



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Hamilton Oliveira Bittencourt Junior

**Dramaticidade e expressividade do contraste da luz e sombra na cinematografia do
expressionismo alemão até o *film noir***

Pelotas/RS

2018

HAMILTON OLIVEIRA BITTENCOURT JUNIOR

**Dramaticidade e expressividade do contraste da luz e sombra na cinematografia do
expressionismo alemão até o *film noir***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Wagner Iván da Rosa Pirez

Pelotas

2018

HAMILTON OLIVEIRA BITTENCOURT JUNIOR

**Dramaticidade e expressividade do contraste da luz e sombra na cinematografia do
expressionismo alemão até o *film noir***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovado em 08 de março de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Me. Wagner Iván da Rosa Pirez (orientador)

Prof. Me. André Luis Porto Macedo

Prof^a. Dr^a. Claudia Turra Magni

RESUMO

Este trabalho aborda os aspectos da luz e sombra no contraste da fotografia do cinema do expressionismo alemão e *film noir* nos filmes: *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) e *Envolto nas sombras* (*The dark corner*, Henry Hathaway, 1946), analisando suas utilizações no cinema através de suas propriedades técnicas e narrativas e suas aplicações em cinematografia. A metodologia empregada busca analisar e comparar planos em que a luz e sombra têm papel chave, observação essa embasada principalmente nos autores Bertrand Lira e Blain Brown. Ao longo desse artigo foi observado que existem mais semelhanças do que diferenças entre os dois filmes estudados, de modo que os elementos do estilo de iluminação presentes em ambos cumprem funções narrativas equivalentes.

PALAVRAS-CHAVE: Luz, sombra, cinema, cinematografia.

ABSTRACT

This article addresses the aspects of light and shadow on the contrast in cinematography of German expressionism and *film noir* in the movies: *The cabinet of Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) and *The dark corner* (Henry Hathaway, 1946), analyzing its uses in moving pictures through their technical properties and narratives and its applications in this concern. The methodology employed seeks to analyze and compare plans in which light and shadow plays a key role, a remark based mainly on the authors Bertrand Lira and Blain Brown. Throughout this article it was observed that there are more similarities than differences between the two movies studied, so that the elements of the lighting style present in both fulfill equivalent narrative functions.

KEYWORDS: Light, shadow, movie, cinematography.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	7
2 - UM BREVE RECORTE TEÓRICO SOBRE LUZ E SOMBRA NO CINEMA.....	9
2.1 - Medição e técnica	12
2.2 - Narrativa.....	15
3 - LUZ E SOMBRA NO EXPRESSIONISMO ALEMÃO E NO FILM NOIR.....	19
3.1 - Luz e sombra em <i>O gabinete do Doutor Caligari</i>	19
3.2 - Luz e sombra em <i>Envolto nas sombras</i>	24
3.3 - Comparação entre os filmes.....	28
4 - CONCLUSÃO.....	33
5 - REFERÊNCIAS.....	35
5.1 - Referências filmicas.....	37
APÊNDICE I - Resumo da narrativa em <i>O gabinete do Doutor Caligari</i>	38
APÊNDICE II - Resumo da narrativa em <i>Envolto nas Sombras</i>	40

1 - INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema a dramaticidade e expressividade do contraste da luz e sombra na cinematografia do expressionismo alemão até o *film noir*¹ e a partir deste, busca-se responder a seguinte questão-problema: É possível relacionar a presença de elementos do expressionismo alemão no *film noir*? Considerando a questão proposta, o objetivo deste estudo é identificar as influências do expressionismo alemão no *film noir*, mediante a análise dos filmes: *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) e *Envolto nas sombras* (*The dark corner*, Henry Hathaway, 1946). Como objetivos específicos o estudo busca: realizar um levantamento do uso da luz e sombra como elemento narrativo no cinema; compreender a evolução da técnica e narrativa empregadas e o encadeamento de fatos que ligaram esses acontecimentos, resultando nos estilos estéticos a serem estudados.

A proposta deste estudo é contribuir com o olhar cinematográfico, que levou à associação do estilo estético, objeto dessa pesquisa, com sub-gêneros do cinema dentro do gênero do suspense. Para poder analisar tecnicamente aspectos de luz e sombra ao longo desse artigo cumpre conhecer suas propriedades básicas, sendo a seguir pontuados elementos que justificam a proposta que será utilizada para compreensão da análise posterior dos filmes.

No início da cinematografia a luz tinha o propósito prático de tornar possível a filmagem, por causa da qualidade da película, que ainda não estava plenamente desenvolvida tecnicamente. Era preciso muita luz para iluminar uma cena, os *studios* eram montados com tetos retráteis ou de vidro com cortinas para que a luz do sol tornasse possível a exposição na película. Então, para não ficarem a mercê das condições climáticas, começaram a desenvolver equipamentos de iluminação artificial como lâmpadas de vapor de mercúrio (pouco intensa, próxima aos atores) e arco de carbono (forte, simulava o sol), assim começou-se a controlar a iluminação cinematográfica e a Direção de Fotografia passou a ter um papel artístico autoral. (MARTINS, 2004).

Para Aumont, a luz ainda tem um sentido mais filosófico, “(...) A luz, no cinema, está sempre ali, e até mesmo duplamente ali, já que a luz do projetor - a luz de depois do filme - serve para mostrar a luz registrada tal como ela caía sobre as coisas filmadas - a luz de antes

¹ ...termo *film noir* associado a alguns filmes americanos da década de 1940 começa em 1946 com os textos dos críticos franceses Nino Frank em “Um Novo Gênero ‘Policia’l’: A Aventura Criminal” e Jean-Pierre Chartier em “Os Americanos Também Fazem Filmes ‘Noirs’”. Posteriormente, como tópico acadêmico delimitado, o *film noir* tem dado origem a um vasto corpo de publicações sobre uma multiplicidade de aspectos. (BRANCO, 2011, p.01, online).

do filme.” (AUMONT, 2004, p.172).

A partir desses conhecimentos técnicos se dão as escolhas estéticas para dar estilo ao filme, uma imagem demasiadamente granulada ficaria possivelmente estranha em uma comédia romântica ao passo que combinaria com um *film noir*, uma imagem uniformemente iluminada combina com comédia da mesma forma que uma imagem contrastada combina com suspense. (MOURA, 2001).

Entre os extremos das sombras do *noir* e da falta delas na comédia, existe um grande espaço para se atuar. Se a questão de as sombras ficarem mais ou menos claras pode parecer de uma sutileza inalcançável para o público, para os fotógrafos, ela é a diferença entre vida e morte. (MOURA, 2001, p.191)

A luz dramática tem o poder de acentuar a expressão de um plano e dá a atmosfera e o clima para a cena. A mesma cena iluminada de formas diferentes transmite sensações distintas, por exemplo no *chiaroscuro*² a luz destaca o iluminado, revela e atrai atenção, a sombra esconde o que pode estar ali, o suspense implícito.

É preciso estabelecer como será o uso narrativo da luz para determinada cena ou para o filme todo, e qual será a função da luz na representação, esse “clima visual dramático” é uma proposta subjetiva que se retrata concretamente na tela de cinema quando a obra está finalizada provocando um impacto emocional proposto pelo roteiro criando a sensação no espectador à propósito da história que é narrada, tudo isso é a função do diretor de fotografia em diálogo com o diretor do filme. (MONCLAR, 1999).

A partir dessas características cinematográficas mencionadas acima é preciso buscar identificar quais os aspectos e elementos do expressionismo alemão podem ser identificados no *film noir*, mediante a análise dos filmes: *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) e *Envolto nas sombras* (*The dark corner*, Henry Hathaway, 1946).

Tendo em vista o assunto a ser explorado, um estudo sobre o cinema como arte, também sonora e verbal, mas principalmente visual, faz-se necessário uma pesquisa com abordagem comparativa focada nos elementos visualmente dispostos nas obras analisadas.

A metodologia adotada para a pesquisa constitui-se inicialmente de um levantamento bibliográfico sobre as questões técnicas do cinema, com ênfase na luz, com seus aspectos narrativos visuais e nos temas do expressionismo alemão e *film noir*.

² Termo em italiano para designar a expressão claro e escuro. Refere-se a uma técnica de pintura que se manifesta na arte renascentista do século XVI, em algumas obras de artistas como Caravaggio, Leonardo da Vinci, Rembrandt e Velázquez. A técnica explora uma luminosidade em alto contraste para a representação de volumes corporais e espaços arquitetônicos (CARDOSO, 2015, p.9, online).

O principal autor de referência é Bertrand de Souza Lira³, e sua tese *Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano*, visto que seu estudo traz apontamentos sobre a questão visual importantes para esta pesquisa.

Por se tratar de um estudo sobre cinematografia é preciso uma condução voltada para o aspecto prático da fotografia, para o discernimento das características visuais sobre determinados planos cinematográficos a serem analisados.

Esta pesquisa tem também como metodologia a comparação entre quadros dos filmes estudados para ilustrar suas semelhanças e diferenças, para assim poder identificar se há influência do expressionismo alemão sobre o *film noir*. Essa análise comparativa visual dos quadros dos filmes se dá através de conceitos técnicos da fotografia, demonstrando áreas claras, escuras e relações de contraste.

Com um objeto de pesquisa primordialmente visual o fator estético será o norteador para as características a serem analisadas. Essa observação tende a ser afetada de modo particularmente pessoal, baseada no repertório imagético e experiência de vida do pesquisador. O desafio é trazer e transpor essas informações para o artigo, atendendo os requisitos acadêmicos. Essas observações técnicas a serem apontadas se constituem na linguagem de iluminação em um cenário que tem estilos estéticos tão estabelecidos, nas convenções de estilos fotográficos dos gêneros cinematográficos de terror e suspense.

2 - UM BREVE RECORTE TEÓRICO SOBRE LUZ E SOMBRA NO CINEMA

Simões (2008) observa que onde há luz não há escuridão, onde há escuridão não há luz, a visão só acontece graças à luz que torna possível que os fótons viajem desde sua fonte luminosa, atinjam os objetos e reflitam esses raios para nossos olhos revelando formas, cores e texturas. Da mesma forma isso acontece com a câmera, porém a quantidade de luz percebida pelo olho através do *viewfinder* é captada de maneira diferente ao sensibilizar o sensor ou película, geralmente é preciso maior intensidade de luz para uma filmagem eficaz. (BALAN,

³ Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira, graduado em Comunicação Social pela UFPB (1984), graduado em Odontologia pela UFPB (1981), especialização em Metodologia da Comunicação pela UFPB (1990), mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela UFPB (1997) e doutorado em Ciências Sociais pela UFRN (2008). Atualmente é professor titular do Departamento de Mídias Digitais da UFPB. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica de cinema, fotografia, videodocumentário, audiovisual e cinema vídeo. (Currículo Lattes, online)

2011). A perspectiva e a tridimensionalidade dos objetos são delineadas pela luz que os ilumina e os contorna, independente do ângulo que é emitida. Essa luz é rebatida por todos os objetos, os claros e reflexivos rebatem ou refletem mais e os escuros e foscos menos. Assim como a intensidade também influencia. Uma luz forte como o sol adentrando uma janela tem maior capacidade de se espalhar pelo interior de uma sala do que a luz de uma vela dentro desta mesma sala.

Toda luz parte de um ponto onde tem mais brilho e se dispersa em uma direção até perder toda a sua força. Ela pode ir em linha reta, contornar, se curvar, se refletir e perfurar: ela pode ser concentrada ou dispersa, atizada ou apagada. Onde ela já não está, estão as trevas, e onde ela começa se encontra seu foco. O trajeto dos raios desse foco central para a frente das trevas é a dramática aventura da luz (STERNBERG apud AUMONT, 2004, p. 180).

Tão importante quanto à luz, a sombra tem papel equivalente na composição da imagem, como aponta a citação acima: onde não há luz estão as trevas, e isso diz total respeito ao estilo visual abordado neste artigo. Conhecer esses aspectos da luz e da sombra são as ferramentas das quais dispõe o diretor de fotografia para criar a iluminação que será impressa no plano⁴ filmado, mas para poder transpor essas sensações para o filme é preciso ter o *know-how* técnico de como construir a imagem a partir da iluminação pretendida.

A luz, e por luz pode-se ler imagem, percorre o seguinte caminho: entra pela objetiva passando pela abertura do diafragma onde logo a imagem tem sua orientação invertida, atravessa o obturador no intervalo que ele está aberto assim chegando na película ou sensor. (BROWN, 2012).

Além da luz capturada pela câmera para gerar a imagem existe a luz percebida pela experiência humana. Ingold (2008) traz alguns questionamentos sobre o assunto, como por exemplo, o significado da palavra ‘luz’. Conceito esse que se refere aos raios, uma vez refletidos nos objetos, atinge o olho causando certas sensações? Ou será que seu significado está na experiência subjetiva que se origina nessa sensação onde as coisas são apresentadas à consciência como ‘objetos visíveis’? Questão principal de Ingold: a luz brilha no mundo ou na mente?

Da física contemporânea aprendemos que luz é uma forma de radiação que consiste em ondas ou fótons. Isso é entender luz no sentido de lúmen. Ainda assim, a maioria das pessoas, de modo natural, continua a equiparar luz – como faziam os pensadores da antiguidade – com a luz que ilumina o mundo de sua percepção. Elas estão convencidas, no entanto, de que essa luz é o mesmo que o lúmen dos físicos e, portanto, de que ela tem uma existência externa bastante independente de seus próprios olhos. Assim, diz-se que a luz viaja dos objetos externos para os olhos e que vemos por causa dela. E mesmo que fechemos os olhos supomos que o ambiente

⁴ Em cinematografia o que é filmado dentro do intervalo entre o começo e fim de uma tomada captada pela câmera.

permaneça iluminado, como estava antes. (INGOLD, 2008, p.13-14).

Na citação anterior está o referencial físico a respeito da luz, o que não engloba totalmente seu significado, e mesmo na citação a seguir não é possível se ter uma ideia conclusiva, só é possível construir uma reflexão.

Mas sabemos que, na verdade, o que quer que seja que atinge os olhos vindo do exterior (ondas, fótons), não vai além da parte de trás da retina. E a experiência que relatamos, a de um mundo iluminado, é aparentemente possível graças ao que acontece além daquele ponto, nos nervos ópticos e no cérebro. Então só há luz em consequência de um estímulo da superfície da retina? Ela existe somente no lado de cá da visão? E, se sim, como podemos afirmar, ao mesmo tempo, que a luz alcança os olhos de longe? (INGOLD, 2008, p.14).

Neste sentido pode-se entender que a luz existe fora e dentro, a partir da citação seguinte, como fenômeno físico fora da mente (ambiente) ao mesmo tempo em que fenômeno interno mental (percepção) em um processo cíclico instantâneo.

Meu argumento é o de que não existe tal interface entre o olho e a mente. Longe de começar como radiação incidente e terminar como uma imagem mental, o processo da visão consiste em um processo interminável, um engajamento de mão dupla entre o perceptor e seu ambiente. (INGOLD, 2008, p.14).

O fator central dessa pesquisa requer observar a seguir o significado da luz, ou principalmente a falta dela (as trevas), e de como essas sensações influem na psique humana, através da herança ancestral do medo do escuro.

Segundo Lira (2008) o homem construiu um imaginário sobre a luz e a sombra em suas experiências do cotidiano a partir de sua relação subjetiva e objetiva com a luz e as trevas. Dessas experiências o homem confere à luz e à escuridão conotação representativa em que a claridade do dia simboliza uma tranquilidade de poder enxergar os arredores enquanto o escuro da noite traz insegurança do que pode estar o cercando. Essa transição dia-noite como Alekan⁵ (1979, apud Lira, 2008) observou “se faz acompanhar de um ressurgimento de experiências primitivas da memória, que associa o noturno a temores ancestrais.” Esse fenômeno se consolidou no ser humano, tanto social quanto espiritualmente.

O crepúsculo é o prenúncio da chegada da noite que, com suas sombras incomensuráveis, desperta no homem sentimentos primitivos de angústia, de medo do desconhecido, do breu que gera seres incógnitos, perigos insondáveis, incerteza de um amanhecer. Essa sensação física provocada pela ausência de luz é acompanhada de repercussões psíquicas. A sombra apaga o volume, os contornos, as cores dos objetos. Na escuridão, o homem não tem mais a sensação de controle da natureza, que lhe escapa. (LIRA, 2008, p.50)

Reforçando o poder psicológico do medo da escuridão, segundo Nascimento (2014), introduzido uma vez em uma criança esse medo a acompanhará pelo resto da vida, ela estará

⁵ Henri Alekan (1909-2001) foi um cinematografista francês. Escreveu o livro *Des Lumières et des ombres* (1979). fonte: <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1312830/Henri-Alekan.html>

indefesa diante dos fantasmas e monstros inventados por sua imaginação, sua consciência estará acostumada a criar obscuridade e desorientação.

Signo do desconhecido, o escuro aguça a imaginação que, a partir dele, produz as mais terríveis visões. Como em Locke⁶, reconhece-se nessa faculdade a fonte do descontrole que pode levar ao delírio e à loucura. (NASCIMENTO, 2014, p.195).

Voltando para a ficção, esses conceitos são aplicados na criação dos personagens maléficos que são oriundos das sombras, da noite, enfim das trevas. Todo esse simbolismo é usado para atingir a vulnerabilidade do espectador imprimindo assim a sensação de medo, por puro poder do inconsciente, como podemos ver na citação a seguir.

A sombra é a materialidade do inconsciente, do lado obscuro da mente, do material reprimido. Ela é atributo daqueles personagens proscritos pela lei, pela natureza e pelo bem, obrigados a viver na clandestinidade, nas trevas, num sono intermitente. O médium assassino, o vampiro, o demônio - todos os personagens que pactuam com a morte - saem das brumas para espalhar o mal. (NAZÁRIO, 1983 apud LIRA, 2008, p. 161).

Esse simbolismo do personagem que sai da sombra, da escuridão, para praticar sua maldade está presente nos filmes abordados nesse trabalho e será visto posteriormente nas análises individuais e na comparação entre planos.

2.1 - Medição e técnica

A medição da luz em cinematografia se dá por *stops*, esses *stops* podem ser mensurados em três diferentes escalas: abertura, velocidade (tempo de exposição) e sensibilidade (ISO⁷ ou ASA⁸). (BROWN, 2012).

A abertura do diafragma (*f/stop* - lente fotográfica ou *t/stop* - lente cinematográfica) controla a quantidade de luz que atravessa a lente ao mesmo tempo em que determina a profundidade de campo no foco, aberturas grandes deixam entrar mais luz ao mesmo tempo que deixam uma menor profundidade de campo (menor intervalo do foco nítido), aberturas pequenas deixam entrar menos luz e aumentam a profundidade de campo (maior intervalo do foco nítido). (BROWN, 2012).

A velocidade do obturador controla o tempo em que o sensor ou película vai ser atingido pela luz que passa pela abertura da lente e obturador, velocidades lentas aumentam o

⁶ John Locke (1632-1704) foi um filósofo inglês, o principal representante do empirismo, teoria que afirmava que o conhecimento era determinado pela experiência, tanto de origem externa, nas sensações, quanto interna, a partir das reflexões. Sua teoria política deixou grande contribuição ao desenvolvimento do liberalismo, principalmente a noção de Estado de direito. fonte: https://www.ebiografia.com/john_locke/

⁷ International Standards Organization.

⁸ American Standards Association.

tempo em que a luz sensibiliza o sensor ou película deixando mais luz ser captada e vice-versa. Se tratando de imagem em movimento existem alguns limites nessa propriedade salvo exceções criativas, velocidades muito lentas deixam o movimento borrado (rastros) e muito rápidas deixam o movimento quebrado, o que pode ser interessante em cenas de ação. (BROWN, 2012).

O ISO ou ASA determina a sensibilidade do sensor ou película para captar determinada quantidade de luz que passa pela lente, diafragma e obturador. Em câmeras digitais essa propriedade pode ser ajustada eletronicamente, em película é preciso trocar o rolo de filme, quanto maior a sensibilidade mais luz será captada. Sensibilidade muito alta costuma criar ruído digital na imagem ou granulação na película. (BROWN, 2012).

Nessas três escalas cada vez que a quantidade de luz é dobrada ou reduzida pela metade, tem-se como referência 1 *stop* de luz, para cima ou para baixo, respectivamente. Em uma dada situação onde é utilizado ISO 200, ao mudar para ISO 100 será reduzido 1 *stop* de luz. Se de ISO 200 for para ISO 400 será aumentado 1 *stop*, se de ISO 200 for para ISO 800 serão 2 *stops*. Da mesma maneira funciona a escala de velocidade, lembrando que o número sempre divide 1 segundo, pegando o valor como 1/100 tem a metade da quantidade de luz do que 1/50 e o dobro de luz que 1/200. A escala de abertura tem numeração diferente, os intervalos de *stop* inteiros são: f1.4, f2, f2.8, f4, f5.6, f8, f11, f16, f22, e assim sucessivamente. Quanto menor o valor “*f*” maior será a abertura, f1.4 é 1 *stop* mais claro que f2 e 5 *stops* mais claros do que f8. (BROWN, 2012).

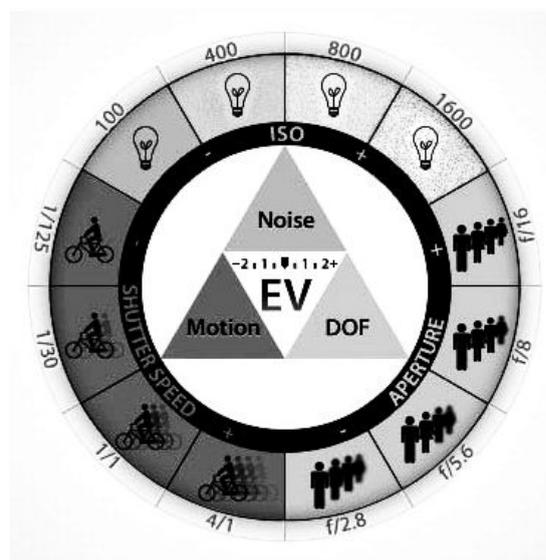


Gráfico demonstrando as três características das propriedades da exposição em cinematografia ISO, *aperture* abertura, *shutter speed* velocidade do obturador, *noise* ruído, *motion* movimento e *DOF* (*Depth of Field*) profundidade de campo. (ZHANG, 2012).

A direção e ângulo da luz evocam sensações distintas ao iluminarem um personagem, uma luz com alto contraste de topo ou contraluz causa mistério, luz lateral contrastada evoca força e agressividade, a luz de baixo expressa terror. Uma luz difusa lateral ou frontal imprime delicadeza e beleza. Assim também a qualidade da luz, dura ou suave, influencia na sensação transmitida. Essa qualidade é observada pela transição entre o claro e o escuro no objeto iluminado e pela sombra gerada, uma sombra contrastada e bem delineada é causada com uma luz dura, uma sombra gradiente e de pouco contraste vem de uma luz suave. A luz dura é gerada por um ponto de emissão pequeno em relação ao objeto ou personagem, iluminando-o diretamente, por exemplo: refletor *fresnel*⁹, lâmpada de filamento, lanterna de mão. (BROWN, 2012).



Luz dura (E) - alto contraste e sombra projetada delineada / Luz suave (D) iluminação com transição gradual e sombra projetada difusa (SIEMINSKI, 2012).

Uma luz suave também pode ser originada de um ponto de luz pequeno desde que ela seja rebatida ou difundida antes de iluminar o assunto, essas luzes originalmente duras podem ser rebatidas na parede, teto ou rebatedores específicos ou então filtradas por tecido difusor para se tornarem suaves. Luzes *Kino Flo*¹⁰ e alguns painéis de *LED*¹¹, dependendo do tamanho, são fontes originalmente difusas. (BROWN, 2012).

Outra maneira de categorizar as luzes, para simplificar, pode-se chamá-las de práticas ou técnicas. Conforme Brown (2012), as luzes práticas são as luzes dos objetos luminosos que aparecem em cena, quer dizer as luzes que aparecem dentro do quadro, como: abajures, lustres, luz de geladeira aberta, fogo, etc...

⁹ Refletor que possui uma lente Fresnel, essa lente é modelada com anéis concêntricos o que reduz a espessura da lente para economizar custos e também evitar o acúmulo de calor no vidro, o que poderia causar rachaduras. (BROWN, 2012, p. 137)

¹⁰ Nome da empresa que fabrica lâmpadas, de mesmo nome, fluorescentes tubulares com correção de cor e reatores de alta frequência para evitar a cintilação de luz como o que acontece em lâmpadas fluorescentes normais. (BROWN, 2012, p. 142)

¹¹ *Light Emitting Diode* (Diodo emissor de luz) é um tipo de luz de consumo baixo e que emite pouco calor (comparada com outras fontes de luz incandescentes) esses diodos podem ser dispostos de várias maneiras resultando em artefatos luminosos de vários formatos.

As luzes técnicas são usadas para iluminar os atores e objetos em plano de forma que suas fontes luminosas não apareçam no quadro. Elas fazem a ambientação da cena, tornando o cenário ou locação crível, ou estilizada conforme o propósito. Podem ser (duras e suaves) de vários tipos de tecnologia e segundo a terminologia aplicada por Brown (2012) são denominadas: principal, preenchimento, contorno, lateral, contraluz, ambiente, rebatida, disponível e motivada. Essa última é uma luz técnica usada para ampliar a potência de uma luz prática quando for muito fraca em cena.

Ao longo do livro de Brown é possível sintetizar que no quesito técnico a luz tem primeiramente o papel prático de tornar possível a exposição (filmagem) dos planos na película e depois a função de recriar a iluminação de um ambiente, seja com luzes técnicas ou com luzes práticas. Também criar um ambiente de estilo não convencional, ao mesmo tempo tornar visível para a câmera a atuação dos atores, através da linguagem corporal, gestos e expressões faciais. Finalmente o papel de acentuar a carga dramática com o uso do contraste entre áreas claras e escuras. Sobre este quesito a próxima parte do trabalho traz mais considerações.

2.2 - Narrativa

A luz, e principalmente a sombra, são usadas para expressarem determinado sentimento. O tipo de luz (dura ou suave) e a direção que ela ilumina o cenário e os personagens, transmitindo a atmosfera da cena, assim como a relação de contraste entre luz e sombra intensifica ou ameniza esse efeito. Jacques Aumont, em *O olho interminável*, dá um viés mais filosófico sobre as propriedades da luz e sombra. A luz dramática tem o poder de acentuar a expressão de um plano, dando a atmosfera e o clima para a cena. A mesma cena iluminada de formas diferentes transmite sensações distintas. É preciso examinar qual é o uso narrativo da luz para determinada cena ou para o filme todo, e qual é a função da luz na representação.

Aumont (2004) enumera três funções da luz na representação; função simbólica, dramática e atmosférica. A função simbólica liga a luz a um sentido: “Princípio banal, mas que, no caso da luz, toca sempre o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência.” (AUMONT, 2004, p. 173). A função dramática refere-se a organização do espaço, sua estruturação como espaço cênico. “Os meios de ação da luz são aí quase inumeráveis, e não

há razão para não inventar novos continuamente. Ela pode, banhando o conjunto da cena, indicar sua profundidade, salientar e mesmo definir o lugar das figuras” (ibid, p. 174). A função atmosférica, que se desdobra da função simbólica, não responde a uma codificação forte, facilmente compreensível. “O efeito atmosférico é o mais banal, talvez, para nós, dos efeitos de luz: o cartão-postal, estampas, a televisão hoje, todos os meios mais maciços de reprodução e de representação se apoderam dele, à porfia”. (ibid, p. 175).

Na citação a seguir Lira (2008) dá uma amostra da importância na sintonia do uso da luz em conformidade com a narrativa do filme.

(...),O gabinete de Dr. Caligari (1920), (...), são obras a serem analisadas no presente trabalho, pelo emprego expressivo dos efeitos de iluminação, onde o embate claro-escuro está plenamente em consonância com o conteúdo da obra, repercutindo vigorosamente no imaginário do espectador. (LIRA, 2008, p. 136, online).

Ainda neste sentido, o autor Lira (2008) elenca umas das hipóteses trazendo a situação social e política da época na Alemanha, que culminou no desfecho histórico onde os filmes expressionistas influenciaram o cinema posterior, principalmente nos EUA, através da migração de diretores e técnicos alemães, ora buscando um mercado de trabalho maior a partir do final da década de 20, ora fugindo do nazismo na década de 30, levando consigo o conhecimento prático da estética do expressionismo para o *film noir*.

Boa parte dos profissionais do cinema alemão dos anos 10 e 20 era de origem judaica. Nos anos 30, com o crescimento do Partido Nacional-Socialista, que culminou com a chegada ao poder de Adolf Hitler, muitos artistas, sobretudo os judeus, não tiveram outra saída senão deixar a Alemanha. Na sua obra O outro lado da noite: filme noir, A. C. Gomes de Mattos constata a presença, desde 1927, em Hollywood, dos diretores F. W. Murnau e E. A. Dupont, do fotógrafo Karl Freund, do cenógrafo Paul Leni e do ator William Dieterle, entre outros expressionistas, que iriam influenciar diretores como John Ford e Orson Welles e grande parte do cinema americano, mormente o cinema *noir* e os filmes de terror com sua temática e estilo visual sombrios. (LIRA, 2008, p.214, online).

Complementando o assunto, Costa (2003) afirma que no cinema alemão, depois da Primeira Guerra Mundial, a influência do expressionismo pictórico, literário e teatral determinou o florescimento de uma série de filmes que têm seu marco saliente em *O gabinete do Doutor Caligari* (1920) de Robert Wiene.

Com o termo caligarismo difundido após a grande repercussão internacional do filme, pretende-se designar um estilo baseado em cenografias e métodos de representação de matriz teatral e pictórica com o fim de exprimir uma visão deformada de situações e ambientes em sintonia com os argumentos que apresentam personagens decididamente patológicas e vivências marcadamente emblemáticas. (COSTA, 2003, p.76).

Ainda segundo Costa (2003): Nos excessos do caligarismo está presente a exigência de um controle absoluto de todos os elementos da encenação, que é provavelmente a herança mais importante da experiência do cinema expressionista e do *kammerspielfilm*¹².

O Expressionismo Alemão não “vê” com naturalidade, e sim tem “visões” de sua realidade narrativa distorcida, maximizada pelos cenários com perspectiva deformada e fotografia contrastante. Isso é demonstrado nas duas citações a seguir:

O pendor para contrastes violentos, bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras, da noite indistinta, da névoa sinistra, inata aos alemães, encontraram na arte cinematográfica um modo de expressão ideal. As visões criadas por um estado de alma sombrio e atormentado podem ser transpostas com rara fidelidade para o cinema, que lhes fornece um suporte a um só tempo concreto e irreal. (RUBINATO, 1999, online).

Enquanto Rubinato (1999) cita o estado de espírito dos alemães na época onde esse tormento possivelmente tenha sido influenciado pela derrota na Primeira Guerra Mundial, seja por relatos de combatentes ou mesmo talvez presenciado nas trincheiras, pode ter emprestado a inspiração para a atmosfera de terror que caracteriza esse estilo cinematográfico, Gigliotti (2012) fala sobre o aspecto prático em que a estética que transmita essa opressividade tenha que ser criada de forma autoral traduzindo esse sentimento em visual cinematográfico.

A iluminação expressiva repleta de efeitos como: as sombras, as deformações, os ângulos, os recortes, o isolamento, os contrastes, meio-rostos, silhuetas, a concentração em planos, entre outros, revelam ao espectador uma maneira pessoal de ver o mundo, impregnada da visão individual e subjetiva do diretor não sendo apenas visual, mas também dramática. Ela interfere na concepção visual das coisas em cena, no momento em que capta a realidade sob determinados ângulos e mostra apenas uma forma específica de olhar. Sendo uma luz dinâmica que segue as necessidades de expressão da visão do artista[...] (GIGLIOTTI, 2012, p. 83, online).

Lira (2008) faz a ligação entre o expressionismo alemão e o *film noir*, declarando que a presença alemã em Hollywood fez com que as imagens expressionistas repercutissem no cinema americano da década de 30, mas que esta influência teve maior ênfase no conjunto de filmes realizados a partir dos anos 40 denominado de *film noir*, uma fusão entre o drama criminal da época e a incorporação do estilo visual que caracterizou o cinema expressionista alemão dos anos 20, e que isto foi a transposição de estilo de uma cinematografia para outra.

O *film noir*, expressão originada na França, difundido por Hollywood, apareceu como uma derivação do gênero policial, baseado em adaptações para o cinema de romances policiais com a estética pesada do terror dos anos 30. Abordava temas como a violência, decadência, fatalismo, clandestinidade e corrupção. Com tramas complexas veio para

¹² termo calcado em *kammerspiel* (teatro de câmara), cunhado por Max Reinhardt, se designa um grupo de filmes com roteiro de Carl Mayer, que fora co-autor do roteiro de *O gabinete do Doutor Caligari*. (COSTA, 2003, p. 77)

contrapor comédias e musicais de enredos rasos. Apesar de já existirem filmes coloridos os filmes *noir* eram em quase sua maioria preto-e-branco. Elementos comuns presentes nos filmes desse subgênero são: *femme fatale*, cenas noturnas, interiores sombrios, névoa, submundo urbano e sombra de persianas (BRANCO, 2011). A seguir Brown escreve sobre:

O gênero *noir* é mais famoso por seu estilo de iluminação de “chave baixa”: luz lateral, *chiaroscuro*, clima sombrio. Esse era, naturalmente, apenas um dos vários elementos do estilo visual: eles também usavam ângulos, composição, iluminação, montagem, profundidade e movimento de novas e expressivas maneiras. (BROWN, 2012, p. 69)

Muitos aprimoramentos técnicos, alguns resultados da Segunda Guerra Mundial, facilitaram a questão logística e possibilitaram uma portabilidade melhor de equipamentos, viabilizando as filmagens em locação; já outros na questão cinematográfica, como películas mais sensíveis e lentes de maior abertura para captar a pouca luz das ruas durante a noite “com seus becos sombrios repletos de perigos desconhecidos, luzes de néon piscando refletidas no calçamento molhado pela chuva e todo o mistério e a sensação de ameaça da cidade depois do anoitecer.” (BROWN, 2012, p. 69). O uso dessa realidade bruta que é inerente às locações reais tende “a forçar os fotógrafos a experimentarem e serem mais ousados com a iluminação; há uma menor tendência a fazer da mesma velha maneira empregada em estúdio.” (ibid, p. 69). Além de um simples estilo visual esse *mise-en-scène* é também um recurso narrativo integral.

Um *close-up*¹³ iluminado lateralmente pode revelar uma face, metade na sombra, metade na luz, no momento preciso de uma indecisão” (Silver e Ward). Além da narrativa, isso também se torna parte do personagem. O gênero *noir* marcou o nascimento do protagonista que não é tão claramente definido como puramente bom ou mau. (BROWN, 2012, p. 69)

Esse recurso pode pontuar a dualidade do personagem, deixando no ar uma dúvida no espectador. “Interiormente, talvez eles estejam sendo empurrados entre bem e mal, luz e escuridão, iluminação e sombra. Isso reflete a confusão e a sensação de ideais perdidos evocada pelos veteranos e sobreviventes da guerra.” (ibid, p. 69). Ao mesmo tempo em que reflete o “‘zeitgeist’, o espírito da época: a crescente sensação de que nem todas as coisas podem ser conhecidas, ‘a impossibilidade de um único ponto de vista estável e, portanto, os limites entre ver e conhecer’ (J.P. Tellotte, *Voices in the Dark*)” (ibid, p. 69). A luz destaca o iluminado revelando e atraindo atenção, a sombra esconde o que pode estar ali, o suspense implícito “aquilo que é invisível e permanece nas sombras pode ser tão significativo quanto o que é visto na luz”. (ibid, p. 69)

Uma peculiaridade interessante apontada por Moura (2001) é que nos filmes *noir*,

¹³ Enquadramento em primeiríssimo plano cinematográfico

iluminava-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas.

Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Mayer, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: "Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos no rosto das minhas atrizes". (MOURA, 2001, p. 116).

Pelas citações acima de Rubinato (1999), Costa (2003), Gigliotti (2012) e Brown (2012) é possível distinguir um contraponto no quesito ambiente. Enquanto que alguns dos filmes do expressionismo alemão estão baseados em cenários propositalmente distorcidos para ampliar a sensação angustiante, o *film noir* se ambienta nas locações urbanas noturnas e faz uso da estética decadente do local como agente potencializador do suspense, sempre que possível, fazendo uso da luz e da sombra narrativamente.

3 - LUZ E SOMBRA NO EXPRESSIONISMO ALEMÃO E NO *FILM NOIR*

Nesta parte do trabalho serão observadas as teorias referenciadas até aqui para analisar a dramaticidade da luz e sombra nos filmes estudados. Serão colocadas capturas de tela para um exame visual sobre as propriedades da luz e sombra nos planos dos filmes e como isso afeta os personagens, objetos e cenários pela atmosfera criada com os estilos de iluminação das cinematografias abordadas aqui.

Vale pontuar que essas características não são totalidade do filme. Existem cenas com menor carga dramática em que a iluminação tem um estilo clássico. Neste estudo serão priorizados os planos em que a luz tenha função dramática. Primeiramente os filmes serão examinados isolados e no sub-capítulo a seguir comparados entre si.

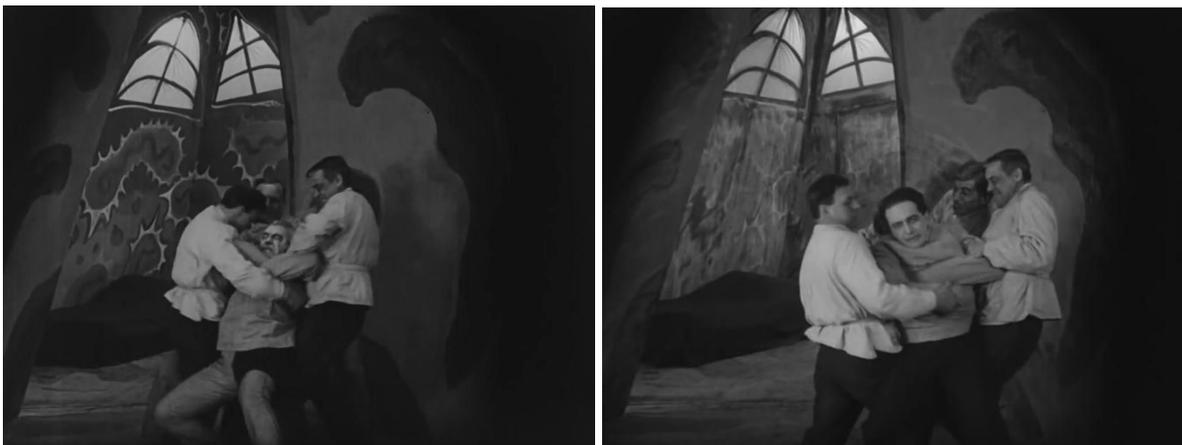
3.1 - Luz e sombra em *O gabinete do Doutor Caligari*

Para ambientar sobre as peculiaridades do filme, como apontou Costa (2003), é preciso que seja dito que *O gabinete do Doutor Caligari* foi um dos precursores do estilo, com cenários de perspectiva irregular pintados com formas, ora orgânicas, ora geométricas, personagens com psique atormentada e atuação dos atores com estilo teatral. Como filme mudo, o gestual e maquiagem são exagerados. Além de ser preto e branco, pois ainda não havia película colorida em 1920.

No início do filme, Franzis conta para um senhor o fato que ele vivenciou na cidade de Holstenwall no período da feira de atrações. O espectador vê a história a partir do que Franzis conta. Uma onda de assassinatos começam quando o Dr. Caligari e o sonâmbulo Cesare estréiam nessa feira. Uma das vítimas desses crimes é Alan, amigo de Franzis, que é morto após ter seu futuro previsto por Cesare. Franzis desconfia do sonâmbulo e tenta investigá-lo com o auxílio da polícia e após uma tentativa frustrada de outro assassinato eles acabam chegando ao Dr. Caligari, que foge e é perseguido até o hospital psiquiátrico. Lá, Franzis descobre que o lunático Dr. Caligari é o diretor da instituição e então ele começa a buscar evidências no gabinete do doutor que o ligue aos crimes. Com o auxílio dos funcionários do hospital, Franzis prova o envolvimento do Dr. Caligari com os crimes, que é levado em uma camisa de força para um quarto da instituição psiquiátrica. Nesse momento o filme volta para onde Franzis terminava de contar a história para o senhor, então a reviravolta acontece, quando o Dr. Caligari aparece, no que é o pátio do hospital psiquiátrico. Franzis tenta atacá-lo e é levado em uma camisa de força para um quarto, revelando que toda a história contada era uma alucinação de Franzis. Na verdade ele é um paciente do verdadeiro e lúcido Dr. Caligari. Mais sobre a narrativa do filme ver APÊNDICE I.

A história tem um cunho que busca aterrorizar o espectador que acompanha o acontecimento que Franzis narra para um senhor. Ocorre uma história (o conto) dentro de outra história (o filme), como em *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, de Fritz Lang, 1944) que no caso era um sonho do professor Richard Wanley (Edward G. Robinson).

A distorção dos cenários (quase totalidade do filme) leva a uma interpretação possível de que seria para enfatizar o que se revela ser uma criação da mente de Franzis, um paciente do instituto onde o diretor ele julgava ser o Dr. Caligari, porque o pátio do hospital psiquiátrico tem arquitetura verossímil, mas a contradição é que o interior do hospital também tem constituição bizarra como a cidade, tanto durante o conto de Franzis quanto a história englobadora, apesar de haver uma diferença na pintura das paredes, então fica difícil sustentar essa hipótese.



(E) Dr. Caligari sendo levado na camisa de força para o quarto do hospital psiquiátrico dentro do conto de Franzis. (D) Franzis sendo levado dentro da história do filme.

Sobre a fotografia do filme, assinada por Willy Hameister¹⁴ (1889-1938), tem uso extensivo de vinhetas em primeiros planos e *close-ups* para dirigir a atenção dos espectadores nas expressões dos personagens. Uso de luzes duras que projetam sombras delineadas e ao mesmo tempo destaca e isola o personagem de um fundo visualmente caótico, esta luz expressiva em concordância com o conteúdo narrativo como foi vista por Lira (2008).

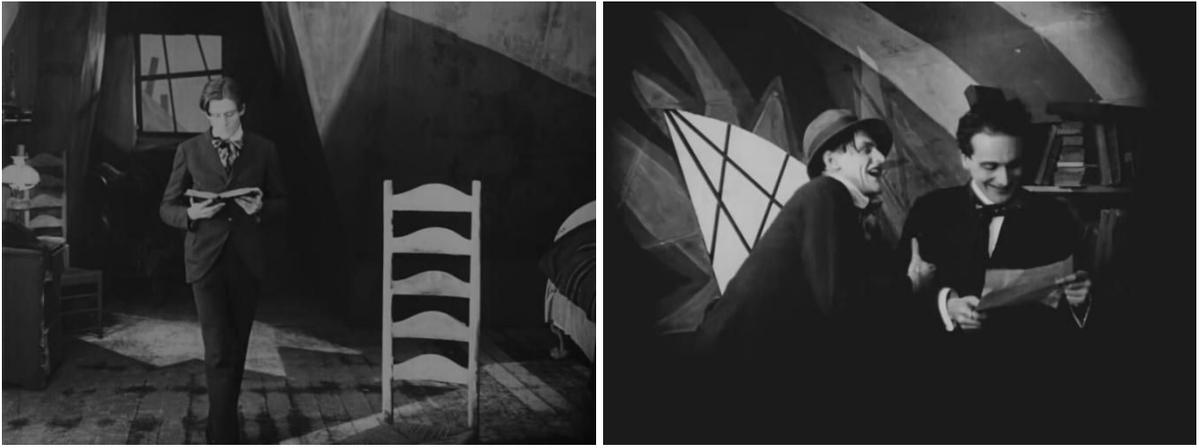
Quase todos os personagens principais usam figurino escuro, isso ajuda a enfatizar a atenção na expressão dos rostos e no gestual das mãos que sobressaem em áreas claras no quadro. É possível constatar que a direção de fotografia trabalhou simbioticamente com o design de produção (figurino, cenário e arte) de Walter Reimann¹⁵ (1887-1936), Walter Röhrig¹⁶ (1897-1945) e Hermann Warm¹⁷ (1889-1976), a cidade com becos irregulares e interiores com móveis, portas e janelas abstratas remetem a uma arquitetura bizarra e graças à isso é possível observar nos cenários que as sombras criam formas angulares de escuridão no quadro, às vezes pintadas na parede, se confundem com as sombras das luzes, enfatizando um peso de baixas luzes resultante no quadro geral, seja pintado ou em forma de sombra o resultado na imagem acaba se traduzindo em escuridão, e como foi visto anteriormente nesse artigo com Nazário (1983) Apud Lira (2008), Lira (2008) e Nascimento (2014), traz o potencial medo à tona.

¹⁴ Perfil no IMDb - online <<http://www.imdb.com/name/nm0005736/>>

¹⁵ Perfil no IMDb - online <<http://www.imdb.com/name/nm0717808/>>

¹⁶ Perfil no IMDb - online <<http://www.imdb.com/name/nm0753929/>>

¹⁷ Perfil no IMDb - online <<http://www.imdb.com/name/nm0912315/>>



Nos dois planos o uso de formas pintadas nas paredes misturadas com sombras de luzes.

Como foi visto em Aumont (2004), nos planos de maior carga emocional é feito uso de uma iluminação de contraste claro e escuro para dar dramaticidade para a ação nas cenas dos crimes ou para induzir maior suspense. Como também disse Aumont - se a luz está duplamente ali, na sala de cinema, a escuridão também - trazendo o espectador para a atmosfera das trevas pela imersão.



(E) O corpo do secretário municipal é encontrado pela polícia - (D) O Dr. Caligari apresenta sua atração

Este uso de luzes duras e sombras escuras delineadas geram contrastes violentos, adicionados às deformações dos ambientes, dão a atmosfera onde a narrativa se apóia como foi referenciado por Rubinato (1999), Costa (2003) e Gigliotti (2012). Em alguns momentos é usada uma luz direcionada de baixo pra cima que causa estranheza, um tipo de luz que não é comum ser encontrada na natureza ou mesmo usada em iluminação artificial prática, tanto que acabou virando sinônimo de luz de filmes de terror com o passar dos anos, um clichê.



(E) Plano médio aproximado, Dr. Caligari - (D) *Close-up*, Cesare. Nos dois planos a luz é direcionada de baixo para cima e também é feito o uso de vinheta.

Franzis e Alan tomam conhecimento do perigo que ronda a cidade no cartaz em um canto escuro, isso já carrega o simbolismo, conforme Lira (2008) e Nascimento (2014), o medo está na escuridão.



(E) O canto escuro. - (D) O cartaz anunciando o perigo presente na cidade.

Como um ser que pratica suas atrocidades no escuro da noite, Cesare tem sua camuflagem adequada, ele sai das sombras para se tornar a própria sombra e tudo o que ela representa de mal na narrativa.



(E) Cesare carregando Jane pelo telhados bizarros de Holstenwall - (D) Cesare vira praticamente uma silhueta preta simbolizando o mal da noite.

Temos o uso das sombras projetadas com uso narrativo no momento do assassinato de Alan, só é possível ver o golpe pela sombra na parede, esse plano será abordado posteriormente em detalhe na comparação com outro plano de *Envolto nas sombras*.

3.2 - Luz e sombra em *Envolto nas sombras*

A história se revela uma trama de um idoso milionário colecionador de arte em Nova York, Hardy Cathcart, que deseja se livrar de Jardine que é amante de sua jovem esposa Mari, pela qual ele é obcecado. O plano é manipular e depois incriminar o detetive particular Bradford Galt, usando o passado problemático dele com Jardine em São Francisco. Para isso, Hardy usa um capanga contratado, um misterioso homem com um terno branco, que se faz passar por detetive contratado por Jardine para perseguir Galt, assim jogando-o contra o amante da esposa de seu patrão. Mas Galt só intima Jardine, que diz não ter enviado ninguém para segui-lo, então o capanga mata Jardine no apartamento do detetive para incriminá-lo.

Quando Galt percebe que caiu em uma armadilha ele só pode contar com sua secretária Kathleen para poder ajudá-lo a sair dessa situação e provar sua inocência antes que a polícia o prenda. Depois de várias pistas sem resultado, quando o detetive e a secretária acham ter chegado ao encaixe do capanga, descobrem que ele está morto, assassinado pelo mandante. Após juntar algumas palavras sem sentido de uma menina que escutou o capanga no telefone antes de ser morto e um anúncio no jornal que Kathleen viu, Galt chega até a galeria de arte de Hardy, lá solucionando o caso ao constatar que Mari estava se relacionando com Jardine, ao mostrar-lhe a notícia de sua morte no jornal, e logo entende que essa era a

motivação para o crime. Hardy leva o detetive para o cofre da galeria onde pretende matá-lo mas é morto no momento derradeiro pela esposa do colecionador, em vingança ao constatar que esse havia mandado matar seu amado amante. Mais sobre a narrativa do filme ver APÊNDICE II.

Primeiro caracterizando envolto nas sombras como *film noir*, segundo Branco (2011), estão presentes os elementos do estilo: sombras de persianas, detetive particular e seu escritório característico, uma trama de suspense, interiores escuros, cenário urbano noturno e os perigos da rua à noite. Mas não há a figura da clássica *femme fatale*, a charmosa mulher problemática que atrai o protagonista para uma trama envolta em suspense, o que se tem no caso é o marido traído que contrata um capanga para manipular Galt preparando uma emboscada para que esse mate o amante de sua jovem esposa, não conseguindo, portanto ele encomenda o assassinato do amante no apartamento de Galt para incriminá-lo, tudo isso por causa da obsessão de Hardy pelo quadro e posteriormente pela jovem esposa, que acaba o levando ao crime. A história busca causar uma sensação de suspense no espectador e cria a expectativa de como o protagonista irá se livrar dessa trama.

É apresentada uma Nova York não convencional, sem uso das *landmarks* habituais, poderia ser qualquer outra grande cidade, porque o que importa no filme é o submundo sob a cortina da aristocracia.

Com a direção de fotografia de Joseph MacDonald¹⁸ (1906-1968), creditado como Joe Mac Donald, esse filme preto e branco por escolha, seja estética ou financeira, ajuda na potência do visual, sem cores só temos luz e sombra com contraste violento - violento de forma propositalmente ambígua - como pede essa narrativa, o peso das áreas de escuridão nos planos ajuda a criar um clima de tensão.

Como visto em Brown (2012) , os elementos de iluminação *noir* estão presentes em *Envolto nas sombras* como: luz lateral, clima sombrio, chiaroscuro, *low key*, além de outros elementos.

¹⁸ Perfil no IMDb - online <<http://www.imdb.com/name/nm0531796/>>



Galt surpreende o misterioso perseguidor.

É perceptível o uso luzes duras laterais de contorno não motivadas pelo propósito de tornar os planos mais dramáticos, o que torna a fotografia desse filme uma arte em si, típica do estilo *noir*, às vezes colocadas próximas e em uma altura baixa gerando sombras projetadas de uma maneira incomum, em alguns momentos as sombras são maiores que os objetos e atores, tão grandes que uma tradução possível para o nome do filme poderia ser “Encoberto pelas sombras”. Essas sombras podem simbolizar o passado de Galt em São Francisco, que continua o perseguindo em Nova York, ou então, a trama que está sendo armada para incriminá-lo. Interessante notar que esse tipo de sombra ampliada também é vista no expressionismo alemão e conforme referencia Lira (2008), o *film noir* é a fusão entre o gênero policial e a estética expressionista alemã, oriunda da migração de profissionais da Alemanha para os EUA. Também é usado o recurso das silhuetas, outro elemento já visto no expressionismo.



(E) A escuridão do passado volta a atormentar Galt. - (D) O detetive oprimido pelas grandes sombras na parede.

No momento que Kathleen liga a luz no escritório onde Galt está na penumbra, não existe uma luz prática, pelo aspecto lógico, que motive as sombras das garrafas e do detetive ficarem tão altas e grandes, só podemos presumir que o uso foi deliberado para a metáfora.

Voltando ao referencial de Brown (2012) , até certo ponto da trama não se sabe o que aconteceu com Galt em São Francisco, se ele é inocente ou não, - o protagonista nem bom nem mau - o que se sabe é que ele foi condenado. Mas para que lado ele irá pender na continuidade da história? Esse clima de incerteza está apoiado na fotografia. Ainda podemos nos remeter a Brown, onde ele diz que o que está escondido nas sombras pode ser tão importante quanto o que está sendo mostrado pela luz. Ao ver o filme pela primeira vez, se tem a impressão que algo repentino pode surgir da escuridão.



(E) Exemplificando o uso de luz motivada observamos Stauffer ao acender um fósforo no apartamento de Galt.

(D) Em muitos momentos é possível notar uma iluminação que contorna os personagens.

Quando entra no apartamento de Galt, Stauffer acende um fósforo (luz prática) para ver dentro do cômodo, uma luz técnica, um fresnel (luz motivada) é ligado no mesmo momento para ampliar a potência da iluminação, porque só um fósforo não seria capaz de iluminar suficientemente a cena.

Nos dois momentos que Stauffer prepara emboscadas para Galt ele surge de uma área escura, como foi visto na parte do filme anterior. Também podemos nos apoiar no referencial de Nazário (1983) apud Lira (2008), onde todos os seres maléficos saem à noite - ou do escuro - para praticar suas maldades.



Stauffer na escuridão em dois momentos prestes a atacar Galt.

Apesar de que àquela altura o espectador e Galt já sabem que Hardy está por trás de todos os fatos que levaram o detetive até ali, a sombra tem um uso simbólico de desvendar o grande vilão da história.



Hardy e Galt, no momento de resolução da história. A revelação do homem por trás de toda trama que agora sai das sombras.

Para fechar essa parte, contrariando Moura (2001), Lucille Ball é alvejada por luzes duras e meias-sombras. Talvez a Twentieth Century Fox não tivesse a mesma política que a Metro-Goldwin-Mayer quanto ao uso da iluminação sobre as atrizes.

3.3 - Comparação entre os filmes

Para o escopo deste trabalho serão comparados alguns planos que trazem características que corroborem para o propósito dessa análise. Estarão colocados lado a lado fotogramas dos filmes para comparação.

Envolto nas sombras é um filme mais sóbrio e sombrio, sem gestuais teatrais em comparação a *O gabinete do Doutor Caligari*, que por ser mudo, fazia uso dessa teatralidade. Enquanto o *noir* se passa no submundo noturno urbano, o expressionista se ambienta em cenários construídos propositalmente deformados. Em comum os dois têm um estilo de iluminação dramático no qual compartilham propriedades da luz, motivo principal para qual se dedica esse estudo. Apesar do foco desse estudo ser a fotografia é preciso falar também da narrativa, até porque a fotografia tem que trabalhar em função da história.

Nos dois filmes a sombra projetada simboliza uma espécie de opressão que recai sobre os personagens em quadro. No filme alemão ocorre o gestual do agressor que se aproxima projetando a sombra na parede e o pânico de Alan encoberto por essa sombra que se agiganta, ao passo que Cesare se aproxima dele com a faca na mão. O *noir*, no caso de Stauffer até esse ponto não se sabia que o intuito dele era jogar Galt contra Jardine, se fazendo de “*softie*” - como ele mesmo relatou a Hardy - em um telefonema depois para contar que Galt tinha mordido a isca, de qualquer maneira naquele ponto da história o homem do terno branco atua como medroso frente ao detetive que o pressiona e agride.



A sombra ameaçadora. (E) Em *O gabinete do Doutor Caligari*, Alan aterrorizado pela aproximação do assassino. - (D) Em *Envolto nas sombras*, Stauffer intimidado pela sombra de Galt ao interrogá-lo.

Como foi visto anteriormente nas propriedades da luz, para se obter uma sombra com bordas nítidas como essas, resultado de luzes duras, é preciso usar um ponto de luz pequeno em relação ao objeto iluminado - no caso os atores - provavelmente um *fresnel*, sem difusores ou rebatedores.

Antes do crime as armas são apresentadas para o espectador, no caso de Cesare não chega a cometer o assassinato nesse momento, mas mostra o *modus operandi* dos ataques anteriores. Eles estão cercados por escuridão, apresentam suas armas sob uma breve luz e se

preparam para atacar. Stauffer se esconde do lado da porta, na sombra de uma luz que vem da janela e ilumina o centro da sala, esperando Jardine entrar para golpeá-lo. Cesare é contornado por uma vinheta preta no momento que tenta atacar Jane, o quarto dela não é tão escuro, o sonâmbulo traz sua própria treva com a vinheta. Facilmente é possível verificar que mais de 50% da área dos dois quadros abaixo são pura escuridão.



A arma do crime. (E) Em *O gabinete do Doutor Caligari*, Cesare empunhando a faca antes de tentar assassinar Jane, mas se arrepende e decide raptá-la. - (D) Em *Envolto nas sombras*, Stauffer com o ferro de mexer brasa para matar Jardine.

Nos dois filmes os personagens caminham alheios aos perigos da noite, mesmo com a previsão do sonâmbulo e o cartaz sobre o assassinato anterior, Franzis e Alan caminham pelas ruas tortuosas da cidade. Em Nova York, Galt e Kathleen sabendo estarem sendo perseguidos pelo homem do terno branco voltam do *happy hour* sem se abater, até que o detetive resolve emboscar o perseguidor para descobrir quais são suas intenções. Mesmo que cronologicamente no filme expressionista ainda não fosse noite, só após esse plano vem o intertítulo “*Nacht*”, noite em alemão, podemos supor que era o entardecer pela luminária de rua acesa e deduzir que enquanto característica de uma cidade européia - no inverno pelas roupas pesadas - já era escuro. O fato importante nos dois filmes é a fotografia low key para ambientar os personagens em uma situação escura urbana.



A escuridão na cidade e os males que espreitam. (E) *O gabinete do Doutor Caligari*, Franzis e Alan caminham pelas ruas escuras de Holstenwall. - (D) *Envolto nas sombras*, Kathleen e Galt na noite em Nova York.

Nos dois quadros abaixo temos a melhor afinidade das comparações entre os dois filmes, nesses momentos o inconsciente dos espectadores age, alguma coisa terrível está para acontecer, não é preciso mostrar o que acontecerá em seguida. Tudo isso construído com a montagem e a fotografia. Só podemos ver os crimes através de suas sombras projetadas, com função narrativa, em *O gabinete do Doutor Caligari* na parede do quarto de Alan e em *Envolto nas sombras* no chão do apartamento de Galt. Embora não vejamos o ato explicitamente as sombras não deixam dúvidas sobre a violência praticada, como recurso narrativo traz a metáfora na qual a sombra recai sobre as vítimas - de novo as trevas - no golpe derradeiro. Neste caso não é possível ver o golpe em si, mas temos total noção de como ele foi desferido.



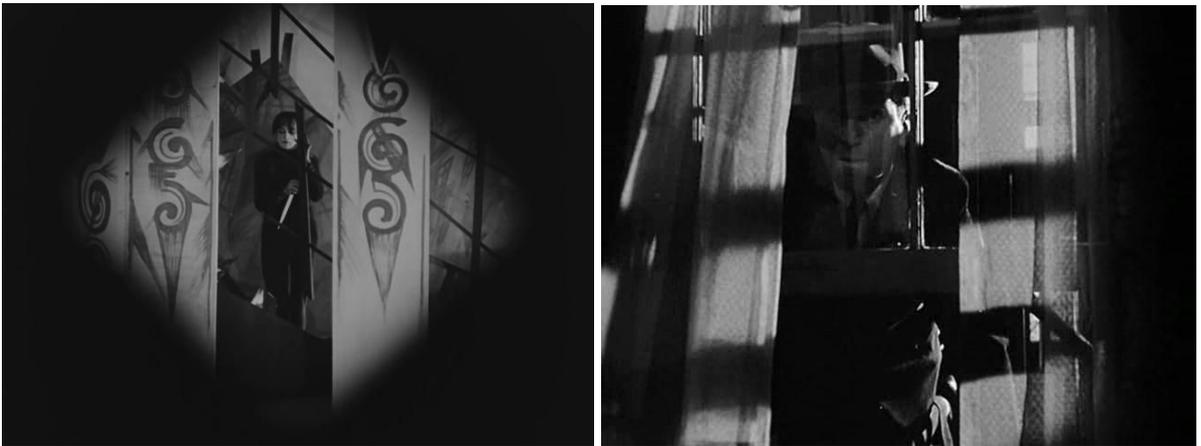
A sombra do crime. (E) Em *O gabinete do Doutor Caligari* vemos a sombra do assassinato de Alan por Cesare. - (D) Em *Envolto nas sombras*, vemos a sombra do assassinato de Jardine por Stauffer.

Na comparação a seguir temos os mandantes - arquitetos do mal - aprisionados por suas respectivas obsessões, figurativamente enquadrados atrás de grades, são as mentes por trás dos atos hediondos.



Os arquitetos do mal. (E) Dr. Caligari visto pelas grades da janela, vela o boneco sócia de Cesare, enquanto o real sai para praticar os crimes a seu mando. - (D) Hardy Cathcart nas grades da porta do cofre enquanto ouve o plano de fuga de Mari e Jardine, o que o faz adiantar a morte de Jardine.

Os capangas usados como instrumentos enviados para consumir os atos maléficos, seres que vem da noite para invadir trazendo a carga de que alguma coisa de horrível irá acontecer.



Os instrumentos do mal. (E) Cesare quebra a janela para praticar mais um assassinato, mas neste caso não consegue. - (D) Stauffer entra pela janela do apartamento de Galt para preparar a emboscada e o assassinato de Jardine.

4 - CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, levantaram-se argumentos concluindo que essas duas cinematografias incorporaram um uso da luz específico e, por consequência, da sombra, não apenas para expor a película, mas sim para enfatizar a subjetividade narrativa de um estado de espírito - o medo - ao mesmo tempo imprimindo seus estilos estéticos característicos.

Essa evolução tornou autoral o trabalho da direção de fotografia, esse modo de fazer imagens expressa - desambiguando do expressionismo - dramaticidade tornando o plano, cena, ou filme todo, mais potente nesse quesito, o que Gigliotti (2012) chamou de “maneira pessoal de ver o mundo” do diretor.

Historicamente, baseados em Rubinato (1999) e Costa (2003), a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) influenciou um pesar que se estabeleceu sobre a Alemanha inspirando e constituindo o expressionismo, os preparativos para uma Segunda Guerra (1939-1945), através da subida ao poder do nazismo, segundo Costa (2003) e Lira (2008) causaram o êxodo dos profissionais de cinema para Hollywood levando consigo essa estética dramática expressionista e, finalmente, a evolução tecnológica alavancada pela Segunda Guerra Mundial. Como disse Brown (2012), trouxe os aprimoramentos dos equipamentos cinematográficos para o *film noir*, possibilitando uma evolução técnica, além também da perda da ingenuidade nas histórias, resultado dos traumas de guerra.

Conforme Lira (2008) e Costa (2003), os profissionais do expressionismo alemão (alemães e austríacos) foram para os Estados Unidos e trabalharam em filmes norte-americanos, mas considerando os dois filmes analisados aqui, não há no filme americano - em uma função da estética visual - nenhum profissional com relação direta com o cinema alemão. O diretor Henry Hathaway é norte-americano da Califórnia e o diretor de fotografia Joseph MacDonald é nascido no México.

Lira (2008), alicerçado na migração dos profissionais alemães para os EUA nas décadas de 20 e 30, dá como certa a influência do expressionismo alemão sobre o *film noir*, mas no caso desses dois filmes, considerando como base o primeiro, só é possível especular que direta ou indiretamente os realizadores do segundo tenham sido inspirados de alguma maneira e que assim transpuseram para a tela esse visual dramático expressionista.

Embora não seja possível relacionar diretamente os diretores e profissionais técnicos de *O gabinete do Doutor Caligari* ou mesmo do expressionismo alemão em geral, no filme *Envolto nas sombras* é sabido que profissionais oriundos da Alemanha foram trabalhar nos

estúdios de Hollywood, portanto *Envolto nas sombras* pode ter sido influenciado pelos filmes *noir* precursores que estabeleceram o estilo, o que significa que indiretamente foi influenciado pelo expressionismo, não sendo possível determinar se essas influências foram conscientes ou não, mas certamente revelam muitas semelhanças.

Alguns elementos podem ser apontados como coincidência e hipoteticamente pode-se pensar que certos enquadramentos são óbvios na maneira de fazer cinema e o mesmo com a iluminação, mas ao longo desse estudo foi observado que existem mais semelhanças do que diferenças entre os dois filmes analisados, se tratando do quesito visual, e claro, respeitando as diferenças técnicas de duas décadas e meia entre um filme e o outro.

Todos os elementos do estilo de iluminação: luzes duras, sombras projetadas, alto contraste de claro e escuro e *low-key*, estão presentes nos dois filmes cumprindo funções narrativas equivalentes. Como foi visto nas análises individuais e nas comparações nos planos abordados, e amparado pelos teóricos, a luz dramática tem papel fundamental no *storytelling* nos dois filmes, ela traz a expressividade para o clima sombrio que se propõe.

5 - REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BALAN, Willians Cerozzi. **A imagem e a composição visual na TV digital**. São Bernardo do Campo: Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UMESP, 2011. Disponível em:
<http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/601/1/Willianspg1_45.pdf> Acesso em: 24/11/2017.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: UNICAMP 2013.

BRANCO, Sérgio Dias. **Film Noir, um Género Imaginado**. Revista de História das Ideias, vol. 32, “Artes”.online, p. 01-22, 2011. Disponível em:
<http://www.academia.edu/4373824/_Film_noir_um_G%C3%A9nero_Imaginado> Acesso em: 05/02/2017

BROWN, Blain. **Cinematografia teoria e prática: Produção de imagens para cineastas e diretores**. Rio de Janeiro: 2ª Ed. Elsevier, 2012

CARDOSO, Flamínio Jallageas de Lima. **Chiaroscuro: a luz na sombra**. São Paulo: Dissertação de Mestrado USP, 2015. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-20092016-152353/pt-br.php>> Acesso em: 22/07/2017

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2003

GIGLIOTTI, Gizella Cabral. **O uso da iluminação com estética expressionista em filmes da primeira metade do século XX**. Brasília: Revista de Estética e Semiótica, UNB, v.2, nº2, Online, p. 58-84, Julho-Dezembro de 2012. Disponível em:
<<http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/11905>> Acesso em 21/01/2017

IMDb. **Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com>> Acesso em: 20/01/2018.

INGOLD, Tim. **Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano**. Pontourbe revista do núcleo de antropologia urbana da USP, Nº 3. Online, 2008. Disponível em:
<<http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>> Acesso em: 26/12/2017.

LIRA, Bertrand de Souza. **Currículo sistema Lattes**. Brasília: 11/07/2017. Disponível em:
<<http://lattes.cnpq.br/3362646710027258>>. Acesso em: 24/07/2017.

_____. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano**. Natal: Tese doutorado do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13678>> Acesso em: 24/06/2017

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema**. Belo Horizonte: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da UFMG, 2004. Disponível em: <<https://www.sapili.org/livros/pt/cp023666.pdf>> Acesso em: 23/11/2017

MAZZINI, Amanda Rosasco. **A iluminação no cinema silencioso**. São Carlos/SP: RUA Revista Universitária do Audiovisual, UFSCAR, Online, 2013, Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/a-iluminacao-no-cinema-silencioso/>> Acesso em 02/02/2017

MONCLAR, Jorge. **O diretor de fotografia**. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999.

MOURA, Edgar. **50 anos Luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC, 2ª Edição, 2001.

NASCIMENTO, Luís Fernandes dos Santos. **O Século das Luzes e o medo do escuro – a fantasia na Antropologia de Kant**. Discurso Revista do Departamento de Filosofia da USP, Nº44. p. 189-218. Online, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/89091>> Acesso em: 02/01/2018

RUBINATO, Alfredo. **O Despertar da Besta: A alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema**. Contracampo Revista de Cinema, nº7. Online, Julho de 1999. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html>> Acesso em: 21/10/2016

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**. Nova York: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1981, p. 112.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2010. 2014

SIEMINSKI, Rick. **This weeks assignment is all about "The Quality of Light"**. Rick Sieminski Photography. Online, Dezembro de 2012. Disponível em: <<http://ricksieminski.com/photography-lighting-tutorial-the-quality-of-light/>> Acesso em: 19/11/2017

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem**. São Paulo: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da USP, 2008. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/a_luz_da_linguagem_a_iluminacao_cenica_de_instrumento_da_visibilidade_a_scriptura_do_visivel_do_fogo_a_revolucao_teatral.pdf> Acesso em: 23/11/2017.

ZHANG, Michael. **A Great Graphic for Understanding How ISO, Aperture, and Shutter Speed Work**. PetaPixel. Online, Outubro de 2012. Disponível em: <<https://petapixel.com/2012/10/03/a-great-graphic-for-understanding-how-iso-aperture-and-shutter-speed-work/>> Acesso em: 19/11/2017

5.1 - Referências filmicas

O gabinete do Doutor Caligari (Das cabinet des Dr. Caligari). Robert Wiene, Alemanha, 1920, filme 35mm.

Envolto nas sombras (The dark corner). Henry Hathaway, EUA, 1946, filme 35mm.

Um retrato de mulher (The woman in the window). Fritz Lang, EUA, 1944, filme 35mm.

APÊNDICE I - Resumo da narrativa em *O gabinete do Doutor Caligari*

O filme é dividido em 6 atos e começa com Franzis (Friedrich Fehér) contando para um senhor, apontando para uma mulher de branco sua prometida Jane (Lil Dagover), a história a qual eles vivenciaram na pequena cidade de Holstenwall durante a feira de atrações *Jahrmarkt*. Nesse ponto somos transportados para dentro da história que Franzis está contando. Durante essa feira acontece uma onda de assassinatos misteriosos na cidade. O primeiro foi o secretário municipal, que tinha sido ríspido com o Dr. Caligari (Werner Krauss) enquanto este buscava a licença para apresentar sua atração na feira, encontrado com uma marca de golpe lateral com estranho objeto pontiagudo,

Na feira Dr. Caligari convida para apresentar sua atração, o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt), o qual faz uma previsão para Alan (Hans Heinrich von Twardowski), amigo de Franzis, que havia perguntado até quando ele viveria e Cesare responde: Antes de amanhecer.

Após a atração os dois amigos se assustam ao verem em um canto escuro da cidade o cartaz anunciando a recompensa pelo assassino misterioso. Mais tarde naquela noite Alan é assassinado em seu quarto e só é possível ver a sombra do crime. Franzis lembra da profecia do sonâmbulo e decide investigá-lo.

Logo na cidade outra tentativa de assassinato é frustrada e o suspeito é preso e levado para delegacia, portando uma faca longa e pontiaguda, enquanto isso Franzis com o Dr. Olsen (Rudolf Lettinger), pai de Jane, foram ver o Dr. Caligari e Cesare, mas vão embora ao verem na edição extraordinária do jornal que o mistério envolvendo os crimes havia sido resolvido. Os dois ao chegarem à delegacia vêem o suspeito confessando a tentativa na qual foi pego, mas dizendo que ele não tinha cometido os dois assassinatos anteriores.

No mesmo dia Jane procura o pai pela cidade e se depara com o Dr. Caligari que a convida para ver Cesare e ela corre aterrorizada ao ver o sonâmbulo. Naquela noite Franzis vai espionar Cesare, mas este foi para o quarto de Jane para matá-la só que não consegue cometer o crime ao se deparar com sua beleza e então decide raptá-la subindo pelos telhados de Holstenwall, os familiares e mais alguns cidadãos os perseguem até que Cesare a larga no caminho e logo mais adiante cai exausto.

Franzis observa pela janela o que ele acredita ser Cesare dentro da caixa, logo ele vai para a casa de Jane e toma conhecimento do ocorrido, mas ele discorda dizendo que não poderia ser o Cesare porque ele estava o vigiando a noite. Franzis vai a delegacia se certificar

que o outro suspeito estava na cela então ele vai com os policiais no acampamento do Dr. Caligari e encontra um boneco parecido com Cesare dentro da caixa, o Dr. Caligari foge e Franzis o persegue até que ele entra no hospital psiquiátrico, lá Francis descobre que Caligari é o diretor do hospital.

A noite enquanto Caligari está em casa dormindo Franzis e outros funcionários do hospital vão ao escritório do diretor procurar provas para a alegação de que o diretor é o Dr. Caligari, lá eles encontram um livro sobre sonambulismo e também o livro sobre um místico Dr. Caligari de 1703 que percorria cidades no norte da Itália em feiras acompanhado de um sonâmbulo também chamado Cesare e que os dois espalhavam o pânico nos habitantes dessas cidades com crimes sempre idênticos. Logo abriram o diário do diretor em que ele comemorava a admissão de um sonâmbulo no hospital, o qual ele esperava para realizar o seu plano obsessivo de assumir a personalidade do Caligari italiano.

A seguir Cesare é encontrado e trazido para o hospital onde o diretor é confrontado com as evidências de seu envolvimento com os crimes e é levado para uma sala de contenção no hospital amarrado em uma camisa de força.

Nesse momento o filme volta para Franzis com o senhor para o qual ele contava a história no início, eles vão para o pátio do hospital onde encontram vários pacientes psiquiátricos. Franzis aponta para Cesare e aconselha o senhor a nunca pedir uma previsão dele porque quem o faz acaba morrendo, o senhor se afasta e Franzis se volta para Jane, de branco, e pergunta se ela quer ser mulher dele. Ela com uma expressão catatônica devaneia sobre ser rainha e não poder responder aos apelos do coração, ele se vira para a entrada do hospital e vê o diretor vindo para o pátio, em um ataque de fúria Francis o ataca dizendo que quem é louco é o diretor e não ele, logo é contido pelos funcionários do hospital e levado em uma camisa de força para uma sala, o diretor então constata que a loucura de Franzis é acreditar que ele é o místico Caligari e então diz para os funcionários que já sabe como curá-lo.

Fim.

APÊNDICE II - Resumo da narrativa em *Envolto nas Sombras*

O filme começa com um homem de terno branco (William Bendix) de campana em frente ao escritório de investigação de Bradford Galt (Mark Stevens), em seguida o tenente Reeves (Reed Hadley) sobe as escadas e entra no escritório onde encontra a secretária Kathleen (Lucille Ball) e ele faz algumas perguntas a ela que se esquivava de dar informações sobre o patrão, logo Galt chega e vai para sua sala com Reeves.

Galt pergunta o que o policial quer dele e Reeves pergunta por que ele não o notificou sobre sua mudança da Califórnia para Nova York e logo o alerta sobre sua impulsividade e o aconselha a se manter fora de problemas em seu novo escritório. Então Reeves vai embora e Kathleen entra dizendo que já está no fim do expediente e pergunta se Galt precisa mais alguma coisa, ele então a convida para jantar.

Eles jogam jogos de entretenimento na cidade e Kathleen nota que estão sendo seguidos pelo homem do terno branco e avisa Galt que diz já ter visto também. Eles saem e o detetive instrui a secretária a pegar um táxi, dar a volta na quadra e esperar na frente do escritório porque ele vai atrair o perseguidor para lá e ele pede que quando este sair de lá ela o siga com o carro. Depois de deixá-la no táxi, Galt anda até um beco escuro e espera pelo homem do terno branco que chega e é rendido pelo detetive que lhe aponta um revólver encoberto pelo chapéu sobre sua mão. Galt leva o homem para o escritório e começa a interrogá-lo, ao pegar sua carteira Galt descobre que seu nome é Fred Foss e ele quer saber quem o enviou para segui-lo, o homem se nega a responder e após um golpe com a coronha do revólver no dedo e uma espremida contra a parede Foss solta o nome Jardine. Galt fica surpreso ao descobrir por parecer conhecer, logo ele pergunta o endereço de Foss e se certifica telefonando para o lugar. O detetive devolve os pertences de Foss que ao tentar pegar a carteira derruba o tinteiro sobre a mesa e a mão de Galt que a limpa esfregando no terno branco do homem, Galt fica com a carteira, Foss vai embora e Kathleen no táxi o segue.

O detetive bebe em sua mesa quando a secretária retorna, ela pergunta o que ele tinha descoberto do homem, mas Galt se recusa a dizer que ele tinha descoberto o mandante e pede para ela não se envolver nisso, logo ele a beija e eles flertam até que ela se despede e vai embora pra casa.

Na cena seguinte vemos o letreiro Cathcart Galleries e um carro chegando, o manobrista dá boas vindas ao Sr. Jardine (Kurt Kreuger) que em seguida adentra uma festa de gala e é recepcionado pelo anfitrião Hardy Cathcart (Clifton Webb) que logo o leva a

encontrar algumas convidadas e a sua esposa Mari (Cathy Downs) e eles conversam sobre frivolidades da aristocracia, sobre ser o aniversário de Hardy e que no dia seguinte haverá uma exposição na galeria dele.

Jardine vai para uma sala onde uma convidada o espera, ele entrega as cartas de amor que ela tinha enviado a ele sobre as quais Jardine tinha a chantageado e recebido um quadro de Van Gogh dela como pagamento mais cedo. A festa prossegue no salão, o telefone toca o mordomo atende, é o homem de terno branco, que pede para falar com alguém que não é revelado, ele diz que tudo aconteceu como combinado sobre Galt no escritório.

Na cidade em frente a outra festa Foss espera em um carro, dentro Galt e Kathleen estão sentados em uma mesa e eles conversam e depois dançam, eles flertam e ela quer saber mais sobre o ocorrido na noite passada, Galt diz que ela deveria se afastar dele porque ele sente que alguma coisa vai acontecer. Eles avistam o tenente Reeves no balcão do bar, Galt vai até ele e conta que Jardine tinha mandado alguém o segui-lo e o policial fala sobre algo que tinha acontecido em San Francisco, mas não diz o quê, e o alerta.

Galt leva Kathleen até a porta do edificio dela e ao atravessar a rua é quase atropelado intencionalmente por Foss que tinha os seguido e foge dobrando a rua em alta velocidade, a secretária vai acudi-lo e eles vão a um café. Na rua, um menino, vendedor de jornais chega até eles dizendo que tinha visto os números da placa do carro, o detetive liga para um policial conhecido para conseguir descobrir de quem é o carro.

Foss chega com o carro e estaciona deixando-o ali na frente da mansão de Cathcart, onde este conversa com Jardine na sala, ao sair Jardine vai embora no carro que Foss usou para tentar atropelar Galt.

De volta ao café o detetive conta a Kathleen que Jardine era seu sócio em San Francisco e que ele tinha o incriminado lá, por isso Galt acredita que seu ex-sócio possa estar com medo que ele tente se vingar e está tentando o matar, o telefone toca e o policial passa o endereço do dono do carro para Galt.

No apartamento Jardine admira o quadro que havia recebido pela chantagem quando Mari, a esposa de Hardy Cathcart, adentra e os dois se abraçam calorosamente, ela diz que quer fugir com ele, que a manipula, dizendo que não tem dinheiro para manter seu padrão de vida, Mari diz que vai dar a jóias para ele vender e eles planejavam fugir no dia seguinte. Quando toca a campainha Jardine atende a porta e é Galt, que vai logo dizendo para ele sair de sua cola, Jardine diz não saber sobre que Galt está falando, que não mandou ninguém segui-lo e os dois brigam. Mari que havia se escondido em outro cômodo, liga para a polícia

ao ouvir a briga, Galt nocauteia Jardine que cai inconsciente no chão, o detetive percebe que há batom em um copo na mesa da sala e supõe que uma mulher está no apartamento e diz para que ela possa ouvir através da porta que ela está se envolvendo com o cara errado, ao ouvir a sirene Galt sai do apartamento, os policiais chegam, Jardine reluta mas entrega o nome de Galt.

Ao chegar a seu edifício o detetive encontra Kathleen o esperando, no apartamento ele conta o que aconteceu no apartamento de Jardine.

Dia seguinte ocorre à exposição na Galeria de Cathcart, damas da alta sociedade, Mari e Jardine são levadas pelo colecionador de arte Hardy até o cofre onde ele mostra um quadro o qual ele tentou comprar durante muitos anos até que seu dono original morreu e os herdeiros venderam para ele. Ao mostrar a pintura de um retrato de mulher todos ficam admirados com a semelhança assustadora com sua esposa, que fica surpresa ao parecer ver pela primeira vez o quadro, Hardy diz que a semelhança não é por acaso, ele havia visto o quadro e ficado obcecado por ele muito antes de conhecê-la e quando a encontrou soube que a queria, todos saem do cofre enquanto Mari e Jardine ficam para trás se beijam e combinam fugir naquela noite. Hardy na porta do cofre vê suas sombras e ouve seus planos. O colecionador sai e pede que sua secretária feche o cofre assim que os dois saiam de lá, ao entrar em sua sala ele encontra Foss o esperando para lhe contar o que havia acontecido no encontro de Jardine e Galt, sendo que eles só brigaram. Hardy pede que Foss ligue para Galt marcando que os dois se encontrassem no apartamento do detetive, o rico colecionador irá enviar Jardine até lá.

Foss sobe pela escada externa de incêndio e entra no apartamento de Galt, e lá o espera no escuro com éter em uma mão e um lenço em outra. Quando o detetive entra é atacado, ele tenta reagir mas acaba sedado, Foss pega um ferro de mexer brasa na lareira e espera por Jardine, que chega logo em seguida e toca a campainha, ele é golpeado com o ferro duas vezes na cabeça, assim que o capanga de Hardy abre a porta, e cai ao lado de Galt. Foss quebra algumas coisas na sala para parecer que houve uma briga entre os dois, já saindo ele se lembra de seu dedo ferido por Galt e volta para se vingar pisando com o salto do sapato no dedo do detetive desacordado.

Decorrido um tempo a campainha toca e Galt acorda com o ferro da lareira colocado anteriormente por Foss em sua mão e se depara com Jardine morto ao seu lado, Kathleen chama por ele na porta, depois de ter mandado ela ir embora ele acaba abrindo a porta, o detetive fica desolado ao perceber que caiu em uma armadilha, ele arrasta o corpo para baixo da cama enquanto ela limpa o sangue do ferro e do chão e arruma a sala. Galt senta no sofá

fuma um cigarro e começa a juntar os fatos e olha para o dedão pisado e resolve ir atrás de Foss.

Eles pegam a carteira apreendida de Foss e descobrem o endereço dele, chegando lá eles descobrem o verdadeiro Fred Foss que havia perdido a carteira no metrô, Galt fica aborrecido ao compreender que o homem do terno branco usou uma identidade falsa, era sua última pista.

Na mansão de Hardy toca o telefone, ele marca um encontro para o dia seguinte, logo ela vai para o quarto de Mari onde ela esconde as malas e jóias as quais pretende levar na fuga com Jardine, ele diz que eles precisam ir a casa de uma conhecida, mas ela diz que está com dor de cabeça e não irá mas que ele deveria ir mesmo assim. Ele diz que então também não vai mas que tinha prometido a Jardine que irá encontrá-lo lá, só para ver a reação dela uma vez que ele sabia que os dois tinham planejado fugir naquela noite e principalmente sabendo que ele tinha sido assassinado a aquela altura.

Na manhã seguinte no apartamento de Kathleen, ela e Galt tomam café e lêem o jornal para saber se havia saído alguma coisa sobre o assassinato. Com o dedo machucado o detetive vira café sobre a mesa manchando-a e lembra-se de quando ele passou a mão com tinta no terno branco do homem, logo imaginando se o capanga teria mandado lavar o terno e se poderia achá-lo nas lavanderias, assim descobrindo o endereço e a identidade dele.

Os dois procuram em todas as lavanderias da cidade, mas não encontram nada, enquanto isso o capanga liga para Hardy querendo o pagamento pelo serviço, mas esse fica receoso ao ver que não consta nenhuma notícia do assassinato, mas mesmo assim marca de encontrá-lo em um edifício no centro a tarde.

No escritório Galt e Kathleen ouvem o rádio na frequência da polícia para saber se o corpo já foi encontrado, o tenente Reeves entra e o detetive fica apavorado achando que havia sido pego, mas Reeves só veio repreendê-lo pela briga noites atrás relatada pelos policiais no apartamento de Jardine e logo o policial vai embora. O telefone toca e é de uma lavanderia que havia recebido um terno branco conforme as características que eles vinham procurando, a secretária pega o nome e o endereço do cliente que levou e passa para Galt que sai para tentar achar o capanga.

No apartamento de Galt a arrumadeira acha o corpo sob a cama dele e grita aterrorizada. Enquanto isso o detetive chega ao edifício do capanga, agora conhecido como Stauffer, mas ele não está mais lá e ele pergunta para uma senhora se ela sabia para onde tinha ido e ela não soube dizer, mas disse que tinha ido de malas e tudo. A menina filha dela disse

ter ouvido o homem no telefone e disse o nome do edifício para o qual ele tinha marcado encontro e mais algumas coisas sem sentido como "Casara at the galleries".

Em um canto do corredor perto de uma janela no edifício, Stauffer encontra Hardy que está insatisfeito de não ter visto notícia sobre o assassinato, mas mesmo relutante paga o capanga deixando umas notas caírem no chão, quando Stauffer se abaixa para juntar é empurrado por Hardy pela janela do prédio.

Galt chega e vê um aglomerado de pessoas em frente ao edifício, ele se aproxima e identifica que se trata de Stauffer morto, ele não pode se aproximar do corpo, mas ouve o taxista que havia trazido o homem dizendo para um policial que as malas ainda estavam em seu táxi, o detetive pega o carro e foge dando início a uma perseguição pelas ruas da cidade, Galt leva o carro para a central dos táxis onde acaba despistando o policial.

Já no escritório o detetive e a secretária acabam não encontrando nenhuma pista nas malas de Stauffer, mais uma vez Galt se sente sem pistas para seguir, após ela insistir, ele diz para Kathleen o que a menina tinha dito, e ela se lembra de ter visto no jornal "Cathcart Galleries". O detetive junta isso ao fato de ter visto um quadro no apartamento de Jardine, eles vêem a polícia chegando na rua e Galt foge, o tenente Reeves diz para a secretária que Galt pegará pena de morte na cadeira elétrica.

Na galeria o detetive mostra interesse em comprar uma obra de arte, atendido por uma funcionária de Hardy Cathcart, enquanto este satisfeito lê a notícia da morte de Jardine no jornal em seu escritório, a secretária vem lhe perguntar se ela deve fechar o cofre e ele diz que irá fechar depois. De volta à galeria Galt diz que irá comprar uma escultura com o pedestal e pede para encontrar o dono da galeria, a funcionária o leva para o escritório, mas Hardy não está lá, ela pede que ele o espere ali enquanto ela vai chamá-lo no cofre. Hardy dispensa a funcionária por já ser fim do expediente e diz que irá encontrar o comprador em seguida. No escritório Galt procura por alguma pista na mesa do colecionador quando Mari entra pela porta procurando pelo marido quase pegando o detetive mexendo nos pertences dele, o detetive diz que o marido dela logo virá.

Galt então puxa conversa jogando um verde com ela dizendo que eles têm um conhecido em comum - Jardine - ela confirma que ele é um amigo de seu marido e o detetive diz que Jardine havia sido assassinado mostrando a notícia no jornal, ela logo acusa o marido e desmaia nos braços de Galt que a coloca no sofá. Hardy chega apontando uma arma mandando o detetive se afastar dela e o desarma colocando a arma do detetive sobre a mesa, logo ordenando que Galt desça com ele até o cofre. Ao chegar no fim inferior da escada na

entrada do cofre o detetive descreve os fatos que levam ele a crer que Hardy foi o mandante do crime e que a investigação da polícia apontaria que o marido traído teve um motivo maior para querer a morte de Jardine. O colecionador admite que até poderia ir a julgamento mas que ele - Galt - não estaria vivo para ver. Quando Hardy se prepara para atirar ele é atingido por vários tiros pelas costas, é Mari, tomada pela raiva, que descarrega o revólver no marido.

O caso é solucionado e o tenente Reeves libera Galt marcando um encontro para manhã seguinte, mas é interrompido por Kathleen dizendo que ela já tem um compromisso com ele, vão se casar no civil na prefeitura, Reeves adia o encontro para a tarde e lhes dá os parabéns.

Fim.