempre caleidoscópicas. A cada novo argumento, todos os outros acomodam-se e se incomodam. Com uma boa munição de conceitos, tenta-se alvejá-la de morte e explicá-la de uma vez para sempre. Ou é a sociedade de exclusão que a gera ou algo como a semente eterna do Mal que todo homem traz em si; ou ainda, uma mistura de partes desiguais dessas duas visões. Se as explicações são suficientes ou não, sua importância é relativa aos espaços onde ocorrem, num bar, na televisão, num congresso oficial, num livro, num artigo. Nunca serão suficientes pois os significados estáveis que tornam real a existência discursiva do termo *violência* desestabilizam-se a todo instante frente aos atos violentos, que solidificam novos significados e apagam outros. Por exemplo, hoje, com a gradativa ausência de castigos corporais nas escolas e com a violência “exterior” que as ameaça, pouco se percebe das violências intelectuais e emocionais relativas aos conteúdos e práticas pedagógicas, que têm sua culminância no grande ritual de dor e recompensa que é o vestibular.

Porém, não houvesse um núcleo emocional, ético, histórico, relativamente estável, em torno do que chamamos *violência* não poderíamos escrever a respeito, nem sentir a forte sensação de degradação, indignação e tristeza frente a suas inúmeras manifestações particulares, presenciadas ou vistas-ouvidas nas imagens mais-que-reais da televisão e do cinema. E isso leva-me, neste texto, a buscar pequenas explicações sobre a produtividade cultural, estética e social, das imagens da violência, pelas imagens em movimento do filme *A Marca da Maldade*, dirigido por Orson Welles.

Transcrevo, a seguir, a sinopse do “CineBooks Motion Picture Guide Review”, um guia para o espectador médio americano, onde o filme é classificado com cinco estrelas no gênero *Crime*:

---

\* Faculdade de Educação/UNICAMP - Coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais - OLHO

*“O magistral diretor Orson Welles abre *A Marca da Maldade* com o que talvez seja o melhor plano-seqüência jamais filmado.*

**Seqüência de Abertura.** *Numa espetacular tomada de grua, a primeira cena (sobre a qual os créditos de abertura aparecem) começa com o close-up de uma aparato explosivo sendo colocado no porta-malas de um carro. O tic-tac é ouvido enquanto a música pulsante de Henry Mancini produz tensão. A câmera sobe e se afasta mostrando o carro estacionado numa esqúalida área da cidade de Los Robles, um lugar indesejável encravado na fronteira México/EUA. Anoitceu, as ruas estão sujas, e um ar de decadência permeia o lugar.*

*Enquanto a câmera sobe mais alto, olhando abaixo vemos um homem—o notável de Los Robles—e sua garota de programa entrarem no carro fatídico e saírem pelas ruas. A câmera descreve um travelling e focaliza Ramon Miguel “Mike” Vargas (Charlton Heston), um advogado mexicano, dirigindo-se para a fronteira, com Susan (Janet Leigh), sua noiva loira, para passarem sua lua-de-mel. A câmera segue-os até o posto de identificação da fronteira, onde respondem a algumas perguntas simples e abraçados romanticamente como recém-casados que são.*

*Após mais de três minutos de tensão contínua, num trabalho de câmera que flutua no espaço fluido, com incessante ritmo da trilha sonora, e o tic-tac da bomba, uma explosão rasga o ar, rebrilhando no rosto dos amantes. Heston e Leigh atravessam a fronteira em direção à bola de fogo, e a seqüência finalmente interrompe-se nos pedaços daquilo que tivera sido um automóvel, agora envolto em chamas ruidosas.*

*Nesta inesquecível e brilhante abertura surge o inimitável Orson Welles—um homem monstruoso, engordecido, com a barba por fazer, que escurece a tela com sua presença, enquanto sua capa negra e grossa eclipsa o quadro. Ele praticamente rola de dentro de seu carro para a comoção da cena da explosão. Grunhindo palavras enquanto chupa o cigarro, Welles, um agressivo, preconceituoso detetive americano, examina a cena, enquanto Heston, esquecendo-se de sua lua-de-mel, oferece-se para qualquer ajuda.*

**O Suspeito.** *De há muito, Welles tem um suspeito, um jovem mexicano (Victor Millan) que está com a filha do homem que morreu (Joanna Moore). Enquanto isso, Leigh é atraída e levada por uma gangue de mexicanos até o chefe (Akim Tamiroff) de uma quadrilha de traficantes de drogas, que a adverte de que seu marido não deve envolver-se na investigação.*

*Para não ser colocado de fora, Heston acompanha Welles e um grupo de policiais ao apartamento de Millan. Lá, o comparsa e amigo (Calleia) de Welles descobre, no banheiro, dinamite numa caixa de sapatos. Heston fica surpreso pois momentos antes ele havia derrubado a caixa no chão e notado que ela estava vazia. Ele tem certeza de que Welles plantou a evidência, mas ninguém está interessado em sua descoberta.*

*Heston está determinado a enfrentar Welles e começa sua própria investigação. Fica sabendo que quando Welles era um simples policial, sua mulher foi brutalmente assassinada por um mestiço; mas porque não conseguiu provar a culpa do homem, o assassino ficou livre. Para assegurar que nenhum outro criminoso derrotaria a justiça, Welles passou a plantar evidências naqueles suspeitos que considerava culpados.*

*A intromissão de Heston deixa Welles nervoso, e ele se junta ao chefe do tráfico de drogas Tamiroff para destruir Heston. Enquanto investiga, Heston deixa Leigh num motel isolado gerenciado pelo bizarro e sexualmente reprimido Dennis Weaver. Tamiroff manda ao motel uma gangue de motoqueiros de jaquetas*

de couro, incluindo a líder psicopata (Mercedes McCambridge), onde afastam Weaver e começam a aterrorizar Leigh, eventualmente drogando-a.

**Incriminação.** Enquanto isso, Welles encontra Tamiroff num hotel vagabundo da cidade. Temendo que Tamiroff iria de alguma forma incriminá-lo, Welles estrangula o líder da droga e o coloca junto ao corpo inconsciente de Leigh que foi trazido para o quarto do hotel. Quando Heston verifica que sua mulher não está mais no motel e começa freneticamente a procurá-la, encontrando-a no quartel da polícia para onde tinha sido levada sob a acusação de posse de drogas, prostituição e assassinato de Tamiroff. Percebendo que Welles poderia tentar incriminar sua mulher, Heston joga sua insígnia de policial e decide lutar como marido.

No entretanto, Welles está no bordel de Tanya (Marlene Dietrich), uma antiga amante e ouve dela, pela leitura do Tarot que o seu "futuro já foi todo usado", e percebe ter esquecido a bengala no hotel quando matou Tamiroff.

**Armadilha.** Heston finalmente consegue persuadir Calleia que Welles há muito não era um policial honesto, e mesmo sendo doído para Calleia, ele resolve ajudar a enganá-lo. Calleia esconde um microfone num encontro com Welles, enquanto Heston os segue com um gravador. Calleia induz Welles a admitir sua culpa enquanto andam através de uma região desolada da cidade. Quando Welles percebe que está sendo enganado, baleia Calleia e ataca Heston. Antes que Welles possa matar Heston, Calleia, embora ferido, dá um tiro fatal que derruba Welles que cai dentro de um canal raso, onde morre."

Em *A Marca da Maldade*, o espaço da narrativa é uma zona de fronteira, México-Estados Unidos, lugar de tensões políticas e psicológicas. As identidades são comprovadas a todo instante pela movimentação das pessoas que têm de imaginar a linha demarcatória e se deixarem imaginar pelas cercas, pelo posto de fiscalização, pelos documentos e inscreverem em suas almas 'eu sou isso, não aquilo', "estou aqui, não ali". Uma fronteira, espaço propício e óbvio para outra dicotomia: os bons e os maus.

A seqüência em que Quinlan é perseguido e morto é inverossímil se pensarmos na inteligência do personagem e na arte de OW. Porém, é irônica e verossímil, se pensarmos no desfecho obrigatório da Ordem vencendo e o Culpado, punido.

Estrutura comum a muitos filmes, desde faroestes até policiais, de detetive, assim é em relação à maioria dos personagens do filme, personagens fracos como criaturas de ficção artística que se eclipsam na posição de involuntários atores na história inventada e dirigida pelo detetive Quinlan, também criador, diretor e ator da conjunção tensa do Bem e do Mal em sua própria pessoa. Conjunção inconsciente que não aceita fronteiras, muito menos divisões entre bons e maus. Como detetive é visto como agente do Bem: vinga o ofendido, desvenda crimes, pune infratores. Age por delegação das instituições que administram a vingança - a Justiça, o Estado, a Polícia, e desempenha ações que são do mundo do Mal - caça pessoas, tortura, encarcera, pune. Age através do Mal para o Bem.

Porém, a lesão interior pelo assassinato de alguém querido não é curada pela delegação da vingança. A falta e a desonra arruinaram sua alma, transformaram-no numa

segunda vítima, necessitada de vingança. A vingança delegada e inconclusa (o assassino de sua mulher não foi preso) não redimiu a indignidade sofrida. O assassinato cancela de um só golpe toda a civilização, desonra todos que acreditam na humanidade do homem, e são necessários muitos rituais para que essa marca seja escondida, no caso de Quinlan, muitos assassinatos e punições.

Fosse Quinlan outra pessoa e tivesse outra profissão talvez a marca da maldade fosse sendo apagada com o tempo. Mas não, ele age praticando o Mal para fazer o Bem. Como um pequeno deus, cria a narração de sua história, de seu filme, de sua vingança, inventa assassinos. Na sua narrativa pessoal, pela morte da pessoa amada, ele se tornou a vítima trágica, ofendida e, ao mesmo tempo, o agressor, o vingador, *de si próprio*, e da amada morta, *por delegação* desta. Tomado pela lesão psicológica pessoal e pela desonra coletiva que todo assassinato provoca, ele não busca mais um assassino nomeado, mas a punição do Assassino, um ser-personagem, abstração da sua Vingança, como a Justiça, também uma abstração social.

Desta forma, cria para si um mundo à parte, em que ele é o Onipotente, senhor do Bem e do Mal, da Morte e da Reparação, em que todos os seres reais à sua volta, personagens do **drama** burguês, entram em sua narrativa como personagens secundários da sua **tragédia**, abstração do Assassino e do Assassinado, os quais ele introduz em crimes ficcionais, com cenário, atores e ação reais, em série ininterrupta, desencadeados pelos movimentos da conjunção Bem e Mal dentro de si próprio e da Vingança como reparação e reequilíbrio dessa mesma conjunção, destruída pelo assassinato da sua mulher. É movido por forças contraditórias que não pode controlar, maiores que ele próprio, marcadas em seu corpo humano, deformado e doente.

A introdução da tragédia de Quinlan dentro de um drama burguês, nessa produção de cinema, meio expressivo e técnico da face popular da sociedade burguesa, acrescenta ao filme a um plano artístico, ao problematizar a dramaturgia em imagens, ao colocar em tensão um personagem trágico em meio a personagens dramáticos, o Homem em meio aos homens, que *decai* numa sociedade comum, de personagens estereotipados, como vemos na seqüência final. Pelas mãos de um traidor e de um detetive mexicano americanizado, Quinlan é levado à morte numa armadilha desajeitada: o amigo que o trai, provoca sua confissão, enquanto o detetive Vargas, escondido, grava-a, durante o trajeto até a ponte. Nesse trajeto, a gravação é feita para provar a culpa de Quinlan e, evidentemente, montar provas inequívocas, sem ambigüidades. Como sem ambigüidades são os filmes policiais, detetivescos, em que assassinatos ocorrem e as instituições da ordem se põem-se a campo.

Para a indústria cinematográfica parece que todo crime tem de ser desvendado. Para o espectador também. E é, talvez, um desejo legítimo. Tendo presenciado um crime, no cinema como na "vida real", o espectador, imediatamente, é *testemunha ocular*. Impotente em sua poltrona, não pode fazer nada para impedir, ou talvez, ajudar a praticar o crime que presencia, e vive, daí para a frente, uma cumplicidade difícil de suportar, provocada pela

intensidade subjetiva e realista das imagens que constroem e reconstroem, ininterruptamente, seu imaginário durante a projeção do filme.

Pouco sabemos de como os crimes “verdadeiros” são desvendados. A menos que sejamos assassinos, testemunhas, investigadores, só o sabemos pelas narrações em reportagens jornalísticas, televisivas. Nosso imaginário-memória de crimes, e tudo o que o envolve, há muito vêm sendo construído pelas imagens dessas narrações e também pelas histórias escritas em forma de romances policiais modernos, filiados aos de terror do Romantismo. Também, os modelos formais dos procedimentos e narrações investigativas vêm sendo interiorizados, a partir das imagens históricas e coletivas, desde as práticas inquisitórias da Igreja Católica e mais adiante e ao mesmo tempo, acrescidas pelo desenvolvimento do método de *investigação* científica, a partir do século passado. Ambas instituições controladoras de pessoas ou matérias que transgridem a normalidade “natural”, social, religiosa, política, enfim. Essas imagens, desejos, instrumentos e palavras afloram e conflitam nossa subjetividade sempre que *presenciamos* um crime - na rua ou no cinema, como *testemunhas oculares*. Os procedimentos científicos-judiciais: a) identificação do objeto-ser diferente ou problemático, b) isolamento do objeto-ser para estudo; coleta de dados; provocação de reações em situação privilegiada de controle, (sala de interroga-tório/laboratório), c) construção das provas, d) conclusões, resultados aplicáveis, veredictos e punição, que têm em vista a eliminação de ambigüidades e conflitos, legitimam-se na retórica moral e política das imagens dos filmes e dão forma a algo existente como um estoque psicológico coletivo e pronto a ser reavivado em inúmeras situações sociais, “espontaneamente” ou provocadas pela mídia.

Tão real como no cinema, em “Janela Indiscreta” de A. Hitchcock, o personagem Jeff, tendo visto um crime passa a agir como cúmplice-investigador.

As imagens reais dos filmes e a compressão espacial e temporal da narração, construídas principalmente pela decupagem e montagem das seqüências, jogam o espectador num processo cuja forma subjetiva de cumplicidade (identificação) e afastamento (neutralidade) oscila entre o conflito insuportável de fazer parte de um crime e o alívio de sua solução nas águas da sociedade reequilibrada. Um processo conduzido por nossas imagens coletivas de investigação policial, científica, religiosa, política que tornam plausível e esperada a punição do transgressor. Além das imagens, trilha sonora e falas, é a sintaxe da filmagem e montagem que contribui para subjetivar uma visão de história. Quanto mais esse processo estiver colado à produção técnica e estética da narração no filme, como nos filmes aos quais costumamos chamar “de massa”, mais ele será inteligível e apreciado por aqueles que, dentre os espectadores, de qualquer situação social, educação e posição política, têm tido, há gerações, sua subjetividade melhor modelada, ou “massificada”, pela cultura política-econômica dominante.

Esses filmes “populares” - *A Marca da Maldade foi produzido para ser um filme B, de segunda linha* - promovem nos cinemas rituais de vingança e punição vividos por uma

sociedade de pessoas, em si mesmas, duplos de explorador e explorado, ambicioso e ressentido. Uma espécie de corrente perversa em que, para que a sociedade se equilibre através de rituais de vingança e castigo, seja necessário produzir mais e mais crimes pessoais, tanto reais, como na tela do cinema. Pequenos rituais visuais de crimes para as pessoas viverem desejos de vingança e punição.

*Podemos perceber também em "Um Dia de Cão", de Sidney Lumet, dois tipos "históricos" de práticas investigativas representadas pelo detetive mais antigo sendo substituído pelo mais moderno, científico, durante o cerco da polícia aos seqüestradores, momento crítico de transição na trama.*

Lembremos, também, que os produtos populares são produzidos por profissionais da "alta cultura", técnica, artística e universitária. Por isso, talvez, seja irrelevante pensar que os filmes que mostram assassinatos e violência (*policiais ou não, todos seguem o mesmo modelo gramatical-ideológico*) levam as pessoas a práticas "anti-sociais" que, no limite, se voltariam contra aqueles mesmos profissionais como cidadãos. Creio tratar-se de uma forma dominante de auto-representação da sociedade contemporânea, em que técnica, estética e ideologia produzem-se umas às outras, numa coesão de grande produtividade cultural e política.

Então, voltemos à *A Marca da Maldade*, ao personagem Quinlan. Sua ambigüidade trágica é expressa pela maquiagem que distorce o seu rosto e acentua traços de amargura e perversidade; num corpo engordecido por enchimentos, de andar coxeante; pelas tomadas em contra-plongée que engrandecem e alteiam o corpo; na filmagem em claro-escuro; nas seqüências em tensos travelling interiores.

Quinlan encena duas ordens: 1 - a ordem profunda do homem ressentido, violento e trágico, que busca a Vingança pessoal, a qual faz com que a sociedade deixe de ter a aparência de uma teia solidária e passe a ser o antagonista e o lugar onde está o assassino; e 2 - a ordem social do policial poderoso e manipulador, que cria sua ficção de culpados, provocando sua própria Punição, a qual faz com que ressurja, nas últimas cenas, a aparência de teia social solidária, que foi esgarçada durante o transcorrer anterior do filme. Assim, Quinlan é ao mesmo tempo um herói trágico, que busca a reparação do inconsolável e um herói decaído do drama burguês. Drama contemporâneo encenado em série ininterrupta pela indústria de ficção criminal cinematográfica e televisa.

Porém, em *A Marca da Maldade*, é essa concomitância problemática de tragédia e drama - o conflito entre personagens banais, que estão ou do lado do bem ou do lado do mal, e o personagem complexo de Quinlan - que faz com que o filme permaneça numa situação híbrida entre arte e concessão ideológica, realismo e exagero, cinema e teatro, politicamente ambíguo e eficaz como arte.

Hoje, o personagem Quinlan seria classificado dentro do gênero *criminológico* como uma espécie sofisticada de *serial killer*. Talvez, a re-engenharia social e a indústria de comunicação de massa, que produzem em série, narrações de imagens criminais de lógica crime-vingança-castigo possam também ser entendidas como pertencentes ao mesmo gênero e espécie.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor, *Mínima Morália*, SP, Ed. Ática, 1992
- ALMEIDA, Milton J. de, *Anotações para o Estudo da Linguagem das Imagens e Sons na Cultura Atual*, Cong. Ensino de História, SP, USP, 1996, no prelo.
- ALMEIDA, Milton J. de, *Imagens e Sons - A Nova Cultura Oral*, SP, Ed. Cortez, 1994
- BENJAMIN, W., *Obras Escolhidas-I*, SP, Ed. Brasiliense, 1985
- BENJAMIN, W., *Obras Escolhidas-II*, SP, Ed. Brasiliense, 1987
- BOGDANOVICH, Peter, *Este é Orson Welles*, SP, Ed. Globo, 1995
- CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, P., *The End/Prác. Del Guión Cinemat.*, Madrid, Paidós, 1990
- DURAS, Marguerite, *Olhos Verdes*, SP, Ed. Globo, 1986
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Mediocridade e Loucura e out. Ensaios*, SP, Ed. Ática, 1995
- GAGNEBIN, Jeanne M., *História e Narração em Walter. Benjamin*, SP, Ed. Perspectiva/Unicamp, 1994
- GIRARD, René, *A Violência e o Sagrado*, S.P., Ed. Paz e Terra, 1990
- JAMESON, Frederic, *As Marcas do Visível*, Rio, Ed. Graal, 1995
- MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, SP, Ed. Brasiliense, 1990
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo Hereje*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1982
- PINEL, Vincent, *Téchniques du Cinéma*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994
- SAMUELS, Andrews, *A Psique Política*, Rio, Ed. Imago, 1995
- SALOTTI, Marco, *Orson Welles*, Milão, Moizzi Editore, 1978

Filmografia e Entrevista:

*A Marca da Maldade*, Touch of Evil, 1958, Universal, B&P, 93 min.; direção: Orson Welles, adaptado do romance Badge of Evil, de Whit Masterson, filmado em Hollywood e Venice, Califórnia, E.U.A

Seguem-se alguns trechos extraídos de entrevistas contidas no livro *Este é Orson Welles* de Peter Bogdanovich:

OW: Filmar como um egotista provavelmente quer dizer tentar chamar a atenção para a câmera, e eu detesto isso. Eu filmo, espero, generosamente, *vendo* o que há em volta. Um egotista, por definição, é alguém que acha que aquilo que *ele* está fazendo é o máximo. Eu me interesso pelo que está *acontecendo*,... Por isso não me agrada muito quando as pessoas vêm me dizer o quanto gostaram da grua de abertura de *A Marca da Maldade*. Eu não quero ser lembrado por “grandes seqüências”. p. 317

OW: (...). Estava filmando *A Marca da Maldade* e pensei: “Não vou perder tempo agora tirando toda essa maquiagem, uma coisa colossal, que leva uma eternidade para pôr enchimento na barriga, nas costas, trinta quilos de enchimento, mais a maquiagem horrenda de velho. Assim que entrei em casa, não deu nem para explicar que precisava subir e tirar tudo aquilo, ... p.350

OW:..., deixaram que eu reescrevesse a história...(..) E foi trabalho pesado, porque *tudo* teve que ser refeito - uma história totalmente nova. Havia apenas uma boa situação básica, um detetive da polícia com uma boa ficha que planta provas porque *sabe* que alguém é culpado - e o sujeito acaba de fato sendo o culpado. Isso era do roteiro original.

PB: Você chegou a ler o romance?

OW: Não . Li depois de rodar o filme. (...) Mas uns três ou quatro anos depois vi o livro não sei onde e li. O título na verdade é *Badge of Evil*, que também era o nome original do filme.

P.B.: Você aprova ou não o fato de Vargas ( Heston) ter usado Menzies (Joseph Calleia) no final do filme para traír Quinlan (Welles)?

OW: Não, acho tenebroso o que Menzies faz. Traição é um negócio sério para mim, como se percebe em *Chimes at Midnight* - é quase um pecado capital.

PB: François Truffaut escreveu que o final de *A Marca da Maldade* “é o triunfo do informante e da mediocridade sobre a intuição e a justiça”. Ele acertou?

OW: É uma afirmação perfeitamente factual - não cobre o cenário todo, mas não há nenhum erro enquanto afirmação.

P.B: Mas implica dizer que Quinlan é preferível a Vargas.

OW: Não acho que tenha sido isso que Truffaut tentou dizer. Espero que não. A questão é que Quinlan foi traído. Mas o próprio Quinlan traiu a profissão - e é humanamente traído também. Gira tudo em torno da traição, não é?

PB: Bom, Heston pergunta: “Quem é que manda - a polícia ou a lei? Eis a questão”. E esse é o tema do filme num determinado nível, certo?

OW: Certo. Certíssimo. Isso está claramente exposto. E fui atacadíssimo, da União Soviética à França, por essa decadência, por esse fascismo incrível, etc. e tal mostrado em *A Marca da Maldade*, que a mim me parece o filme mais ...

PB:...antifascista...

OW: Aliás, antifascista até demais. Não entendo como foi que tudo isso começou. Os franceses estão convencidos de que o filme é prova absoluta de que eu sou um fascista. Isso é porque um monte de gente do *Cahiers du Cinéma* é fascista e eles *queriam* provar que eu sou fascista - não era uma crítica. Os russos entenderam errado porque viram toda aquela sujeira e disseram: “Isso é sinal de decadência”. Não entenderam que eu estava *contra* a decadência - acharam que eu estava me deliciando com ela. Um importante diretor russo, [Sergei] Yutkevich, escreveu um longo artigo contra o filme.

PB: Bom, o tema é reafirmado várias vezes. Alguém no filme diz: “É duro ser policial” e Heston responde: “Tem que ser duro - o trabalho de um policial só é fácil num Estado policial.”

OW: Pois é. Já que eu estava fazendo um melodrama, decidi que faria um sobre o bem e o mal. O filme é uma afirmação muito simples do que eu considero como o bem e o mal. Muito bem explicado para todo mundo.

(.....)

PB: Na verdade a personagem de Heston, basicamente boa no filme, também sai manchada pela corrupção, não é? No fim ele acaba recorrendo a *meios* errados.

OW: Exato. E eu sou traído pelo meu amigo.

PB: Havia um trecho, que foi cortado, que mostrava o quanto Heston detestava o aparelho de escuta que acaba usando. Aliás eles cortaram vários pontos moralistas.

OW: Tudo o que puderam. Ainda sobraram alguns, que você andou citando. Mas tiraram muita coisa. As piadas e as questões morais sumiram.

PB: Foi por isso que você encenou a última cena inteira através daquele aparato todo, tornando as coisas ainda mais difíceis para Heston?

OW: Ele é um intruso é uma cena onde não há lugar para ele. Achei que seria preciso parecer que ele estava cavando, como se cava em busca de ouro - e escalando, como se escala uma montanha. Não é seu tipo de trabalho e ele odeia, como conta a Menzies na cena que foi cortada. É aí que Vargas perde sua integridade. Ele se esgueira, escuta atrás das portas. Tentei inventar um tipo de aparelho que parecesse guiá-lo - de modo que ele se tornasse vítima do aparelho e não apenas vítima da curiosidade. Ele não sabe direito como usar o gravador, só consegue segui-lo e obedecer-lhe, porque a máquina não lhe pertence. Não nasceu para ser espião.

PB: Tem simpatia por Quinlan?

OW: Tenho. Mesmo que em vez de levar os culpados à justiça ele os mate em nome da lei. Ele quer assumir o direito de julgar e na minha opinião ninguém tem o direito de julgar exceto sob a autoridade da lei. Ainda assim sou obrigado a gostar dele porque ele amava Marlene Dietrich e salvou o amigo de uma bala. Mas o que ele representa é odioso.  
(p. 361/362)