



**Luz, sombra e crime: a relação entre esquemas de iluminação  
e narrativa em *O destino bate à sua porta*, de Tay Garnett**

**Luz, sombra y delito: la relación entre esquemas de iluminación  
y narrativa en *El cartero siempre llama dos veces*,  
dirigido por Tay Garnett**

**Light, shadow, and crime: the link between lighting schemes  
and storytelling in *The postman always rings twice*,  
directed by Tay Garnett**

Thiago da Silva Rabelo<sup>I</sup>

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0001-5913-7015>

Rodrigo Cássio Oliveira<sup>II</sup>

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-3514-3277>

**Resumo:** O artigo apresenta uma análise da relação entre cinematografia e narrativa no filme *O destino bate à sua porta* (Tay Garnett, 1946), centrada nos esquemas de iluminação elaborados por Sydney Wagner, diretor de fotografia da obra, e a capacidade que eles têm de evidenciar a estrutura proposta pelos roteiristas Harry Ruskin e Niven Busch. Partimos da hipótese de que fotógrafos atuantes na Hollywood da década de 1940 também buscavam em seus trabalhos variações dentro do gênero *thriller* psicológico, inspirando-se em inovações narrativas que preenchiam o panorama literário e cinematográfico da época. Metodologicamente, a pesquisa se ancora no exoesqueleto e nas funções do estilo cinematográfico propostos por Bordwell (2005, 2023) e na análise fílmica de abordagem neoformalista de Thompson (1988), buscando identificar padrões e variações relacionados à utilização de luz de cenário e também de esquemas do tipo *low-key* e *high-key*. Como resultado, encontramos evidências de que a iluminação na produção *noir* pode atuar de maneira alternada e de que o estilo no cinema, além de denotar, expressar, simbolizar e decorar, pode também exercer uma função estrutural.

**Palavras-chave:** Análise; Cinematografia; Narrativa; *O destino bate à sua porta*.



**Resumen:** El artículo presenta un análisis de la relación entre cinematografía y narrativa en la película *El cartero siempre llama dos veces* (Garnett, 1946). Analizamos los esquemas de iluminación creados por Sydney Wagner, director de fotografía de la película, y su capacidad para resaltar la estructura propuesta por los guionistas Harry Ruskin y Niven Busch. Partimos de la hipótesis de que los fotógrafos que trabajaron en Hollywood en los años 40 también buscaron variaciones dentro del género del thriller psicológico, inspirándose en las innovaciones narrativas que marcaron el panorama literario y cinematográfico de la época. Metodológicamente, la investigación se ancla en el exoesqueleto y funciones del estilo cinematográfico propuesto por Bordwell (2005, 2023), así como en el enfoque neoformalista de Thompson (1988), buscando identificar en la película patrones y variaciones estilísticas que implican el uso de iluminación de escena, y también esquemas *low-key* y *high-key*. Como resultado, se evidencia que la iluminación en la producción de cine *noir* puede actuar alternativamente, y que el estilo en el cine, además de denotar, expresar, simbolizar y decorar, también puede ejercer una función estructural.

**Palabras clave:** Análisis; Cinematografía; Narrativa; *El cartero siempre llama dos veces*.

**Abstract:** The article presents an analysis of the relationship between cinematography and narrative in the feature film *The postman always rings twice* (Tay Garnett, 1946). We analyze the lighting schemes created by Sydney Wagner, director of photography, and their ability to highlight the structure proposed by screenwriters Harry Ruskin and Niven Busch. We start from the hypothesis that photographers working in Hollywood in the 1940's also sought variations within the psychological *thriller*, drawing inspiration from narrative innovations that filled the literary and cinematographic panorama of that time. Methodologically, the research is anchored in the exoskeleton and functions of film style elaborated by Bordwell (2005, 2023) and in the neoformalist approach proposed by Thompson (1988), seeking to identify patterns and variations related to stylistic choices involving the use of stage lighting and also *low-key* and *high-key* schemes. As a result, we've found evidence that lighting in *noir* production can act alternately and that style in cinema, in addition to denoting, expressing, symbolizing and decorating, can also serve a structural function.

**Keywords:** Analysis; Cinematography; Narrative; *The postman always rings twice*.

## Introdução

*O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, 1946, EUA) é um longa-metragem ficcional que pertence ao gênero *thriller* psicológico. Dirigida por Tay Garnett, fotografada por Sydney Wagner e produzida pelo estúdio *Metro-Goldwyn-Mayer*, a obra foi lançada a partir de uma adaptação do romance homônimo escrito por James M. Cain (1934). Trata-se da terceira versão cinematográfica do romance e a primeira a adotar o título original<sup>1</sup>. O roteiro é de Harry Ruskin e Niven Busch, num

<sup>1</sup> O romance também foi adaptado nos filmes *Paixão criminosa* (*Le dernier tournant*, 1939, França), dirigido por Pierre Chenal; *Obsessão* (*Osessione*, 1943, Itália), por Vittorio De Sica; *Crônica de um amor* (*Cronaca di un amore*, 1950, Itália), por Michelangelo Antonioni; *Porto das caixas* (1963, Brasil), por Paulo César Saraceni; *O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, 1981, EUA), por Bob Rafelson; *Szenvedély* (1998, Hungria), por György Fehér e *Jericó* (*Jerichow*, 2008, Alemanha), por Christian Petzold, além de ter se tornado uma ópera de Stephen Paulus, em 1982.



trabalho que, devido à rigorosa censura imposta pela *Production Code Administration*<sup>2</sup> (PCA), toma diversas liberdades em relação ao material que lhe serviu de base<sup>3</sup>.

Na trama, acompanhamos Frank Chambers (John Garfield), um andarilho que pega carona com um promotor de justiça de Los Angeles e chega a uma área periférica e montanhosa da cidade. Ali, Frank conhece Nick (Cecil Kellaway), dono de um restaurante de beira de estrada chamado *Twin Oaks*, e o empresário oferece ao rapaz um trabalho como mecânico. O restaurante é gerido por Nick e por sua esposa, Cora (Lana Turner), pela qual Frank se apaixona. Aos poucos, Cora e o novo funcionário se envolvem afetivamente e tramam o assassinato de Nick, sendo punidos quando a inexperiência criminosa dos amantes tira a vida de Cora e coloca Frank no corredor da morte.

Para Naremore (2008), um dos principais aspectos do romance é seu interesse dostoyevskiano pela psicologia criminosa, aliando-a a personagens que pertencem à classe trabalhadora dos Estados Unidos e trazendo à mistura o modernismo de Ring Lardner, o naturalismo de Theodore Dreiser e a crítica cultural desenvolvida por H. L. Mencken. Contribui para o reconhecimento de Cain o lançamento, logo em seguida, de outro trabalho capaz de influenciar diversas gerações: *Double indemnity* (1936), novela que serviu de base para o filme *Pacto de sangue*, lançado em 1944 e dirigido por Billy Wilder.

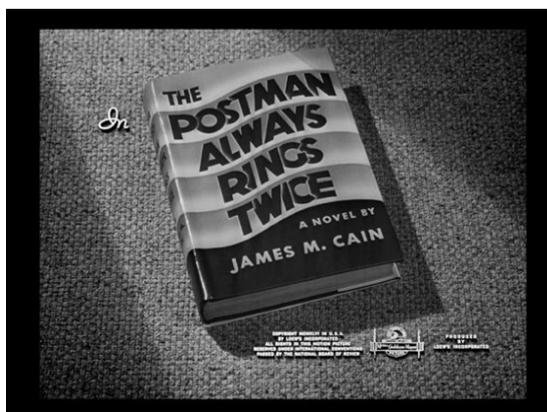
Tay Garnett, por sua vez, conduz uma adaptação que, mesmo dificultada pelos limites impostos pelo *Código Hays*<sup>4</sup>, atua como uma celebração da obra literária. Trata-se de uma atitude que fica evidente logo no começo do filme (entre 00min25s e 01min19s), momento em que, ainda na tela de créditos, vemos uma cópia do romance compondo a cartela de título do longa-metragem (Figura 1).

---

<sup>2</sup> Órgão de fiscalização estabelecido em 1934 pela *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA, que viria a se tornar a *Motion Picture Association of America*, ou MPAA). Popularmente conhecido como *Código Hays*, vigorou até o ano de 1968 e tinha como função impor às produções hollywoodianas uma censura baseada em diretrizes morais. Assim, cineastas deveriam submeter seus projetos para aprovação antes do lançamento.

<sup>3</sup> Atenuação da violência e da linguagem presente nos diálogos, além da eliminação do desfecho pessimista proposto por Cain são as mudanças mais evidentes. No filme, Frank entra em paz consigo mesmo ao sentir que Deus está ao seu lado nos últimos momentos de sua vida.

<sup>4</sup> Naremore (2008) conta que executivos da MGM chegaram até mesmo a cronometrar o primeiro beijo trocado pelos personagens de John Garfield e Lana Turner no set de filmagens, garantindo que não ultrapassaria os limites impostos pela regulação da PCA.



**Figura 1:** Cartela de título apresenta uma cópia física do romance de Cain (1934). Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

Pensar o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema enaltece algumas dificuldades importantes. Exemplo disso é demonstrado por McKee (1997) ao afirmar que o cinema, apesar de também possuir poderosos recursos para isso, é incapaz de alcançar a complexidade e a densidade de um romance no que diz respeito à representação da vida interior de personagens. Como, então, sugerir cinematograficamente as nuances trabalhadas pelos diálogos, pela estrutura e pela narração em primeira pessoa presentes na obra de Cain?

É sobre isto que este artigo trata. Buscamos analisar como o trabalho de cinematografia elaborado por Wagner se alia ao roteiro de Ruskin e Busch para dar vida a uma experiência fílmica que não apenas faça jus ao material que lhe serviu de inspiração, mas que se sustente por conta própria. Partimos da hipótese de que diretores de fotografia atuantes na década de 1940 também buscavam variações atípicas dentro do gênero *thriller* psicológico, inspirando-se nas inovações narrativas que preenchiam o panorama literário e cinematográfico da época. Assim, desenvolvemos esta pesquisa a partir do seguinte problema: como os esquemas de iluminação de *O destino bate à sua porta* contribuem com a narrativa apresentada pelo filme?

Para compreendermos a noção de esquemas, é importante ressaltar que

O cineasta busca objetivos; as escolhas estilísticas o ajudam a alcançá-los. Só que nenhum cineasta chega inocente ao trabalho. Tarefa e função, frequentemente, são fornecidas pela tradição. Para qualquer decisão estilística dada, o artista



pode se valer das soluções legadas pelos predecessores. (Bordwell, 2018, p. 151-152, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Gombrich (2023) chama de esquemas as tais soluções legadas por artistas predecessores, que podem ser adaptadas a uma nova obra de arte por meio de ajustes baseados em tentativa e erro. Assim, esquemas também podem ser encarados como um “ponto de partida” que auxilia artistas a “apreender o fluxo da experiência” (Gombrich, 2023, p. 88, tradução nossa)<sup>6</sup> ou “uma fórmula” que pode ser lembrada “muito mais facilmente e com maior precisão do que o complexo conjunto de dados visuais que nos oferece o chamado ‘mundo real’” (Fernandez; Makowiecky, 2011, p. 137). Bordwell (2018), adaptando o conceito gombrichiano aos estudos estilísticos no cinema, diz que “esquemas são recursos nus, padrões rotinizados que solucionam problemas perenes” (Bordwell, 2018, p. 163, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Desse modo, nosso interesse por esquemas de iluminação nasce, a princípio, de características estilísticas comuns a filmes lançados pelos estúdios estadunidenses durante a década de 1940, posteriormente categorizados por críticos franceses como exemplos de cinema *noir*. Sabemos que o termo, ainda hoje, causa dificuldades conceituais – há quem defenda se tratar de um gênero, há quem recuse esta solução e o limite a uma época e a uma práxis específica da produção hollywoodiana. A ideia mais aceita é a de que os filmes associados ao termo tendem a compartilhar elementos específicos, como afirma o estudo seminal de Naremore (2008).

Seja o que for o *noir*, o que se sabe é que foi originado nos Estados Unidos, surgido da síntese entre ficção *hard-boiled* e expressionismo alemão. O termo também é associado a certos aspectos visuais e narrativos, incluindo fotografia *low-key*, imagens de ruas molhadas, caracterizações freudianas populares e certa fascinação romântica por *femmes fatales*. Alguns pesquisadores localizam estes padrões no período entre 1941 e 1958, ao passo que outros defendem que o *noir*

<sup>5</sup> No original: *The filmmaker pursues goals; stylistic choices help achieve them. But no filmmaker comes innocent to the job. Task and functions are, more often than not, supplied by tradition. For any given stylistic decision, the artist can draw.*

<sup>6</sup> No original: *Without some starting point, some initial schema, we could never get hold of the flux of experience.*

<sup>7</sup> No original: *Schemas are bare bone, routinized patterns that solve perennial problems.*



começou muito antes e nunca desapareceu. (Naremore, 2008, p. 9, tradução nossa)<sup>8</sup>.

O filme de Garnett é citado com frequência quando se fala sobre este tipo de produção, sendo referência para entendermos, ainda que parcialmente, o que foi o *noir*. Existe na obra uma evidente influência da ficção *hard-boiled*<sup>9</sup>, a presença de desejos que aproximam personagens da morte e, central para o nosso artigo, um trabalho de fotografia que remete ao expressionismo alemão para dar forma às ideias elaboradas por seus roteiristas. Ainda assim, é importante lembrar que o filme nega diversas convenções associadas ao *noir* e chega, até mesmo, a se aproximar do gênero melodrama, numa experimentação que também contribui com sua fama e reforça a atmosfera trágica tão cara a Cain.

Uma outra maneira de justificar nosso interesse por esquemas de iluminação nasce da trajetória e das próprias características que definem o gênero *thriller* psicológico. Segundo Bordwell (2023), *thrillers* e histórias de detetive (*whodunnit* e *hard-boiled*) surgiram do mega-gênero conhecido como *Mistério* e se tornaram, na década de 1940, uma ótima oportunidade para que escritores e cineastas ambiciosos pudessem experimentar com a forma narrativa sem que houvesse rejeição popular, tamanho o sucesso de tramas envolvendo crimes. A ideia é que o público busca entretenimento a partir dos *puzzles* característicos destes trabalhos (quem cometeu o crime? Como foi cometido? Quem morrerá e viverá?). Além disso, interessa ao artigo a noção de que o *thriller* psicológico opera a partir do ponto de vista do criminoso ou da vítima, não do detetive responsável pela investigação (caso do *whodunnit* e do *hard-boiled*). É a partir desta escolha que surge a emoção típica do gênero, com a qual *storytellers* se divertem às custas dos nervos do público.

---

<sup>8</sup> No original: *Whatever noir 'is', the standard histories say that it originated in America, emerging out of a synthesis of hard-boiled fiction and German expressionism. The term is also associated with certain visual and narrative traits, including low-key photography, images of wet city streets, pop-Freudian characterizations, and romantic fascination with femmes fatales. Some commentators localize these traits in the period between 1941 and 1958, whereas others contend that noir began much earlier and never went away.*

<sup>9</sup> Bordwell (2023) afirma que, para a tradição da crítica literária, a ficção *hard-boiled* se diferencia de outras histórias de detetive por resistir aos maneirismos e à postura das versões clássicas popularizadas pelos Estados Unidos e pela Grã-Bretanha. O autor não se refere, portanto, a investigações baseadas unicamente na descoberta da autoria de um crime (*whodunnit*) ou em processos dedutivos ao estilo Sherlock Holmes, mas a detetives falhos, embrutecidos, que geralmente atuam sozinhos contra organizações criminosas responsáveis por parasitar diversas camadas da sociedade. Bordwell (2023) também afirma que, apesar de o gênero *Mistério* ser conhecido por conter certa dose de aventura, tratada por ele como padrões de perigos, perseguições e desafios, na ficção *hard-boiled* essa é uma característica central.



No *thriller* psicológico centrado no criminoso, o protagonista se vê sob pressão por conta de problemas financeiros, chefes ou colegas insuportáveis, crises conjugais e familiares ou luxúria. O assassinato se impõe como a válvula de escape mais prática e efetiva. O grosso da ação consiste de seus planos, da execução destes e da reação do personagem em situações ameaçadoras. Na maioria das histórias, o desenvolvimento psicológico atua como uma série de antecipações e memórias. O protagonista imagina as melhores e piores resoluções e deve reagir às novas circunstâncias que o colocaram em perigo. (Bordwell, 2023, p. 172, tradução nossa)<sup>10</sup>.

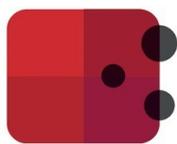
Trata-se de descrições que refletem características do objeto de pesquisa que escolhemos. Aspectos próprios da cinematografia importam para o artigo porque consideramos que, assim como escritores tiveram a chance de experimentar com a narrativa por conta do sucesso dos gêneros citados, o mesmo ocorreu com os integrantes da equipe responsável pela cinematografia de *O destino bate à sua porta*.

### **Garnett e Wagner: ilustres desconhecidos**

Ainda que *O destino bate à sua porta* tenha alcançado sucesso comercial na época de seu lançamento e tenha se tornado um filme cultuado ao longo dos anos, a equipe responsável pela obra é virtualmente desconhecida do grande público. Trata-se de uma ideia que permeia a breve biografia que Hughes (2007) apresenta ao falar de Tay Garnett, destacando a infelicidade do diretor por não ter sido lembrado pela *Cahiers du Cinéma* no momento em que Godard e seus companheiros definiam quem eram, segundo eles, os grandes autores do cinema hollywoodiano.

Nascido em 1894, Garnett foi originalmente um instrutor de voo no exército estadunidense. No entanto, sua carreira mudou depois que um acidente aéreo o deixou

<sup>10</sup> No original: *In the criminal-centered psychological thriller, the protagonist is put under pressure by money troubles, overbearing bosses or colleagues, a disagreeable wife or blood relative, or lust for a woman. Murder arises as the most swift and effective way out. The bulk of the action consists of the character's plans, his execution of them, and his reactions to threatening situations. In most stories, the psychological development plays out as a series of anticipations and memories. The protagonist imagines best and worst outcomes, and he must react to new circumstances that put him in jeopardy.*



mancando e dependendo de uma bengala. Hughes (2007) afirma que, ao ser dispensado do serviço naval, Garnett se tornou dublê, roteirista especializado em melodramas e, por fim, diretor, estabelecendo sua carreira ao alcançar a marca de 76 filmes dirigidos<sup>11</sup> e uma estrela na Calçada da Fama, em Hollywood.

Se Garnett conseguiu reconhecimento público mais amplo por parte da indústria, o mesmo não pode ser dito a respeito de Wagner. Nas escassas informações disponíveis sobre a vida do fotógrafo losangeleno, o evento mais citado é aquele que descreve sua trágica morte aos 47 anos, ocorrida repentinamente durante um passeio com a família. Além disso, suas duas indicações ao Oscar, nos anos de 1941 e 1945, também ganham algum destaque, assim como sua trajetória estudantil na antiga *Hollywood High School*<sup>12</sup>.

Ainda que tenha fotografado 77 filmes<sup>13</sup>, Wagner não costuma ser citado em coletâneas sobre cinema ou lembrado como um dos artistas mais importantes de seu tempo. O artigo que propomos, portanto, é também um esforço no sentido de dar a devida atenção ao legado de dois cineastas que dedicaram suas vidas à história do meio.

### Luz, sombras e cinema

Bordwell, Thompson e Smith (2020) afirmam que cineastas experimentam e resolvem problemas de encenação a partir de quatro aspectos principais da iluminação: sua qualidade, sua direção, seu tipo de fonte e sua cor.

A qualidade da luz se refere à intensidade relativa da iluminação. Assim, a luz de qualidade suave (*soft light*) é capaz de criar uma iluminação difusa, de baixa intensidade e com bordas de pouca definição. Já a luz dura (*hard light*) é caracterizada por sombras com bordas bem definidas, texturas marcadas e um nível superior de definição. A direção, por sua vez, leva em consideração a posição da câmera e da fonte de luz, ao passo que a fonte em si diz respeito ao *design* elaborado por cineastas no sentido de motivar visualmente a existência de seus esquemas de iluminação. Nesse

<sup>11</sup> A lista completa dos filmes dirigidos por Tay Garnett pode ser encontrada no site: <https://imdb.com/name/nm0307819/>. Acesso em: 13 set. 2024.

<sup>12</sup> Uma notícia publicada na época da morte de Wagner traz consigo essas e outras informações podendo ser vista no site: <https://www.newspapers.com/article/the-los-angeles-times-film-cameraman-die/86036966/>. Acesso em: 13 set. 2024. Aqui, é possível perceber o respeito que Wagner nutria entre seus pares, já que sua habilidade para iluminar cenas externas é citada na notícia.

<sup>13</sup> A lista completa com os filmes fotografados por Wagner pode ser encontrada no site: [https://www.imdb.com/name/nm0906109/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0906109/?ref_=fn_al_nm_1). Acesso em: 13 set. 2024.

sentido, é importante diferenciar os conceitos de ataque, compensação e contraluz<sup>14</sup>, aquelas que Moura (2001) e Carreiro (2021) definem como as luzes básicas do cinema.

Para Moura (2001), o ataque é a fonte de luz primária, aquela que, mais intensa, ilumina o assunto principal de uma imagem. Já a compensação, segundo o autor, é uma fonte de luz que, direcionada para a zona de sombras criada pelo ataque, altera a relação de contraste da composição. Por fim, Carreiro (2021, p. 123) define o contraluz como uma fonte colocada atrás do assunto filmado, que define os “contornos dos objetos iluminados e os destaca do fundo, aumentando a profundidade (e, portanto, dando a impressão de imagem tridimensional)”.

Levando em consideração a análise que propomos do filme *O destino bate à sua porta*, também é importante destacarmos a luz de cenário, ou luz de fundo, aquela que, segundo Moura (2001), costuma ser dura e ter como funções básicas destacar elementos da direção de arte e eliminar sombras indesejadas. Carreiro (2021) demonstra como o expressionismo alemão, que viria a influenciar a produção *noir* da década de 1940, adota esquemas de iluminação baseados em fortes contrastes entre luz e sombra que, preenchendo cenários, passam a “intervir de maneira emocional” (Carreiro, 2021, p. 186) na experiência que o público tem com os filmes.

Todas essas fontes – ataque, compensação, contraluz e luz de cenário – podem ser organizadas segundo esquemas de iluminação que provaram sua eficiência ao longo da história não apenas do cinema, mas também da fotografia<sup>15</sup>. Assim, com o avanço da tecnologia e a contínua diminuição e flexibilidade de equipamentos fotográficos, é comum que profissionais como *gaffers*, *key grips*, maquinistas e eletricitas consigam posicionar fontes de luz nos mais inusitados lugares, contribuindo para que as funções do estilo sejam executadas com total liberdade.

Refletindo sobre a cor em esquemas de luz, um *design* de iluminação cinematográfico tende a buscar fontes capazes de alcançar o branco mais puro – ou seja, sem invasão de outros tons – e, a partir dele, alterar características cromáticas com o auxílio de filtros colocados à frente das fontes de luz espalhadas pelo set ou pela locação. Assim como acontece com aspectos descritos anteriormente, características

<sup>14</sup> Carreiro (2021) utiliza os termos *luz-chave* e *luz de preenchimento* (ou atenuante) para se referir aos dois primeiros aspectos apresentados. Em inglês, Bordwell, Thompson e Smith (2020) utilizam os termos *key light*, *fill light* e *backlight*.

<sup>15</sup> Bordwell, Thompson e Smith (2020, p. 128) citam o esquema dos três pontos de luz (*three-point lighting*) como exemplo básico de uma técnica tradicional utilizada em Hollywood. Nela, o ataque vem frontalmente e é colocado numa posição diagonal, a compensação é colocada próxima à câmera e o contraluz é colocado atrás e mais acima do assunto.

de cor também podem atuar para dar forma às ideias presentes num roteiro e também às intenções de um diretor.

*O destino bate à sua porta* é um filme fotografado em tons de cinza. Por isso, nos interessa aqui esquemas que dialoguem com a qualidade, a direção e a fonte da luz. Nesse sentido, é possível que cineastas trabalhem esquemas de iluminação do tipo *low-key* e do tipo *high-key*, considerando ainda variações entre estes extremos.

No esquema *low-key* predominam “contrastos acentuados e mais definidos, com sombras mais escuras, sendo comum que a luz seja dura e que a compensação seja atenuada ou eliminada por completo” (Bordwell; Thompson; Smith, 2020, p. 129, tradução nossa)<sup>16</sup>. Trata-se de um esquema recorrente em cenas que envolvem lamento, confusão, ameaça e medo, tendo sido muito utilizado na produção hollywoodiana da década de 1940, em especial nos *thrillers* associados à ideia de *noir*.

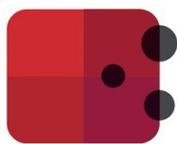
Esquemas do tipo *high-key* adotam um caminho oposto: contraste atenuado, ou seja, separação menos definida entre zonas de sombras e zonas de luz, e uma participação muito maior da compensação. Por se ancorar numa luz de qualidade suave, o efeito é uma imagem com sombras quase transparentes e que podem ser até mesmo eliminadas. Este esquema costuma ser visto em comédias.

### Percursos metodológico

O artigo que apresentamos, além de ser um esforço que contribui com estudos centrados na Direção de Fotografia, é uma investigação que também remete a pesquisas interessadas por *mise en scène*. Afinal, segundo Bordwell (2005), o termo define escolhas sobre aquilo que será efetivamente captado pela câmera; que ficará diante dela no momento das filmagens. Desse modo, o autor elege como elementos centrais do conceito os figurinos, a maquiagem, os *props* (ou objetos de cena), cenários, locações, performance, posição e movimentação dos atores no quadro e iluminação.

Elementos de *mise en scène* são algumas das opções colocadas à disposição de cineastas para a resolução de problemas específicos em um filme. Partindo deste princípio, um método voltado a uma análise de esquemas de luz precisa conter ferramentas que, ancoradas na práxis cinematográfica, são capazes de auxiliar na decomposição dos planos e na reorganização dos dados. Consideramos que estas ferramentas podem ser encontradas nas funções do estilo cinematográfico propostas

<sup>16</sup> No original: *Low-key lighting creates stronger contrasts and sharper, darker shadows. Often the lighting is hard, and fill light is lessened or eliminated altogether.*



por Bordwell (2005) e na análise fílmica de abordagem neoformalista elaborada por Thompson (1988).

De acordo com Bordwell (2005), o estilo no cinema tem quatro funções mais amplas. A primeira delas é a função denotativa, por meio da qual um filme é capaz de descrever ações, circunstâncias e agentes que pertencem a determinado universo ficcional ou não-ficcional. Em suma, é quando o estilo opera para conduzir o olhar do público, para atrair sua atenção e para situá-lo na narrativa.

Uma outra função apontada pelo autor diz respeito à capacidade que o estilo cinematográfico tem de apresentar qualidades expressivas. Nos casos mais comuns, é possível que um filme opere a partir das cores, da música, da luz, das performances do elenco e de alguns movimentos de câmera escolhidos por serem capazes de representar estados subjetivos importantes para uma narrativa ou para uma determinada atmosfera.

Bordwell (2005) vai além e realiza uma outra distinção: o estilo no cinema pode apresentar qualidades de sentimento ou causar sentimentos no público. No primeiro caso, recursos próprios do fazer cinematográfico são utilizados para criar imagens e sons que se aproximam da visão pretendida por um diretor. Ou seja, está diretamente relacionado com o trabalho de quem produz. No segundo caso, o destaque fica por conta da reação do público às escolhas estilísticas presentes em um filme.

A terceira função do estilo cinematográfico é a simbólica, ou seja, é quando o estilo faz referência a conceitos gerais, abstratos e pré-estabelecidos. Aqui, o significado não está necessariamente no universo ficcional ou não-ficcional, podendo ser trazido da realidade para enriquecer a experiência que temos com um filme. Assim como nas outras funções, o estilo pode operar no nível simbólico por meio de esquemas de iluminação, cenários, locações, associações musicais e cores.

Por fim, Bordwell (2005) defende a função decorativa do estilo cinematográfico. Nela, o estilo opera por si mesmo ao criar padrões que chamam a atenção para as possibilidades da forma cinematográfica. A *mise en scène* nos filmes de Wes Anderson (*Os excêntricos Tenenbaums*, 2001, EUA; *Moonrise Kingdom*, 2012, EUA) e nos números musicais de Busby Berkeley (*Mordedoras de 1935*, 1935, EUA; *Calouros na Broadway*, 1941, EUA) surgem como exemplos da função decorativa exercida de maneira sistematizada numa filmografia.

Já o neoformalismo de Thompson (1988) assume que cineastas são agentes racionais e, por isso, movidos por intenções específicas, ainda que o resultado de seus esforços possa nascer de acontecimentos não controlados. Estas intenções ganham



forma pelo uso que profissionais fazem de recursos técnicos e artísticos cultivados ao longo da história do cinema – sendo esquemas de luz exemplos destes recursos. Assim, para colocarmos em prática a investigação estilística proposta pelo artigo, nos apoiamos nos conceitos de *device*, desfamiliarização, dominante e *motif*, ferramentas neoformalistas de análise fílmica. A noção de *device* caracteriza opções narrativas ou estilísticas que cineastas têm à disposição para a realização de seu trabalho. Por isso, tratamos esquemas de luz do longa-metragem *O destino bate à sua porta* como um *device* passível de análise.

Para Thompson (1988), um *device* estilístico pode servir a diversos propósitos: auxiliar a narrativa, fazer referência a *devices* vistos em outras obras de arte, implicar verossimilhança e causar estranhamento no que diz respeito à estrutura de uma obra. A ideia de estranhamento remete ao conceito de desfamiliarização, outra ferramenta de análise que adotamos e que é inspirada pelos estudos neoformalistas russos<sup>17</sup>.

A arte desfamiliariza nossas percepções habituais do mundo cotidiano, de ideologias, de outros trabalhos artísticos e assim por diante ao se apropriar do material oriundo destas fontes e transformá-lo. A transformação se dá pela inserção deste material num novo contexto e pela sua participação em padrões formais inusitados (Thompson, 1988, p. 11, tradução nossa)<sup>18</sup>.

É com base nas ideias de novos contextos e padrões formais que buscamos identificar efeitos de desfamiliarização nascidos dos *devices* utilizados por Garnett e sua equipe, mais precisamente dos esquemas de luz presentes no filme. Para isso, uma das etapas sugeridas pelo neoformalismo é decompor as imagens do longa-metragem e identificar a forma específica que a *mise en scène* adota no filme – como ela é efetivamente apresentada ao público em cada cena ou sequência.

Como cerne do processo de decomposição e de reorganização dos dados, recorreremos ao conceito de dominante, entendido como “[...] o princípio formal que uma obra ou grupo de obras utiliza para organizar seus *devices* como um todo” (Thompson,

<sup>17</sup> O termo desfamiliarização é uma tradução do original *ostranenie* (остранение), neologismo criado por Shklovsky (1965).

<sup>18</sup> No original: *Art defamiliarizes our habitual perceptions of the everyday world, of ideology [...], of other artworks, and so on by taking material from these sources and transforming them. The transformation takes place through their placement in a new context and their participation in unaccustomed formal patterns.*



1988, p. 43, tradução nossa)<sup>19</sup>. Portanto, o dominante indica um processo de sistematização estilística que o analista precisa identificar para compreender o uso que se faz de um ou mais *devices*.

Outra ferramenta fundamental para o nosso estudo é o conceito de *motif*. Thompson (1988) encara o termo como responsável por identificar repetições de *devices* que podem tanto se relacionar com esquemas utilizados por obras de uma determinada época, quanto representarem padrões exclusivos do filme analisado.

Na busca por *motifs*, é comum que analisemos cada um deles a partir da função que exercem e da motivação que possuem. Estas funções e motivações podem ser de natureza narrativa, estilística ou temática. Identificado um *motif*, é comum que um analista o compare a esquemas consolidados de modo a confirmar o nível de inovação apresentado por um filme.

No decorrer da pesquisa, notamos também a necessidade de compreender melhor a estrutura narrativa de *O destino bate à sua porta*, sobretudo a maneira com que o filme manipula sua cronologia. Para isso, adotamos como outra ferramenta de análise a noção de exoesqueleto proposta por Bordwell (2023).

O arco da narrativa, sua estrutura incidental interna, pode ser embalado de diversas formas. A história escondida pode ser trazida ao presente em pequenos pedaços, fatias maiores ou cenas de grande escala. Divisões internas entre cenas e episódios podem ser acentuadas por segmentos externos, assim como em um “exoesqueleto” fornecido pelas partes ou capítulos de um livro ou por atos de grande escala numa peça teatral (Bordwell, 2023, p. 23, tradução nossa)<sup>20</sup>.

O estudo proposto pelo artigo faz, então, o seguinte percurso metodológico: a) decompõe o longa-metragem *O destino bate à sua porta* buscando *motifs* relacionados a seus esquemas de luz – o *device* que move a pesquisa; b) reorganiza os dados obtidos em busca de um dominante; c) identifica as funções e motivações deste dominante, relacionando-as com o exoesqueleto proposto pela obra; d) compara funções e

<sup>19</sup> No original: [...] *the main formal principal a work or group of works uses to organize devices into a whole.*

<sup>20</sup> No original: *The story arc, its internal structure of incident, might be packaged in various ways. The hidden story might be brought into the present in small bits, bigger chunks, or large-scale scenes. Internal divisions into scenes and episodes can be accentuated by external segments, such as an “exoskeleton” provided by parts or chapters in a book or large-scale acts in a play.*

motivações do dominante a esquemas de luz pré-estabelecidos pelo gênero *thriller* psicológico, identificando possíveis repetições ou variações. Nos tópicos seguintes, apresentamos os resultados da análise.

### **Luz de cenário e flashback**

Ao realizarmos a decomposição do filme em busca de *motifs*, notamos a presença de um esquema de iluminação envolvendo luz de cenário em diferentes momentos da obra. O primeiro desses momentos diz respeito a uma conversa entre Frank e Lana na cozinha do restaurante *Twin Oaks* (entre 48min53s e 49min01s); o segundo, o momento em que Frank se vê internado depois do acidente que mata seu chefe (entre 1h04min01s e 1h10min58s); e o encontro dos protagonistas na sala do tribunal, durante o julgamento pelo assassinato de Nick (entre 1h12min49s e 1h20min01s).

Em todos os casos apresentados, o esquema apresenta um *design* cuja semelhança compartilhada se destaca. Tratam-se de padrões de sombras bem definidas que, lançadas sobre paredes e portas, criam linhas paralelas verticais sendo cortadas por uma ou mais linhas horizontais (Figura 2).



**Figura 2:** Esquema com luz de cenário emulando janelas parecidas atua como *motif*.  
Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

A princípio, a função denotativa do estilo cinematográfico sugere apenas uma tentativa de Wagner de emular a luz do dia que entra pelas janelas e ilumina os espaços, artifício comum ao cinema *noir*, sobretudo a filmes envolvendo detetives particulares e seus escritórios. No entanto, uma pergunta fica: por que as janelas de diferentes lugares possuem uma estrutura tão parecida?

Outro aspecto denotativo que vale destacar diz respeito à condução do olhar de quem assiste por meio da posição dos atores no quadro. Dessa forma, é comum que Frank e Cora sejam vistos próximos a estes desenhos, chamando a atenção para a

performance registrada e criando um balanço composicional que mantém o público interessado. Mais uma vez, nos perguntamos: por que um recurso que cumpre esta função precisa ser apresentado de maneira tão semelhante, se qualquer sombra projetada por uma janela daria conta disso?

Por fim, há indícios da função simbólica do estilo sendo exercida em, ao menos, um destes casos: quando Frank se vê na cama de hospital (entre 1h04min01s e 1h10min58s), a luz de cenário emulando grades e a presença de um policial sentado diante da porta contribuem para a criação de uma cadeia *simbólica* – possibilidade que ganha força por se tratar do momento em que o personagem de John Garfield é encurralado por Sackett (Leon Ames) e Keats (Hume Cronyn).

Por mais sedutora que possa parecer esta indicação da função simbólica, evitamos considerá-la central porque ela não representa um *motif* propriamente dito. Afinal, o padrão de linhas que descrevemos no esquema também surge em momentos nos quais Frank e Cora estão bem um com o outro; em cenas nas quais ainda não há crime cometido e, por isso, não há investigação sendo conduzida. Assim, Wagner parece ir além do mero uso simbólico da luz de cenário, possibilidade que exige da análise uma nova busca por indícios deste esquema, ou ao menos variações dele.

Continuando com a análise do material oriundo da decomposição, percebemos o *motif* se manifestando de maneira bem mais sutil no momento exato em que Frank e Cora se conhecem (entre 04min06s e 04min23s). A decupagem definida por Garnett evidencia o ponto de vista ótico de Frank, que observa um batom rolar pelo chão e chegar aos pés de Cora. A moça, então, pega o objeto e passa a se maquiar com a ajuda de um pequeno espelho (Figura 3).



**Figura 3:** Frank conhece Cora e esquema de luz surge mais uma vez.

Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

O que mais importa para o artigo diz respeito às sombras que preenchem o plano iniciado com o batom ainda no chão: trata-se das mesmas linhas verticais sendo cortadas por linhas horizontais. Ainda que haja variação no *design* destas linhas, a semelhança se apresenta como mais um dado importante para o artigo.



Mais uma vez, a função simbólica ganha força. Por surgir no momento exato em que os personagens se conhecem, o esquema de luz estimula interpretações envolvendo a possibilidade de que a união entre Cora e Frank esteja fadada a se tornar uma prisão para ambos. Isso justificaria a presença do padrão em momentos nos quais os personagens ainda não tramam crimes e nos quais a morte de Nick ainda não paira sobre a vida de Cora e Frank, colocando-os em rota de colisão com a polícia.

Ainda que haja indícios sugerindo que o esquema de luz exerça esta função simbólica em um momento ou outro, rejeitamos a possibilidade de que tal interpretação seja central ao filme. Afinal, em vários momentos do longa, Frank e Cora decidem, por conta própria, seguirem caminhos opostos: ele, com medo da polícia, deixa o *Twin Oaks*, sendo levado de volta apenas quando Nick o encontra por acaso perambulando pelas ruas (entre 46min54s e 47min43s); ela, durante a fuga ao lado de Frank, decide abandonar a ideia, voltando a morar com Nick porque prefere uma vida em que haja dinheiro na conta (entre 21min47s e 24min56s). Nos momentos finais do filme, descobrimos que Cora planejava abandonar Frank, deixando um bilhete de despedida na máquina registradora do *Twin Oaks* (entre 1h50min19s e 1h51min20s). Além disso, a própria presença da morte, como um dos temas que permeiam o longa, refuta a ideia de prisão passional. Cora, ao morrer, também se separa de Frank (entre 1h47min50s e 1h48min36s).

Por isso, nos perguntamos: como um esquema de luz padronizado dessa maneira pode simbolizar uma paixão que aprisiona se os amantes retratados pela narrativa *escolhem* se afastarem um do outro em vários momentos? Ao contrário do que a função simbólica que descrevemos é capaz de sugerir, trata-se de um casal que está fadado não a ficar junto, mas a se separar.

Com isso, chegamos à cena final, que ocorre numa cela e durante a qual Frank se confessa a um padre (entre 1h48min54s e 1h52min46s). Por conta da ambientação, seria oportuno afirmar que as densas sombras indicando a presença de grades tenham apenas a função de descrever as características daquele lugar (Figura 4). No entanto, ao ser comparada aos dados que destacamos anteriormente, a luz de cenário vista aqui vai além da função denotativa.



**Figura 4:** Esquema de luz de cenário também surge durante confissão de Frank a padre.  
Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

Consideramos que a escala das sombras emulando grades, que surgem ocupando muito mais espaço na imagem e se sobrepondo ao corpo de Frank durante sua conversa com o padre, indicam que devemos levar essa cena como principal referência para a análise das Figuras 2 e 3. Afinal, as sombras criadas pela luz de cenário, que antes surgiam sutis, se transformam e passam, na cena final, a disputar espaço com os atores no quadro.

Confirmamos, portanto, que o *design* da luz de cenário analisado até aqui remete às grades da cadeia em que Frank está. Ainda assim, com base nas argumentações que realizamos anteriormente, adotar esta cena final como referência de análise é uma escolha que, por si só, não responde às perguntas formuladas pelo artigo. Qual seria a exata relação entre as sombras que remetem a essas grades em momentos tão distintos do filme? Por que o mesmo esquema de luz é apresentado em cada um deles? Como recurso final, consideramos que uma análise da estrutura narrativa de *O destino bate à sua porta* contribui para possíveis respostas.

Segundo McKee (1997), a estrutura narrativa pode ser entendida como uma seleção de eventos oriundos das histórias vividas por um personagem, sendo “composta de acordo com uma sequência estratégica” e servindo, entre outras funções, para “excitar emoções específicas e expressar uma visão singular de mundo” (McKee, 1997, p. 34, tradução nossa)<sup>21</sup>. Em suma, o espectro estrutural de uma narrativa pode ser encarado como a maneira por meio da qual um filme seleciona e *amarra* os eventos que formam as cenas, sequências e atos de uma história. À noção de estrutura narrativa associamos o conceito de exoesqueleto fílmico proposto por Bordwell (2023).

A noção de estrutura narrativa e de exoesqueleto se complementam porque, respectivamente, atendem à construção interna de uma narrativa e à “embalagem” que a apresenta num sentido geral; à maneira com que é exibida ao público enquanto esforço

<sup>21</sup> No original: *Structure is a selection of events from the characters' life stories that is composed into a strategic sequence to arouse specific emotions and to express a specific view of life.*



artístico finalizado<sup>22</sup>. Dessa forma, propomos uma análise estrutural de *O destino bate à sua porta* de modo a entender como o filme é apresentado pelo seu exoesqueleto e, com isso, identificar possíveis motivações para a presença de esquemas de luz de cenário tão semelhantes em diferentes momentos do longa-metragem dirigido por Tay Garnett. A Tabela 1 apresenta o resultado do estudo.

Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4	Parte 5
[Créditos]	FB: Cora revela para Frank que não quer continuar morando com Nick.	FB: Frank e Cora tentam matar Nick na banheira. O plano falha.	FB: Cora e Frank forjam um acidente de carro e matam Nick. Frank é hospitalizado.	FB: Cora viaja para ver sua mãe doente e Frank a trai.
FB: Frank consegue emprego no restaurante <i>Twin Oaks</i> .	FB: Cora e Frank decidem fugir, mas voltam por não terem dinheiro.	FB: Nick é hospitalizado. Sackett investiga o caso.	FB: Pressionado por Sackett, Frank assina confissão que incrimina Cora.	FB: Frank e Cora impedem que Kennedy execute plano de extorsão.
FB: Frank e Cora se conhecem.	FB: Cora e Frank decidem matar Nick para ficar com <i>Twin Oaks</i> .	FB: Frank decide ir embora para evitar mais problemas com Sackett.	FB: Julgamento acontece e Frank e Cora são inocentados com a ajuda de Keats.	FB: Cora revela que sabe sobre a traição de Frank e que está grávida. Ela decide não se vingar.
FB: Frank e Cora iniciam romance sem que Nick perceba.		FB: Nick encontra Frank e o leva de volta para trabalhar no <i>Twin Oaks</i> .	FB: Cora e Frank voltam a trabalhar no <i>Twin Oaks</i> .	FB: Frank e Cora vão à praia mais uma vez e, na volta, batem o carro. Ela morre e ele é preso.
		FB: Nick diz que vai vender o restaurante e que ele e Cora irão morar com sua irmã. Cora se desespera.		Na cela, Frank encerra sua confissão ao padre e fica sabendo que morrerá não por conta do acidente que matou Cora, mas pelo assassinato de Nick.
		FB: Frank evita que Cora se mate e ambos decidem matar Nick.		

**Tabela 1:** Exoesqueleto do filme *O destino bate à sua porta* (1946). Sequências cronológicas em tipologia arial sem destaque. Flashbacks em negrito. Fonte: Adaptado de Bordwell (2023).

<sup>22</sup> Para Bordwell (2023), um exoesqueleto filmico, além de apresentar informações sobre o arco dramático e sobre recursos narrativos utilizados, também deve indicar a posição das cartelas de créditos, intermissions e overtures (se for o caso).

O exoesqueleto de *O destino bate à sua porta* indica a divisão do filme em cinco partes principais. Além disso, um dado central se destaca: o filme é quase todo apresentado como um longuíssimo *flashback*, contendo como única cena exibida na ordem cronológica o encontro final entre Frank, Sackett e o padre.

Para McKee (1997), um roteiro não pode recorrer apenas a diálogos para expor as memórias de um personagem: é necessário que o documento dramatize estas lembranças com o auxílio de imagens e sons. Em *O destino bate à sua porta*, temos a expressão máxima desta ideia: um filme que dramatiza toda a história contada por Frank em sua confissão final. Consideramos com isso que o surgimento do esquema de luz de cenário, estudado até aqui, tem como principal função fazer referência à cela na qual um homem condenado conta sua história enquanto vê o mundo exterior através de grades – ou, numa linguagem mais próxima de uma visão estrutural da narrativa, é como se a luz de cenário elaborada por Sydney Wagner espalhasse por todo o filme indícios do exoesqueleto que embala o longa-metragem.

### ***Low-key, high-key, low-key, high-key***

Por mais abrangente que seja o esquema envolvendo luz de cenário e *flashback*, existe ainda um segundo grande *motif* que precisa ser investigado: aquele caracterizado pela união entre luz, sombras e objetos de cena, ou *props*.

Em vários momentos de *O destino bate à sua porta*, testemunhamos lâmpadas que se acendem e se apagam pelos motivos mais diversos (Figura 5): personagens usam interruptores para diminuir o valor da conta elétrica, preferindo conversar no escuro (entre 49min23s e 50min10s); um gato causa um curto-circuito no momento em que uma tentativa de assassinato ocorre (entre 37min24s e 38min10s); e uma luz se acende numa cozinha e impede que um suicídio seja cometido (entre 55min01s e 57min26s).



**Figura 5:** *Props* e iluminação configuram outro *motif*.  
Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

Em todos estes exemplos, a alternância entre esquemas de iluminação chega até mesmo a ocorrer dentro de um único plano, ignorando cortes e levando em conta apenas sua duração. O que nos leva ao momento no qual uma tempestade derruba o antigo letreiro do *Twin Oaks* e Frank trata de trocá-lo por uma versão mais moderna (entre 09min53s e 15min12s).

O que importa é como este novo letreiro funciona: ele pisca de maneira intermitente, lançando sua luz na direção do salão do restaurante, local em que Cora e Frank dançam diante de Nick no primeiro ato do longa. Trata-se de um momento importante: é durante a dança que Cora expressa seu desejo por Frank pela primeira vez. Assim, consideramos que esse esquema de luz pede por uma análise ancorada na função expressiva do estilo cinematográfico<sup>23</sup>.

A luz que pisca atua como ataque e sugere uma associação entre o funcionamento do letreiro e os sentimentos de Cora. No momento em que as lâmpadas se apagam, a personagem adota uma expressão de angústia; no momento em que elas se acendem, Cora parece se entregar a Frank, olhando nos olhos do protagonista de maneira intensa (Figura 6). Assim, temos um indício de que este esquema de luz está vinculado não apenas aos objetos de cena, mas também à performance, outro elemento de *mise en scène*.



**Figura 6:** Lâmpadas se acendem, se apagam e revelam sentimentos.

Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

O momento em que a dança se encerra também contribui para esta argumentação (entre 15min13s e 15min27s). Nele, Cora se afasta abruptamente de Frank, que é visto frustrado e mergulhado em sombras, e se dirige até a *jukebox*, que é desligada quando Cora puxa o fio e *apaga a luz interna do aparelho*. Mais uma vez, existe o elo entre iluminação, objetos de cena e performance.

<sup>23</sup> Além de exercer uma função estilística, a troca do letreiro também é importante para a narrativa: é a partir dela que Nick se convence sobre a sabedoria de Frank para os negócios. Assim, podemos dizer que a generosidade de Nick acaba aproximando Frank e Cora, atuando de maneira trágica ao estruturar a sequência de eventos que culminará na morte do empresário.

Uma breve comparação entre os planos que compõem a sequência da dança indica que a base deste esquema é uma alternância entre imagens mais próximas de uma exposição *low-key* e imagens mais próximas de uma exposição *high-key*. Mais precisamente, o que ocorre nesse caso é uma modulação, já que o acender e apagar de lâmpadas é sincronizado de acordo com específicas qualidades de sentimento expressadas pelos personagens, contribuindo assim com o avanço da narrativa.

Com esses dados em mãos, reavaliemos a decomposição geral em busca de evidências que reforcem esse segundo esquema de iluminação; essa alternância entre *low-key* e *high-key*. O resultado da análise se encontra na Figura 7.



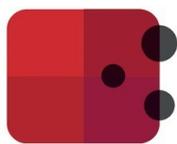
**Figura 7:** Esquemas *low-key* e *high-key* se alternam durante o filme.

Fonte: Captura do filme *O destino bate à sua porta* (1946).

A análise realizada confirma o *motif*, mas com uma ressalva: ainda que haja outros exemplos de modulação<sup>24</sup>, a maioria dos casos indica apenas uma alternância entre composições com mais sombras e menos sombras, sem qualquer relação com qualidades de sentimento dos personagens. Assim, o esquema de iluminação é mais utilizado para denotar características de tempo (eventos que ocorrem de dia ou à noite) e de ambientação do *Twin Oaks* (lâmpadas que são apagadas depois do expediente).

No que diz respeito à dimensão simbólica, a ideia de intenção assassina, como elemento de corrupção humana, também surge por meio da estratégia de alternância,

<sup>24</sup> Cora, em certo momento, é vista na cozinha mergulhada em sombras e com uma faca em mãos – ela pensa em cometer suicídio depois de descobrir que Nick quer se mudar para a casa da irmã e levá-la (entre 55min01s e 57min26s). Uma luz acendida por Frank expressa a surpresa da garota ao ter exposto um momento tão delicado.



ainda que este também seja um recurso pontual. Exemplo disso é o momento em que Frank, submerso em sombras que desfiguram seu rosto, recolhe as esferas de metal que Cora utilizará para assassinar Nick (entre 32min44s e 32min55s). Uma composição tão densa condiz com as ações do personagem.

Indo além, o estudo revela algo que consideramos mais importante: a elevada quantidade de composições que atingem os extremos dos esquemas *low-key* e *high-key*. Dessa maneira, há no filme inúmeros planos nos quais: 1) a escolha pela luz dura e pela ausência da compensação cria sombras densas que cobrem praticamente todo o quadro, chegando até mesmo a esconder o rosto dos personagens; e 2) a escolha pela luz suave e pela presença abrangente da compensação elimina qualquer vestígio de zonas escuras na imagem. Por isso, ao nos inspirarmos nesse segundo grande *motif* e organizarmos a colagem alternando entre exemplos de planos *low-key* e *high-key* (Figura 7), consideramos evidente o *design* geral estabelecido por esse esquema de luz.

### Considerações finais

Ao longo do artigo, realizamos uma análise da articulação entre cinematografia e narrativa no longa-metragem *O destino bate à sua porta*. De modo a estruturar nossa argumentação, procuramos refletir sobre a origem do filme enquanto uma adaptação do romance escrito por James M. Cain e também sobre características narrativas do gênero *thriller* psicológico, essenciais para um entendimento mais profundo da obra. Além disso, trouxemos à discussão conceitos fundamentais da direção de fotografia, como qualidade, direção, tipo de fonte e cor da luz no cinema.

Ao analisarmos *devices*, *motifs*, motivações, funções do estilo e exoesqueleto do filme, etapas do percurso metodológico escolhido, identificamos padrões envolvendo luz de cenário, *flashbacks* e esquemas de luz do tipo *low-key* e *high-key* que interagem não apenas com a narrativa elaborada por Harry Ruskin e Niven Busch, mas também com escolhas de *mise-en-scène* exibidas em cenas centrais do longa-metragem.

Com isso, o uso de luz de cenário intercalando zonas iluminadas e zonas de sombras e a escolha por esquemas de iluminação *low-key* e *high-key* evidenciam que a cinematografia de *O destino bate à sua porta* indica uma estrutura geral baseada na ideia de alternância – mas trata-se de uma alternância limitada por uma quantidade específica de possibilidades: duas. Falamos, portanto, de *dualidade*. Outros exemplos deste princípio logo vêm à mente ao lembrarmos as análises realizadas: branco/preto para figurinos; noite/dia, sucesso/fracasso para *Twin Oaks*; vida/morte, liberdade/prisão,



desejo/ódio, pobreza/riqueza para Cora e Frank; Nick/Frank, permanência/fuga para Cora; fidelidade/traição para Frank, entre inúmeros outros exemplos.

Consideramos com isso que o princípio formal da dualidade atende ao conceito de dominante proposto por Thompson (1988), atuando como uma estrutura que atravessa o filme “do nível mais geral ao mais local”, informando “estilo, narrativa e tema” (Thompson, 1988, p. 97, tradução nossa)<sup>25</sup>. Desse modo, é possível inferir características de qualquer elemento fílmico presente na obra a partir dos esquemas de luz que ela contém.

Diante dos resultados da análise, uma possibilidade de continuação da pesquisa se apresenta ao considerarmos a associação que *O destino bate à sua porta* faz entre luz de cenário e *flashback*; entre direção de fotografia e estrutura narrativa. Sugerimos com isso que esquemas de iluminação no filme não apenas possuem as funções de denotar, expressar ou simbolizar: eles também exercem aquela que optamos por chamar de função estrutural do estilo cinematográfico, numa contribuição direta com os estudos de Bordwell (2005). Afinal, desde o momento em que o esquema de luz emulando grades aparece pela primeira vez, temos a estrutura em *flashback* que caracteriza a narrativa (Tabela 1) sendo referenciada pela obra. Se essa será uma definição prolífica, apenas a descoberta de outros filmes recorrendo à função que defendemos aqui poderá dizer.

## Referências

BORDWELL, David. **Figures traced in light: on cinematic staging**. Berkeley: University of California Press, 2005.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. 2 ed. Madison: Irvington Way Press, 2018.

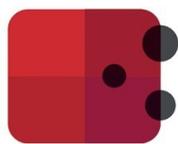
BORDWELL, David. **Perplexing plots** – popular storytelling and the poetics of murder. Nova York: Columbia University Press, 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art** – an introduction. 12. ed. Nova York: McGraw-Hill Education, 2020.

CAIN, James M. **The postman always rings twice**. Nova York: Vintage Crime/Black Lizard, 1934.

CAIN, James M. **Double indemnity**. Nova York: Liberty Magazine, 1936.

<sup>25</sup> No original: [...] *the dominant structure runs through the film from the most general to the most local level: it informs style, narrative, and theme.*



CALOUROS na Broadway. Direção: Busby Berkeley. Produção: Robert Lord. Beverly Hills: MGM, 1942. 118 min., sonoro, preto e branco. 35mm.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema**: uma introdução. Pernambuco: Editora UFPE, 2021.

FERNANDEZ, Brena Paula Magno; MAKOWIECKY, Sandra. “Esquemas e correções”: um capítulo popperiano na moderna história da arte. **Artefilosofia**: Ouro Preto, v.6, n.10, p.135-146, abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/621/>. Acesso em: 12 set. 2024.

GOMBRICH, Ernst Han. **Art and illusion**: a study in the psychology of pictorial representation. 11. Ed. Princeton: Princeton University Press, 2023.

HUGHES, Lloyd. Tay Garnett. *In*: ARMSTRONG, Richard; CHARITY, Tom; HUGHES, Lloyd; WINTER, Jessica. **The rough guide to film** – an a-z of directors and their movies. Londres: Rough Guides, 2007.

MCKEE, Robert. **Story**: substance, structure, style, and the principles of screenwriting. Nova York: Harper-Collins, 1997.

MOONRISE Kingdom. Direção: Wes Anderson. Produção: Wes Anderson; Barry Mendel; Scott Rudin. Santa Mônica: Indian Paintbrush, 2012. 94 min., sonoro, colorido, 16mm (35mm *blow-up*).

MORDEDORAS de 1935. Direção: Busby Berkeley. Produção: Robert Lord. First National Pictures, 1935. 95 min., sonoro, preto e branco. 35mm.

MOURA, Edgar. **50 anos**: luz, câmera e ação. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

NAREMORE, James. **More than night**: film noir in its contexts. Califórnia: University of California, 2008.

O DESTINO bate à sua porta. Direção: Tay Garnett. Produção: Carey Wilson. Beverly Hills: MGM, 1946. 113 min., sonoro, preto e branco. 35mm.

OS EXCÊNTRICOS Tenenbaums. Direção: Wes Anderson. Produção: Wes Anderson; Barry Mendel; Scott Rudin. Burbank: Touchstone Pictures, 1955. 119 min., sonoro, colorido. 35mm.

SHKLOVSKY, Victor. Art as Technique. *In*: LEMON, Lee T.; REIS, Marion J. (orgs.) **Russian Formalist Criticism**: Four Essays. 1. ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor** - Neoformalist Film Analysis. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.



---

<sup>I</sup> Thiago da Silva Rabelo

Realiza doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: thirabeloo@gmail.com

<sup>II</sup> Rodrigo Cássio Oliveira

Doutor em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Realizou pós-doutorado em Linguística Aplicada na Universidade de Pisa, Itália. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: rodrigocassio@ufg.br

### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

### **Informações sobre coautoria**

Concepção e desenho do estudo:

Thiago da Silva Rabelo.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Thiago da Silva Rabelo.

Redação do manuscrito:

Thiago da Silva Rabelo e Rodrigo Cássio Oliveira.

Artigo recebido em: 29/01/2024. Aprovado em: 16/01/2025.