

A tela dividida*

Fronteiras no filme "A Marca da Maldade"

Wenceslão Machado de Oliveira Junior**

"A fronteira não é o mesmo que o limite. Ela estabelece com ele uma relação específica. Embora o limite seja o dado real, ele é percebido por meio da fronteira." (Armando Corrêa da Silva, De quem é o pedaço?, 1986)

A palavra fronteira é uma indicação, ou uma metáfora, essencialmente espacial. O filme se passa na fronteira entre México e Estados Unidos. "Susie, uma das maiores fronteiras é aqui, entre seu país e o meu. Fronteira aberta. Quatorze mil milhas sem uma única metralhadora", diz Vargas. Era a década de 50.

As fronteiras são tidas como marcos fixos da separação. Parecem demarcar a diferença de maneira estável. Se nos apresentam normalmente como eternas, imutáveis. Mas a perenidade e as características de uma fronteira são tão fluidas e perecíveis quanto aquilo que elas dividem. As milhares de metralhadoras apontadas para os mexicanos nestas últimas duas décadas confirmam esta dinâmica, apresentada por todo lugar onde se embatem dois mundos, onde se misturam dois elementos. A fronteira é uma terceira força, espécie de material impuro, localizado ali para manter a pureza dos dois lados. É este um local profano por natureza, contaminado pela presença constante do outro a lhe penetrar os caminhos, impedindo uma inteireza que só pode ser atingida por assimilação, e conseqüente desaparecimento de um dos lados: morte da fronteira.

* Este texto tem por objetivo não discutir a utilização de um filme em sala de aula, mas apresentar um olhar para o espaço criado pelo filme "A Marca da Maldade" (Orson Welles, 1958) e, com isto, estar contribuindo para o entendimento do que devo chamar "espaço filmico" (ver nota 2). É a forma peculiar de organização deste espaço que estará em foco. Penso que, para a melhor compreensão das idéias aqui expostas, o leitor deverá ter assistido ao referido filme.

** Professor da FE/Unesp/Rio Claro, doutorando e pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais-Olho.

Enquanto se está de um dos lados não se tem a fronteira, apenas se sabe do limite, e este se apresenta de forma nebulosa. É preciso tomar contato para que o limite se faça (mais?!) claro, para que a fronteira se faça existente. A fronteira não é o limite, não é excludente. A própria idéia de fronteira é calcada na existência do outro que está além ou aquém dela. Conhecer a fronteira é visitá-la, é deixar que ela se faça presente em nós mesmos, é não temer (e temer) a aparição dos (nossos) limites.

Welles queria sediar as filmagens em Tijuana, cidade fronteira de fato. Não obteve permissão dos censores mexicanos, tendo que locar suas filmagens em uma outra cidade, Venice, na Califórnia americana. A alma da fronteira já se fazia presente no filme; alma desconfiada, ciosa demais, sabedora de suas marcas negativas para que se deixe apanhar pelo outro lado, seu oposto. O oposto da separação... a atração. Numa entrevista posterior Orson diria que “teria sido tão maravilhoso se eu tivesse filmado em Tijuana.(...) (*Venice foi a substituta*) Toda arrumada. Até que um equivalente bom: parecia-se um bocado com Tijuana. E tínhamos também os poços de petróleo, que não existem em Tijuana; isso foi uma dádiva. E aquele canal magnífico - aquele canal imundo com tifoide na água, onde eu me joguei bravamente às cinco da manhã.” (Bogdanovich, p.375) Assim ele criou seu espaço cênico: manteve Tijuana como referente, mas deixou que as particularidades da cidade de Venice penetrassem seu filme, de modo a ocuparem nele um lugar de destaque. Orson Welles se apropriou da ambiguidade da tela cinematográfica - onde estão objetos ao mesmo tempo reais e ficcionais - para produzir o esgarçamento das zonas de fronteira. Toda cidade de fronteira é um lugar ambíguo; duplo e uno ao mesmo tempo, que oferece mais escapes e está mais sujeito às penetrações. “As cidades de fronteira são sempre ruins”, diz Vargas.

A linha demarcatória entre Estados Unidos e México está longe de ser a única divisão deste filme. Na verdade, ela é só mais uma das tantas fronteiras que são apresentadas e cruzadas durante a projeção. O eixo do filme está na separação que fazemos entre o Bem e o Mal. É, em resumo, esta dicotomia maniqueísta que está no centro da história. Ela existe mesmo? Onde está? De que lado estamos cada um de nós? O que é uma fronteira? Um lugar de separação ou de atração? São estas e tantas outras perguntas que as imagens e sons fazem ao espectador durante toda "*A Marca da Maldade*".

Ao final da história somos praticamente obrigados a misturar tudo o que foi sendo separado durante a trama. Terminamos todos no meio do rio, junto ao corpo de Quinlan, numa líquida terceira margem. “Que importa o que se diz das pessoas?”, conclui Tana. “Adiós”.

Podemos continuar buscando onde mais esse filme enuncia o tema da fronteira. Proponho neste texto enxergar mais de perto um desses lugares onde há marcos fronteiros: a tela, enquanto suporte material retangular para as imagens do filme. Penso que ela se prestou muito bem a isto. A horizontalidade do chão humano habitual e a verticalidade da tela se fundiram para criar mais uma maneira de se entrar no filme, na história, no homem. As direções dos movimentos ganharam significações específicas. A

circulação dos personagens no espaço da cidade/da tela é também a movimentação e a oscilação deles entre o Bem e o Mal.

Este estabelecimento de sentidos específicos para as direções seguidas pelos personagens dentro do campo filmado¹ é uma atitude rotineira. Em alguns filmes prevalecem os sentidos de subida e descida, como no *Blade Runner: o caçador de andróides* (Scott,1982). Em outros, onde o eixo da história é uma viagem ou uma batalha, como em *Henrique V* (Branagh,1989), as posições e sentidos de deslocamento podem permanecer fixas: ingleses da esquerda para a direita e franceses da direita para a esquerda. Esta fixidez no posicionamento dos personagens dentro do quadro indica a linearidade dos movimentos quando caminhamos em direção a um objetivo pontual. No caso de *Henrique V*, o local da batalha. Estes filmes se passam, sobretudo, em um espaço que não oferece restrições a esta linearidade, normalmente ambientes “naturais” abertos, sem obstáculos à movimentação em linha reta.

O espaço urbano, onde se dão as ações do filme de Welles, é um espaço constrangedor por excelência, um ambiente que nos obriga a alterações constantes de direção nos movimentos. Cada esquina dobrada presentifica a negação da linha reta entre dois pontos. Além disto, as construções da cidade exercem uma opacidade muito grande para que se eleja um único ponto de vista para acompanhar o percurso de um caminhante. Para acompanhar homens em um trajeto urbano precisaríamos alternar mais frequentemente as posições de câmera. Neste filme, o percurso polidirecional de um trajeto na cidade cotidiana é negado. O espaço urbano de Venice tomado espaço filmico² passa a ter apenas duas direções, a saber, para o Bem e para o Mal. Em "*A Marca da Maldade*", portanto, ocorre o constrangimento linear (bipolarizado), dentro do campo filmado, de um espaço “caótico”.

Na construção deste espaço o filme usa como suporte o retângulo branco da tela. Ele é dividido ao meio. A partir de um centro que é, ao mesmo tempo, a linha vertical que pode ser traçada de alto a baixo no meio do retângulo e o ponto na superfície horizontal onde está ocorrendo a ação filmada - o local onde está o carro explodido, por exemplo, para onde convergem os personagens e de onde eles divergirão em sentidos opostos. A partir deste centro são estabelecidos significados fixos para cada direção seguida pelos personagens - em suas entradas, saídas e olhares no quadro -, a saber: direita-esquerda e fundo-frente. Esta divisão da tela abrange o campo e o extracampo³ do filme, bem como a tela em sua materialidade geométrica.

No desenvolvimento deste ensaio serão descritas cenas que têm por objetivo apresentar os principais momentos do filme em que observei uma certa deliberação na “organização do espaço”, no estabelecimento de significados às partes que o compõem.

¹ Campo filmado ou quadro é a porção de espaço captada pela câmera em uma tomada.

² Espaço filmico é aquele criado pelo próprio filme; seu significado varia segundo as filmagens e a montagem realizadas.

³ Extracampo é tudo que está situado fora do campo representado na tela.

Lembro que em qualquer filme os sentidos e significados de tempo e de espaço não existem a priori, mas nos são dados (construídos) pelo próprio desenrolar da projeção e, portanto, permanecem sempre em suspenso até o final, uma vez que poderão ser alterados até o final da história contada. Da mesma forma, podemos dizer que, ao final do filme, estes sentidos e significados se fecham com ele.

* * *

Uma das divisões (significações) que acontecem no filme é estabelecida pelas direções “frente” (aproximação/sentido frontal ao espectador) e “fundo” (sentido de distanciamento do espectador, espécie de mergulho no campo filmico). Quando os personagens vêm do fundo para um plano mais próximo é como se eles saíssem da imaginação do autor-diretor para dar encaminhamento/continuação à trama que se desenvolve ante os espectadores. Os personagens normalmente aparecem pela primeira vez vindo do lugar mais interior do quadro; assim os bombeiros, o promotor e Quinlan vêm do fundo escuro após a explosão do carro de Linnekar. Da mesma forma, o movimento inverso, caminhar ou sair de cena em direção ao fundo significaria mergulhar naquele mundo constituído pelo filme em busca de pistas, de vestígios, para desvendar onde está a culpa, quem é o culpado. Penetrar em pensamentos?!!

Cena um. O carro onde estão Quinlan, Vargas e demais investigadores é filmado de dentro quando chega até o canteiro de obras da estrada onde foram roubadas bananas de dinamite. Ao colocar a câmera dentro do carro, tendo em primeiro plano o pára-brisa do automóvel, o diretor coloca o espectador como mais um investigador presente no carro. O que vemos na tela é a imagem se deslocar em direção ao fundo imaginário da tela. Os homens naquele carro vão em busca de pistas para o desvendamento do crime.

Cena dois. Swartz e Vargas estão lado a lado no carro. Vargas dirige. Eles conversam ao sair da casa de Marcia, onde Quinlan havia falsificado provas contra Sanches. A câmera está localizada à frente dos dois. O deslocamento do carro é em direção à platéia. Conversam (explicam para o espectador) sobre suas vontades e pensamentos naquele momento: Vargas quer ir ver sua mulher, mas quer primeiro desmascarar a farsa de Hank Quinlan; Swartz se propõe a ajudar Vargas. Após decidirem o que fazer há um corte e um rápido primeiro plano do rádio do carro onde Vargas muda a estação sintonizada. Na próxima tomada a câmera já está em outra posição, passando a filmá-los do alto e por trás. Por um breve momento ela acompanha o movimento do carro; após isto a câmera pára e vemos o veículo ir em direção ao fundo do quadro, em direção ao rancho de Quinlan para tentar encontrar provas que invalidem as “provas” encontradas por Hank e Menzies na casa de Marcia.

Cena três. Tana se despede de Swartz e caminha para o fundo escuro do campo, do filme, da vida.

Vir em direção ao plano mais próximo ao espectador é caminhar rumo ao desejo de “estabilizar-se”. Tanto Vargas quanto Quinlan caminham neste sentido quando estão indo

em direção às suas companheiras, Susie e Tana, respectivamente. As tomadas frontais em que não há aproximação, em que a distância do personagem para a câmera permanece constante, são feitas em cenas em que se está, de certa forma, prestando esclarecimentos ao espectador dos sentimentos e vontades dos personagens em foco. São estes os momentos de maior contato do universo ficcional do filme com o universo real do espectador. São momentos de estabilização, de ausência de movimento. Dão continuidade à história que é contada, sem que haja alteração na posição dos personagens.

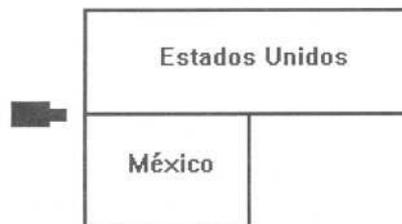
A *Cena dois*, descrita anteriormente, explicita a diferença de significados entre os dois sentidos opostos: frente e fundo. Há nela uma alteração no ponto de vista da tomada quando é alterada a significação da ação dos personagens para o desenrolar da história.

Cena quatro. Quinlan ouve a pianola na casa de Tana. Lembra-se dela. Sorri nostalgicamente. A tomada o mostra em plano médio. Corte. Aparece a pianola tocando. Nesta tomada a câmera se encontra na varanda da casa de Tana, voltada para a rua. Quinlan entra em quadro pela esquerda, caminhando em direção ao centro. A câmera está a focalizá-lo mais distante. Ele então caminha em direção à Tana, em direção ao espectador.

Cena cinco. Vargas e Susie estão lado a lado no carro. Vargas dirige. O sentido do veículo é em direção ao espectador. Vemos os rostos do casal bem à nossa frente, como se se dirigissem à nós. E realmente se dirigem. A câmera está à frente dos dois. Eles estão indo para o motel realizar seus desejos: de descansar, para Susie, e de proteger sua esposa, para Vargas. Eles conversam sobre os fatos recém ocorridos e também sobre o amor que há entre eles. Informam ao espectador suas preocupações e sentimentos.

* * *

A outra forma de dividir o campo filmado, e é esta que me interessa mais de perto, é a do sentido dos movimentos dos personagens e de seus veículos para a esquerda ou para a direita. É como se a câmera observadora estivesse sempre fixada a oeste dos personagens, deixando os Estados Unidos (o norte) à esquerda do espectador e o México (o sul) à direita.



É importante salientar aqui que esta divisão simétrica que estou propondo como uma das possíveis chaves de entendimento deste filme se dá prioritariamente na tela enquanto materialidade. É o retângulo branco que estabelece o contato entre a vida real do espectador e a vida ficcional dos personagens. Neste filme, acredito que a tela não está ali

apenas como suporte das imagens apresentadas, mas como um envoltório material no qual as cenas e seqüências se desenvolvem. É como se a tela material fosse envolvida por uma “divisão inicial”, como se ela tivesse se dado num momento anterior à projeção.

Na verdade, os quadros e as seqüências do filme acontecem dentro desta simetria-bipartição estabelecida pelos próprios quadros e seqüências. Esta fronteira no meio da tela é ao mesmo tempo criatura e criadora do entendimento fílmico.

Andar em uma destas direções, esquerda ou direita, é caminhar (tender) em direção ao que estes países representam como imagens coletivas: a riqueza, o internacionalismo, a legalidade e a ascensão americanas se contrapõem à pobreza, ao tradicionalismo, ao caudilhismo e à decadência mexicanas. Sair de cena numa destas direções é sair em direção a estes ideais. O imaterial, que dá o sentido, está fora do quadro.

No entanto, quando observamos os dois personagens principais o que foi dito no parágrafo anterior se inverte, ou melhor, se torna menos radical. Quinlan, americano, é a figura do caudilho, da decadência e da pobreza, e tem uma prostituta mexicana como companheira. Vargas, mexicano, é o estereótipo do homem objetivo internacional - “Sou como um observador da ONU”, diz ele de si mesmo -, da ascensão e da riqueza, e tem uma boa moça americana por esposa. É de se notar que há sempre um vazio, um hiato, nas falas de Quinlan quando estas se dirigem a Vargas: “Você não fala como um... mexicano, quero dizer”.

Há, portanto, se não uma oposição, um paradoxo entre o coletivo (país) e o individual (personagem). Um tende para o outro.

O foco principal na tela, o centro dela, marca o lugar onde os opostos se cruzam e se misturam, saindo um banhado do outro. Há um movimento de atração e repulsão entre os protagonistas, representado também pelos seus movimentos em relação ao espectador.

Cena seis. Há um out-door no quadro com a seguinte inscrição “Welcome stranger”. Ele está totalmente na metade esquerda do campo/da tela, ou seja, nos Estados Unidos, e o out-door está posicionado para que possa ser lido pelos personagens que chegam do sul, da direita da tela, ou seja, do México.

Cena sete. Susie está de volta ao México, onde fica o hotel no qual estão hospedados ela e Vargas. “Pancho” a intercepta na rua. Após uma breve discussão, “Pancho” pede a Susie que o siga. Ele se dirige para o lado esquerdo do quadro-tela, ao que ela diz “Passar a fronteira de novo?”. O “escritório” de Tio Joe Grandi, para onde Susie é levada, fica nos Estados Unidos.

Cena oito. Vargas sai da casa de Marcia e atravessa a rua para telefonar ao motel onde está Susie. Ao fazê-lo Vargas segue no sentido esquerda-direita no quadro. Atravessar esta rua é atravessar a fronteira não a fronteira real, mas a fronteira moral estabelecida entre o trabalho e o casamento, entre o homem público e a vida privada, entre o mundo externo e o lugar de origem. O México é seu porto seguro, sua terra natal, e está à direita da tela, num extracampo tão fixo quanto imaginário.

Cena nove. Vargas e Quinlan se acusam mutuamente. Estão, respectivamente, à direita e à esquerda do quadro-tela. Eles estão num local sombrio rodeado de poços de petróleo. Após a

discussão eles se separam. Hank Quinlan e Menzies seguem para a esquerda do quadro, indo obliquamente em direção ao fundo, após Quinlan dizer: “vamos voltar para a civilização”. Vargas segue para a direita; ao mesmo tempo em que o acompanhamos adentrar rumo à escuridão por detrás de um galpão (em direção ao fundo e à esquerda), vemos as sombras de Quinlan e Menzies cruzarem o campo-tela da esquerda para a direita, como a perseguir Vargas.

Há um momento do filme em que Quinlan e Vargas trocam de lado. O primeiro vira “mexicano” e o segundo “americano”. A partir daí eles passam a entrar em cena e se posicionarem nos respectivos lados da tela referenciados a estes “mundos”. O jogo de reflexos e espelhos das cenas dez e onze aqui descritas marcam estas passagens.

Cena dez. Tio Joe e Quinlan se distanciam da câmera (que está dentro da casa, atrás da janela pela qual Menzies os observa) caminhando, de costas para a casa, em direção ao fundo. Corte. A câmera passa para fora da casa e mostra a janela, atrás da qual vemos Menzies a observar a saída dos dois. Pelo reflexo no vidro da janela acompanhamos a confabulação e saída de Hank Quinlan e Joe Grandi que conspiram contra Vargas. Devido ao ângulo de filmagem vemos os dois saírem pelo lado esquerdo. No entanto, sabemos que este foi um efeito conseguido através do reflexo no vidro e da posição da câmera que inverteram a direção; na verdade, caminhavam para a direita no campo-tela. A ação dos dois tenderá para “o mundo americano” ou para “o mundo mexicano”?

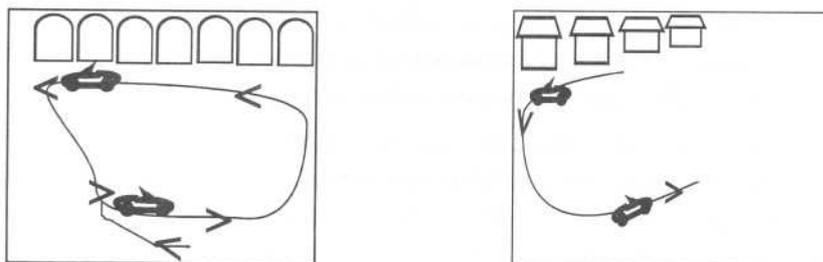
Cena onze. Vargas entra no quadro, para dar início à seqüência da gravação, pelo lado esquerdo da tela. Há um corte e a próxima cena mostra Quinlan na casa de Tana. Ele está sentado em uma poltrona situada na metade à direita do campo-tela e tem o rosto voltado para o lado esquerdo deste. Na continuidade desta seqüência o rosto de Vargas é refletido pelo espelho que está à esquerda do espectador. É este reflexo que Quinlan vê primeiro. Significativa inversão e contra-inversão. Quinlan que esteve sempre à esquerda nos é mostrado à direita. Com Vargas ocorre o inverso. Entre os dois personagens, entretanto, está o espelho que recoloca-os em suas antigas posições na tela e no mundo moral e nacional. Vargas vê Quinlan à sua esquerda e Quinlan vê Vargas à sua direita. O espelho é por onde eles se vêem.

Cena doze. No último momento em que Vargas aparece ele está com Susie ao seu lado dentro do seu carro. A tomada é feita de um ângulo superior e é bem próxima, apenas vemos os dois personagens e um pequeno pedaço do interior do automóvel. Este último está com a frente voltada para o lado esquerdo do quadro-tela. Vargas diz a Susie: “vou levar você para casa”. Passa a marcha e sai de ré. Com isto o carro segue no sentido esquerda-direita. Sai, portanto, em direção ao lado mexicano. Ou será americano, já que os personagens trocaram de lado durante o tempo do filme?!!

O cuidado com a movimentação dos personagens e dos veículos dentro do campo de filmagem é uma constante em Orson Welles. Neste filme isto pode ser percebido em duas cenas “complementares espacialmente”: a saída do carro de Vargas em direção ao motel e, muitas cenas depois, a saída deste mesmo veículo do motel em direção à cidade.

Nos desenhos abaixo estão identificadas por setas as trajetórias do carro - e do personagem Vargas - nestas duas cenas. Do ponto onde a primeira parou é que começa a segunda. Juntas formam um círculo, um circuito.

Esta simetria de movimentos se materializa no plano vertical dado pela tela. No campo filmado o carro de Vargas sai de um plano mais próximo para um mais distante na primeira cena e vice-versa na segunda. Nos desenhos abaixo a trajetória é indicada junto ao cenário onde ocorreu. As tomadas são feitas com a câmera em leve *plongée*⁴, mais baixo em relação ao solo na primeira cena e mais alto na segunda, abarcando nesta última uma maior extensão de espaço real dentro do quadro. A primeira seqüência se inicia com um plano médio do carro, continua com um *travelling*⁵ para trás (abrindo o plano, ampliando o espaço enquadrado) e com um pequeno giro para a direita, acompanhando o movimento do carro. A segunda seqüência apresentada abaixo se inicia com uma panorâmica⁶ fixa que permanece praticamente inalterada até o final da mesma, havendo somente um pequeno giro para a esquerda, acompanhando, como na primeira seqüência descrita, o movimento do carro dentro do quadro.



É interessante notar que há uma certa indecisão no caminho a seguir, na direção a ser tomada, já que o carro dá uma meia volta antes de seguir em direção ao motel. Nesta meia volta ele quase sai do campo-tela pelo lado direito, “mexicano”, quando na verdade o motel fica nos Estados Unidos. A indecisão do movimento anuncia os problemas e indica o equívoco logo a princípio. Uma vez que o motel pertence à família Grandi, ele nada mais é que um pedaço do México em território americano. Ou melhor, o motel é uma caricatura do que são os Estados Unidos, assim como Tio Joe é uma caricatura dos *gangster* dos filmes americanos. Daí o movimento ser ao mesmo tempo para a direita e para a esquerda.

A repetição invertida da trajetória do veículo indica a permanência da indecisão e da vontade de proteger Susie. Ao mesmo tempo anuncia um outro momento na trama.

A movimentação acima descrita oferece uma excepcional idéia do requintado tratamento dado pelo diretor ao espaço fílmico em geral e ao retângulo da tela em especial.

⁴ Enquadramento em *plongée* é o nome dado quando a câmera está acima do personagem; a focalização é feita de cima para baixo.

⁵ *Travelling* é o deslocamento da câmera sobre trilhos, veículos ou mãos, que permite uma tomada móvel do movimento dos personagens.

⁶ Panorâmica consiste na rotação em torno do eixo vertical ou horizontal da câmera, sem o deslocamento da mesma.

Há, além desta, uma infinidade de nuances nos movimentos e em seus significados na trama. Caminhar em direção ao fundo na diagonal do quadro ou da tela, tendendo para a direita, como na cena em que os policiais vão rumo ao Cabaret, pode ser um indicativo de mergulho no mundo ideal mexicano. Ou, como na cena de Vargas vindo do Cabaret em direção ao hotel onde está Susie, caminhar em direção aos planos mais próximos seguindo em diagonal para a esquerda do quadro-tela, pode significar o desejo de tranquilidade e previsibilidade do mundo ideal americano, representado por sua esposa.

Buscando reafirmar a minha hipótese de que os movimentos na tela - as posições de câmera - são também uma forma deliberada de apresentação do tema, lembro-me de que são poucas as seqüências filmadas de pontos de vista significativamente divergentes. Há duas seqüências, no entanto, que chamam a atenção pelo significado que ganham quando contrapostas à "fixidez" das demais seqüências. Nelas os pontos de vista (as posições de câmera) variam durante a seqüência.

A primeira delas é a curta seqüência em que Tio Joe Grandi é preso por Menzies. Na tomada inicial a câmera está localizada à esquerda da cena e focaliza os dois automóveis se dirigindo obliquamente para o canto direito do campo-tela. Menzies, após perceber o carro que o segue, pára o automóvel que está dirigindo, colocando-o perpendicularmente ao sentido da estrada, impedindo assim que Tio Joe possa continuar em frente. Vemos, então, o segundo carro parar. Neste momento há um corte e a cena seguinte é feita numa tomada onde a câmera se encontra em posição diametralmente oposta à primeira. Com esta alteração da posição da câmera Orson Welles conseguiu nos dar a impressão de cerco ao carro de Tio Joe. Ele é preso apenas por Menzies. De fato este cerco ocorreu. Quem mais participou dele senão a câmera, ou melhor, o espectador?!!

Antes de comentar a outra seqüência onde a câmera "gira" em torno da cena farei um breve comentário sobre a seqüência inicial. O meu objetivo é de estabelecer mais uma contraposição com a seqüência que discutirei a seguir. A seqüência de abertura de "*A Marca da Maldade*" é famosa por ter sido filmada ininterruptamente com uma câmera fixada sobre uma grua⁷. É portanto, um plano-seqüência⁸ sem cortes, onde os ângulos e as distâncias de filmagem variam bastante. Ela apresenta uma certa lentidão justamente por ter sido filmada em tempo real, sem cortes e interrupções. É durante este lento caminhar que acompanhamos o percurso feito - sempre da direita para a esquerda e do fundo para a frente - pelos personagens Vargas e Susie, entrecruzando-se com o automóvel de Linnekar, onde sabemos haver uma bomba. É desta forma que o espectador é introduzido na história, e no tema, que vai se desenrolar na projeção. Morrerão os inocentes noivos que caminham lado a lado com o veículo? A tensão é posta desde o início do filme.

⁷ Grua é um pequeno guindaste ou suporte móvel sobre o qual é fixada uma câmera.

⁸ Plano-seqüência ou trajetória é a seqüência em que há uma mistura indeterminada de travellings e panorâmicas efetuada com o auxílio de uma grua.

Ali o tecido da trama é costurado de maneira tranquila, sem pressa. A explosão é a quebra da agulha, o furo no dedo, a gota de sangue. Depois dela os fios ficam soltos. É por estes fios que vai se desfazer o tecido que encobre (e que subjaz) aquela doce realidade que aparece nos momentos iniciais. Somos levados lentamente do glamour requintado dos amantes, com suas roupas e cabelos em perfeita ordem, ao momento de desestabilização que é o estouro da bomba. Aí eles iniciam o mergulho no outro lado daquele mundo. Ao final do filme, cabelos e roupas serão outros...

A continuidade direcional desta primeira seqüência - caminhar da direita para a esquerda é ir em direção aos Estados Unidos - é expandida por todo o filme. Haverá, como já foi enunciado neste ensaio, um extracampo imaginário e fixo a envolver todas as cenas, dividindo simetricamente o campo/a tela a partir de seu meio. "A história toda estava naquela abertura", disse Welles (Bogdanovich, p. 372).

A segunda seqüência em que há alteração significativa da posição da câmera é a seqüência final, em que Menzies e Vargas estão gravando a confissão de Quinlan. Esta é uma seqüência longa com muitos cortes - o que também a diferencia da maior parte das seqüências deste filme, onde os cortes são poucos ou mesmo inexistentes, como na seqüência inicial. Com estes cortes ganha maior rapidez (agilidade). Nela também ocorrem muitas alterações de posição de câmera (com sucessivas aproximações e distanciamentos) e consequentes inversões do ponto de vista, como se o narrador-focalizador girasse em torno da cena levando junto dele o espectador. Há nela a mesma idéia de cerco, só que não mais apenas um cerco policial como o relatado na seqüência de prisão do Tio Joe Grandi. É o cerco que o próprio desenrolar da vida impõe aos homens. Na verdade, temos os dois tipos de cerco. Quinlan é cercado policialescamente, ou mais, tecnologicamente, ou mais ainda, historicamente (indicação do fim de uma era em que se punia fora das fronteiras da lei, do Estado). Vargas e Menzies são ali cercados moralmente. No final, os três estarão cercados, o nó da corda se aperta, morrem ali. Menzies e Quinlan se matam literalmente. Vargas morre enquanto personificação do Bem, sujo que fica pela trama traidora em que se envolve e pelas águas do canal no qual é obrigado a entrar. Podemos ainda dizer que este último só sobrevive porque Quinlan, a personificação do Mal, não atira no inimigo pelas costas. É esta confusão entre o bom e o ruim, esta mistura, que as tomadas feitas de vários pontos de vista intensificam, notadamente na seqüência em que a ponte é o elemento central da cena.

Uma vez que a ponte concretiza aí a ligação (a inter-relação?!) entre os dois lados das fronteiras que aparecem no filme - o Bem e o Mal, os Estados Unidos e o México, o homem e a mulher - ela é o eixo de inversão daquilo que o filme mostra. O "maldoso" Quinlan está em cima na ponte, no alto, enquanto o "bonzinho" Vargas está embaixo dela. Se notarmos que no início da seqüência da gravação Quinlan está no chão e Vargas está, no alto, em uma torre de petróleo, podemos perceber nitidamente a caminhada descendente do último, e também a sutil ascensão do primeiro quando este atinge a ponte, a fronteira.

As trocas constantes de pontos de vista (das posições de câmera) acabam por embaralhar no espectador os tão bem separados lados do homem (Bem e Mal), do território

(Estados Unidos e México) e da tela (esquerda e direita). Deste modo é-nos difícil identificar de que lado morre Quinlan. A chave para esta decifração nos é dada pela fala esclarecedora de Vargas a Quinlan: "Como pode me prender? Este é o meu país". Apesar disto, permanece a dúvida: de que lado estava mesmo Quinlan? Qual era mesmo o país de Vargas? A solução para estas perguntas não está no quadro apresentado, na tela... nem fora dela, no homem. Estará na vida real ou na ficção?! Ou no meio delas, no entre, no vazio, no corte... no vão que separa a ponte da água do rio, onde agora bóia Quinlan, já sem vida.

Bibliografia

- ALMEIDA, Milton J. de, *Anotações para o Estudo da Linguagem das Imagens e Sons na Cultura Atual*, Texto mimeografado apresentado no Congresso de Ensino de História, SP, USP, 1996.
- BOGDANOVICH, Peter, *Este é Orson Welles*. SP, Globo, 1995. Candido, Antonio e outros, *A Personagem de Ficção*, SP, Perspectiva, 1987.
- GAGNEBIN, Jeanne M., *História e Narração em Walter Benjamin*, SP, Ed, Perspectiva/ UNICAMP 1994.
- JIMÉNEZ, Jesús G., *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- MARNER, Terence St. John, *A Realização Cinematográfica*, Lisboa, Edições 70, s/data.
- MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, SP, Brasiliense, 1990.
- MONTEIRO, Ronald F, "Extracampo e Eleições Afetivas", in: *Cinema*, vol.1, nº1. RJ, Jorge Zahar, 1993/1994.
- SILVA, Armando C. da., *De Quem é o Pedaco?* SP, Hucitec, 1986.
- TUAN, Yi-Fu, *Topofilia*. SP, Difel, 1980.

Filmografia

- Henrique V*, 1989, direção: Kenneth Branagh, Inglaterra.
- Blade Runner: o caçador de andróides*, 1982 direção: Ridley Scott, Estados Unidos.
- Cidadão Kane*, 1941, direção: Orson Welles, Estados Unidos.
- Othelo*, 1952, direção: Orson Welles, Estados Unidos.
- A Marca da Maldade*, 1958, direção: Orson Welles, Estados Unidos.