

O SILÊNCIO COMO ELEMENTO PRODUTOR DE ATMOSFERAS/AMBIÊNCIAS NO FILME *RIFI*, DE JULES DASSIN

Diogo Rossi Ambiel Facini – diogo.facini@hotmail.com

Doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

RESUMO: Neste artigo, reflito sobre a presença do silêncio no filme *Rifi* (Du rifi chez les hommes, 1955), de Jules Dassin, mais especificamente, na longa cena de roubo. O silêncio, nessa cena, é representado pela ausência das falas e da trilha sonora musical (não por uma ausência completa de som). Esse tema é discutido com base em alguns autores. Em uma perspectiva mais geral: Le Breton (1997) e Sontag ([1967] 2015). Em um olhar mais voltado para o cinema: Martin ([1985] 2013), Tarkovski ([1990] 2010), Bresson (2004), Gil (2012), entre outros. A hipótese defendida neste artigo é a de que o silêncio no filme produz alguns efeitos consideráveis no espectador, mas efeitos que, entretanto, escapam de uma abordagem mais voltada para a revelação de um sentido, ou seja, de uma atividade interpretativa. Por conta dessa especificidade, a leitura presente neste artigo parte de um campo também específico, chamado de Materialidades da Comunicação, em que é proposto um olhar diferente da interpretação, direcionado para elementos distintos do sentido, para os objetos artísticos e culturais. Um conceito proposto no campo das Materialidades é central para esta reflexão, o de *Stimmung*, ou atmosfera/ambiência, discutido pelo pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht na obra *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* ([2011] 2014). Considero que a presença do silêncio na cena do roubo do filme é fundamental para a criação de atmosferas/ambiências bastante específicas e peculiares, que provavelmente não existiriam caso as configurações sonoras fossem outras.

PALAVRAS-CHAVE: *Rifi*; Silêncio; Materialidades da Comunicação; *Stimmung*.

1 INTRODUÇÃO

Rifi (Du rifi chez les hommes)¹ é um filme francês de 1955, dirigido pelo americano Jules Dassin. Na época, Dassin havia entrado na chamada Lista Negra de Hollywood, que continha os nomes dos trabalhadores acusados de atividades comunistas; após a inclusão dos nomes na lista, os trabalhadores passavam a ser boicotados na indústria do cinema, com, por exemplo, a recusa de ofertas de emprego a eles. Foi o que ocorreu com Dassin (KÜCH, 2017, p. 531), que viajou à Europa procurando melhores oportunidades e, cinco anos após o seu último filme, *Cidade Nua* (The Naked City, 1950), conseguiu produzir e lançar na França *Rifi*. O filme obteve um grande sucesso e inclusive rendeu a Jules Dassin o prêmio de melhor diretor no festival de Cannes. No entanto, a situação do cineasta se manteve complicada: ele continuava com problemas para produzir filmes, que eram lançados esporadicamente e com qualidades variáveis, o que tornou difícil a Dassin chegar a um estilo próprio definitivo (*Idem*, p. 531).

¹ De agora em diante, coloco apenas o título do filme da versão brasileira, ou seja, *Rifi*.

A obra retrata, basicamente, o planejamento, a execução e as consequências de um roubo a uma joalheria por um grupo de quatro homens. Pode-se considerar que a obra se destaca em meio aos demais filmes da época, e mesmo que é mais lembrada hoje em dia, devido a dois aspectos, que se relacionam entre si. Primeiramente, por sua cena de roubo, bastante longa e detalhada. Em segundo lugar, talvez o elemento mais distintivo dessa cena é que, ao longo de toda a sua duração, não há a presença de nenhuma fala ou trilha musical. Ou seja, há uma presença bastante marcante do silêncio na obra.

Além disso, é importante enfatizar que a presença do silêncio não se trata de um mero acréscimo fortuito ou sem implicações para o filme. Muito pelo contrário. O silêncio em *Rififi* provoca alguns efeitos bastante consideráveis, efeitos esses que envolvem e atingem o espectador, mas de maneiras específicas, que podem escapar de uma leitura mais tradicional, caracterizada por uma atitude interpretativa e uma procura pelo sentido.

E são justamente a presença do silêncio e os efeitos que ela produz em *Rififi* os temas centrais deste artigo. Para esta reflexão, parto do campo de pesquisas chamado Materialidades da Comunicação, do qual me utilizo de um conceito, o de *Stimmung*, que, como se verá adiante, pode ser utilizado de maneira bastante produtiva na leitura e caracterização justamente dos efeitos produzidos por esse silêncio da cena do assalto.

Este artigo é dividido em quatro seções. Na primeira, trago algumas questões relativas à produção do filme *Rififi*, além de uma apresentação inicial da obra e da cena do roubo. Na segunda seção, discuto o som e o silêncio no cinema, já com um direcionamento para o silêncio em *Rififi*, que é comentado mais detidamente. A terceira seção é dedicada principalmente ao campo de estudos das Materialidades da Comunicação, principalmente ao conceito de *Stimmung*. O conceito é desenvolvido, e é discutido em que sentido podemos pensar na produção de um *Stimmung* no cinema, e mais diretamente, na cena do roubo. Por fim, na última seção, é abordada mais detidamente a cena do roubo. É descrito em mais detalhes como o silêncio é construído na cena; além disso, apresento as possíveis ambiências produzidas, e discuto a importância do silêncio para a produção dos *Stimmungen*.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

2.1 RIFIFI

O filme *Rififi* acompanha a jornada de quatro homens: Tony le Stéphanois, Jo, Mario e César (interpretado pelo próprio Dassin). Eles planejam e executam um roubo a uma conhecida joalheria de Paris, Mappin & Webb. Para isso, estudam vários elementos relacionados ao objeto de

sua atividade: observam a arquitetura e os horários, tanto da loja quanto dos arredores; investigam meios tanto de abrir o cofre com as jóias quanto de evitar o barulho do alarme a ele relacionado; combinam com um receptor um modo de vender as jóias roubadas. O roubo é bem-sucedido; no entanto, as suas consequências não o são: o personagem César acaba, sem querer, dando pistas da autoria do roubo pelo grupo, e, pego pelo grupo de outro criminoso, entrega os companheiros. Esse grupo rival, em uma tentativa de conseguir o valor recebido em troca das jóias, sequestra o filho de Jo. A tentativa de resgate é bem-sucedida, mas infelizmente não o é para o grupo dos ladrões da joalheria: apesar de eles terem evitado que os inimigos ficassem com o dinheiro, todos do grupo dos protagonistas vão morrendo, um após o outro, em momentos diferentes. Um fim não muito perfeito para um crime perfeito.

No entanto, nosso interesse se concentra não nos resultados do roubo, mas no roubo em si, que é retratado naquela que é provavelmente a cena mais importante do filme. A partir do momento em que os personagens começam os procedimentos do roubo, a música se interrompe. Também não há mais diálogos. Temos, em cerca de 30 minutos, um retrato bastante silencioso de uma ação bastante silenciosa. Somente após o fim do roubo, voltam a música e as falas. Essa cena será comentada mais detidamente na última seção deste artigo; no entanto, podemos observar algumas questões relativas à sua produção. Entre elas, destaco um fato bastante interessante relacionado ao seu silêncio.

Como comentado por Oliver Kűch (2017, p. 17), o compositor da trilha musical do filme, Georges Auric, não acreditava que a cena poderia se sustentar sem a música; por isso, compôs uma trilha destinada a ela. No entanto, Dassin defendia a sua visão sobre o silêncio na cena, e fez o compositor ver o resultado originalmente pretendido. Auric concordou com Dassin. A sua composição foi dispensada. Desse modo, podemos observar que o silêncio presente na cena não corresponderia a um elemento fortuito, fruto de uma ação inconsciente ou inconsequente. Muito pelo contrário: aqui, há uma *escolha pelo silêncio*, que passou pelo diretor e mesmo pelo compositor da trilha musical.

Neste momento, quando chegamos ao tema do silêncio, encerro esta primeira seção. Como se verá a seguir, mais até do que uma escolha, podemos considerar que há uma *construção do silêncio*, construção essa que inclusive pode envolver elementos sonoros; esses últimos também, de algum modo, resultado de uma construção para o filme.

2.2 SOM E SILÊNCIO NO CINEMA

O som no cinema foi, durante muito tempo, um tema secundário, e até mesmo menosprezado, nos estudos sobre a sétima arte. Robert Stam ([2000] 2011, p. 238) aponta para o

atraso no estudo do som no cinema, já que o tema só receberia estudos mais detidos e sistemáticos por volta dos anos 1980. O autor credita esse atraso, entre outros motivos, a uma visão do som como elemento secundário no cinema com relação à imagem, essa sim, a suposta essência da sétima arte. De qualquer forma, nas últimas décadas o som passou a receber uma maior atenção entre os pesquisadores, e alguns aspectos e potencialidades do som no filme tornaram-se mais claros.

Um aspecto importante envolvendo o som pode ser observado quando comparamos som e imagem em uma questão específica: a relação entre “original” e “cópia”, ou seja, entre os elementos representados e o filme como representação. Para Robert Stam:

A reprodução do som, diversamente da de fenômenos tridimensionais, não envolve perda dimensional – tanto o original quanto a cópia possuem uma energia radiante mecânica transmitida pelas ondas de pressão através do ar; assim, percebemos o som como algo tridimensional. Um objeto filmado perde uma dimensão ao ser gravado, ao passo que o som gravado mantém as suas dimensões; ele se origina como uma vibração no ar e segue funcionando da mesma maneira quando transformado em gravação. O som “dobra esquinas”, mas os raios de luz são bloqueados; podemos escutar a trilha sonora de um filme tocando em uma sala vizinha, mas não conseguimos enxergar as imagens. [...] Dado que o som penetra e ocupa o espaço, provoca uma estranha sensação de presença aumentada. Na verdade, assistir a um filme sem o som produz uma estranha sensação de achatamento. (STAM, [2000] 2011, pp. 238-239).

Essas considerações são, de certa forma, compartilhadas por Edgar-Hunt, Marland e Rawle, que afirmam que o som “pode dar ao público a ilusão de um mundo de 360°” (EDGAR-HUNT, MARLAND, e RAWLE, [2010] 2013, p. 166). Desse modo, podemos considerar que o som apresenta uma espacialidade diferente da imagem; podemos dizer que o som atinge o público de uma maneira mais física e concreta que a imagem, já que literalmente preenche e ocupa os espaços. Pelas considerações acima, podemos observar que o som pode produzir efeitos bastante distintos daqueles da imagem, e mesmo que ocupa um local também bastante distinto.

Devido à limitação do espaço deste artigo, e ao fato de a discussão enfatizar um elemento específico, o silêncio, não prolongarei muito a observação sobre os efeitos e funções do som. No entanto, antes de partir para o tema do silêncio, gostaria de realizar um último comentário. Nas palavras de Jacques Aumont:

Entre as características às quais o cinema, em sua forma atual, habituou-nos, provavelmente, a reprodução do som é das que parecem mais “naturais” e, talvez por esse motivo, uma das relativamente pouco questionadas pela teoria e pela estética. Todos sabem, contudo, que o som não é um dado “natural” da representação cinematográfica e que o papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” variaram ainda muito, de acordo com os filmes. (AUMONT, [1994] 2012, p. 44).

Aqui encontramos outro possível motivo para o “esquecimento” do som nos estudos sobre cinema, a sua aparência de naturalidade, como se o som fosse uma reprodução completa da realidade e não necessitasse de maiores problematizações. No entanto, como o autor aponta acima, não existe essa naturalidade. Com isso, chegamos a mais um aspecto do som no cinema muitas vezes menosprezado ou mesmo desconhecido, relacionado principalmente à produção cinematográfica: o caráter de *construção*, e mesmo certa *artificialidade*, do som no cinema. Penso essa artificialidade em dois sentidos distintos.

Primeiramente, os efeitos sonoros não necessariamente são obtidos a partir do objeto filmado correspondente; podem ser obtidos efeitos sonoros a partir das mais diversas situações e dos mais distintos objetos para representar objetos também variados. Conforme Jane Barnwell comenta:

Há muita imaginação envolvida na criação de efeitos sonoros (sonoplastia). Por exemplo, melões sendo fatiados, esmagados e respingados podem ser úteis para sequências de luta. [...] Uma variedade fantástica de sons pode ser construída e misturada para se criar efeitos estranhos e maravilhosos. (BARNWELL, [2008] 2013, p. 166).

O segundo sentido é mais complexo e mais importante para a discussão deste artigo. O som do cinema, na maioria das vezes, passa por um processo de *seleção e escolha*, ou seja, muito dificilmente todos os sons de uma dada situação concreta serão trazidos no filme. Conforme apresenta Marcel Martin, “o som, por mais realista, raramente é utilizado de forma bruta. [...] um sincronismo contínuo, ao invés de ser realista, produz um efeito antinatural” (MARTIN, [1985] 2013, p. 130). O cineasta Andrei Tarkovski aprofunda essas considerações:

É impossível, no cinema, imaginar uma reprodução naturalista dos sons do mundo: o resultado seria uma cacofonia. Qualquer coisa que aparecesse na tela teria de ser ouvida na trilha sonora, mas essa cacofonia significaria apenas que o filme não recebeu nenhum tratamento sonoro. Caso não haja uma seleção, o filme equivale ao silêncio, uma vez que está privado de expressão sonora própria. Em si mesmo, e quando corretamente registrado, o som nada acrescenta ao sistema de imagens do cinema, pois não tem ainda nenhum conteúdo estético. Quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou, ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, o filme adquire ressonância. (TARKOVSKI, [1990] 2010, p. 194).

Desse modo, podemos observar que há uma criação constante dos elementos sonoros, criação que passa por uma atividade de seleção e escolha, um recorte sonoro que determinará o que de fato aparecerá no filme final. Gostaria de enfatizar essa questão da escolha envolvendo os

elementos sonoros, porque a partir dela chegamos a um tema fundamental deste artigo: o silêncio. A escolha envolvendo a produção sonora não ocorre apenas com relação aos elementos que serão reunidos para formar determinada “massa sonora”. Ela também pode se referir a uma opção por não trazer determinado tipo de som. Pode ser uma escolha pela negação do uso de falas, músicas, ou efeitos sonoros. Em resumo, a escolha relacionada ao som do cinema pode levar até a uma escolha pelo silêncio. O cineasta Robert Bresson traçou a célebre frase: “O cinema sonoro inventou o silêncio” (BRESSION, p. 42, 2004). Essa frase sintetiza de maneira exemplar as ideias aqui discutidas: a presença do som possibilitou também a presença do silêncio, ao menos enquanto potencialidade, enquanto escolha. Uma escolha pelo silêncio que, como já comentado, aparece de algum modo em *Rififi*. Na obra, temos um silêncio que é criado, arquitetado, selecionado. Que é, como se verá adiante, produzido com o apoio de, entre outros elementos, os sons. É o silêncio que observamos (ou escutamos?) a seguir. A discussão sobre esse tema seguirá três passos: primeiro, comento alguns aspectos do silêncio de maneira geral; a seguir, discuto o silêncio no cinema; por fim, discuto as características do silêncio em *Rififi*.

Quando falamos do silêncio, é muito difícil apontar uma “essência” desse elemento, ou mesmo dizer o que ele é; com isso, aponto alguns aspectos do silêncio, que talvez ajudem a indicar o que ele pode ser. O primeiro, que de certa forma tem a ver com essa dificuldade apontada, é o seu caráter *relacional*.

David Le Breton comenta: “Não há qualquer significado anterior ao silêncio, este não encarna nenhuma evidência que seja suficiente, por si, para impor uma realidade incontestável” (LE BRETON, 1997, p. 77). O autor continua: “O silêncio não é uma substância, mas uma relação” (*Idem, Ibidem*). Ele se manifesta e mesmo é percebido sempre na relação com outros elementos: “O silêncio nunca é uma realidade em si, mas uma relação, aparece sempre, na condição humana, no interior de uma relação com o mundo” (*Idem*, p. 143). A “condição” do silêncio de não possuir uma essência universal, generalizante, influencia os próprios efeitos que pode produzir. Já que ele existe somente “em função de” algo, pode produzir uma multiplicidade de sentidos: “É um poder ambíguo. O silêncio não se refere nunca a um significado permanente, os seus movimentos correspondem à circulação social do sentido” (*Idem*, p. 75). Susan Sontag aborda essa questão de modo semelhante, referindo-se especificamente ao silêncio na arte. Para Sontag, o silêncio não pode, “em seu estado literal, existir como a *propriedade* de uma obra de arte” (SONTAG, [1967] 2015, p. 16; destaque da autora). Ela prossegue: “Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutras. Uma coisa é neutra sempre em relação a algo mais – como uma intenção ou expectativa” (*Idem*, p. 17). Desse modo, o silêncio pode existir apenas se estabelecida uma relação, “apenas num sentido arquitetado ou não literal”. (p. 17).

Essas colocações se relacionam com outro aspecto importante do silêncio, que inclusive diz respeito ao que ocorre em *Rififi*: não há silêncio total, uma ausência completa de sons. Desse modo, quando nos referimos ao silêncio, não se trata de um nada absoluto. Le Breton comenta: “O silêncio não é ausência de som, um mundo sem estremecimentos, parado, onde nada se fizesse ouvir. O grau zero do som, se pudesse ser experimentalmente produzido num programa de privação sensorial, não existe na natureza”. (LE BRETON, 1997, p. 141; destaque meu). Aqui retornamos ao caráter relacional do silêncio, já que a sua percepção, assim como a do seu oposto – seja som, fala, ruído –, só ocorre dentro do estabelecimento de relações, sobretudo a oposição entre a ideia de som e a da sua ausência:

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. [...] Um vazio genuíno, um puro silêncio, não é exequível. (SONTAG, [1967] 2015, p. 18).

Podemos observar então que o silêncio, nessa perspectiva, não existe como ausência de som, mas, de certa forma, *em meio aos sons*. Talvez seja mais interessante, com isso, dizer que haveria um *efeito de silêncio*, formado pelas relações entre as materialidades sonoras e as suas negações, mas nunca por uma negação completa.

No cinema, esse caráter relacional do silêncio continua, mas em um sentido mais específico: assim como o som, o silêncio possui as imagens como referência constante, e a presença do silêncio pode estabelecer alguns efeitos na própria imagem, enfatizando-a, por exemplo. Marcel Martin apresenta uma visão relacionada ao tema:

O maior perigo que correm os diretores no que diz respeito ao diálogo é o de *fazer prevalecer a explicação verbal sobre a expressão visual*: estou querendo dizer que todo enredo puramente verbal deveria se reduzir ao mínimo em cinema, já que a imagem é capaz de mostrar os acontecimentos, mas sobretudo que, através dos meios à sua disposição, [...] *o filme pode significar sem ter que dizer*, ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para o da expressão plástica. (MARTIN, [1985] 2013, p. 199; destaques do autor).

Inês Gil reflete em sentido semelhante, referindo-se a um silêncio que pode ser manifesto pelas próprias imagens:

O som do silêncio pode-se exprimir a partir da ausência de ruído, diálogo, música ou sons ambientais, mas pode ser na própria imagem que se manifesta a presença do silêncio. Aliás, o silêncio reforça a presença da imagem e da sua visibilidade. Quando a imagem é “muda”, quando ela não tem acompanhamento sonoro, o

visível vai muito além do sensível porque deixa de ser um mero plano reflexivo da realidade; o silêncio da imagem obriga o espectador a se confrontar com o visual, e a deixar-se envolver por ele (GIL, 2012, pp. 179-180).

A meu ver, essas considerações de Inês Gil podem se relacionar com algumas questões já apresentadas, principalmente a ideia de um *efeito de silêncio*, derivado de um conjunto de relações. A própria recepção da imagem é alterada: ela se manifesta em uma visualidade mais plena, e o público pode percebê-la mais diretamente, mais profundamente, sem os “desvios” do som. A autora comenta também sobre a importância de certa consciência no uso do silêncio:

O cinema representa o movimento da vida, o seu desenrolar cotidiano e corresponde à sua percepção visual e sonora. Por isso, o silêncio fotográfico é muito diferente do silêncio cinematográfico, sendo o silêncio fílmico um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo sentido à narrativa ou criar um efeito de suspensão de tempo no espectador. (GIL, 2012, p. 178).

Desse modo, vemos que o silêncio, quando inserido em um filme “normalmente” sonoro, exerce o efeito de uma espécie de ruptura, da qual o filme não sai ileso. Essa espécie de “suspensão do tempo” pode ser relacionada com um aumento da dramaticidade do filme, o que é comentado por Marcel Martin:

[O] silêncio é promovido como valor positivo, e sabemos o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão. O silêncio, melhor do que a intervenção de uma música, é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento [...]. (MARTIN, [1985] 2013, pp. 127-128).

Antes de encerrar esta seção, é justamente a *Rififi* que me dirijo. Gostaria de finalizar com uma pergunta, cuja resposta funciona como uma delimitação: *Que silêncio há no filme Rififi?* Como vimos anteriormente, não existe silêncio absoluto, apenas relativo. No caso da obra, o silêncio é construído na relação entre uma presença sonora (efeitos) e algumas ausências (de falas e de trilha musical). Ao mesmo tempo, esse silêncio pode indicar que as falas e outros sons são desnecessários, já que a imagem “dá conta do recado” sozinha, mas ele também pode enfatizar a imagem, trazer novos efeitos a ela, entre os quais o aumento da dramaticidade pode ser destacado.

Esse efeito do aumento da dramaticidade, ao menos indiretamente, nos leva à próxima seção. Ele está ligado a outros efeitos, que se referem a mudanças nos afetos e sentimentos do espectador: um aumento da tensão, talvez até do desconforto, um clima de suspense. Esses efeitos se relacionam com uma esfera sensível, e de algum modo afetam materialmente, concretamente, o espectador. Mas eles escapam da interpretação; em outras palavras, a sua característica fundamental

é a de estabelecer uma relação diferenciada com o público, que escapa da dimensão do sentido. Mas o que seria escapar da dimensão do sentido? Como, então, poderiam ser lidos esses efeitos? Que aproximações poderiam ser feitas? É o que veremos na próxima seção.

2.3 *STIMMUNG*, ATMOSFERA, AMBIÊNCIA

Início esta seção apresentando um campo de pesquisas relativamente novo, que se caracteriza por um olhar diferente com relação aos objetos artísticos e culturais: as Materialidades da Comunicação. De acordo com Erick Felinto:

O termo [materialidades da comunicação] tem a vantagem, hoje talvez pouco valorizada, de procurar traduzir uma ideia potencialmente complexa em um princípio rapidamente apreensível em suas linhas fundamentais. Mais que isso, ele permite perceber que não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de *materialidades*, *significantes* ou *meios* pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por *ocultar* diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. (FELINTO, 2001, s/p).

Como o próprio nome indica, esse campo de pesquisas se concentra principalmente no lado material dos atos comunicacionais. Apesar de não se tratar de um interesse absolutamente inédito, o mérito do campo das materialidades da comunicação está em realizar um esforço mais sistemático e explícito de pesquisa com relação às materialidades.

O autor principal e o grande divulgador desse campo é o pesquisador alemão de literatura e história Hans Ulrich Gumbrecht. Gumbrecht, na obra *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* ([2004] 2010), argumenta, em linhas gerais, que as ciências humanas têm sido caracterizadas, principalmente, por uma preponderância de uma atividade interpretativa. Essa atividade interpretativa levou o autor a cunhar um termo para caracterizar a visão dominante: campo hermenêutico. O fundamental seria sempre a revelação de um significado, que estaria sempre além ou abaixo de uma forma de materialidade. O componente material dos objetos culturais seria deixado de lado, ou considerado apenas enquanto útil para a revelação do sentido.

Gumbrecht critica essa dominação quase exclusiva do sentido e da interpretação nas ciências humanas, que ofereceria uma limitação para as pesquisas, já que, com a limitação ao sentido, outros componentes ou elementos nas obras de arte estariam sendo menosprezados ou

até esquecidos. Mesmo outras formas de relação com a arte se apagariam com essa ênfase exclusiva no sentido, já que, na visão do campo hermenêutico, a relação com as obras visaria sempre, ao fim, a obtenção de algum significado.

Como uma alternativa ao sentido, Gumbrecht estabelece um termo, *presença*, que o autor defende como um possível objetivo em um olhar voltado para as materialidades ([2004] 2010). A ideia de presença indicaria, primeiramente, uma dimensão física, espacial; além disso, uma condição de escapar das relações de sentido. Pode-se considerar, com isso, que um olhar voltado à dimensão da presença englobaria três caminhos complementares. Em primeiro lugar, esse olhar defenderia que a nossa relação com os objetos não ocorre somente através da interpretação, da busca pelo sentido. Em segundo lugar, destacaria essa dimensão do não sentido como objeto central de pesquisa. Em terceiro lugar, estabeleceria que os fenômenos da presença possuiriam uma dimensão fundamentalmente física, e, talvez mais importante: que nos impactariam de uma maneira também física, concretamente. Aqui temos um elemento importante: a ideia de presença não se refere somente à constituição dos objetos, mas aos efeitos que eles podem produzir em nós; desse modo, pode-se falar que haveria *efeitos de presença*, efeitos marcados por uma condição de concretude e fisicalidade que não existe quando falamos do sentido.

A seguir, como uma continuação das discussões sobre presença, Gumbrecht escreve outra obra: *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* ([2011] 2014). Nessa obra, o autor propõe um conceito que é, ao mesmo tempo, um desdobramento e uma especificação da noção de presença: *Stimmung*. Trata-se de um termo alemão de difícil tradução, já que nenhum dos correspondentes em português capta todos os seus aspectos. O termo, que em português pode ser traduzido por atmosfera, ambiência, clima, ou mesmo tom, apresenta o problema de se referir, ao mesmo tempo, a um estado externo às pessoas e interno. O autor, ao discutir as traduções para o inglês, aponta para essa questão. Para Gumbrecht ([2011] 2014, p. 12), no inglês, as palavras *mood* e *climate* se aproximariam de *Stimmung*. *Mood*, na visão do autor, refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito, algo de difícil delimitação ou conceituação. *Climate*, por outro lado, indica um fenômeno externo, “alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce alguma influência física” (p. 12). Talvez a junção dos dois termos consiga atingir melhor a ideia trazida com *Stimmung*: um fenômeno externo, que exerce um impacto físico naqueles que o cercam, mas que também é sentido internamente, como uma disposição dos afetos.

Um elemento fundamental do *Stimmung* é que, como fenômeno relacionado à presença, ele é inapreensível pela via do sentido. Desse modo, o olhar voltado para o *Stimmung* é marcado pelas materialidades que formam os objetos culturais:

“Ler com atenção voltada ao *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, [2011] 2014, p. 14).

Gumbrecht, na discussão dessa “materialidade que consegue catalisar sensações exteriores”, concentra-se fundamentalmente no campo da literatura, seu objeto principal de pesquisa. Isso pode ser observado quando o autor fala da “dimensão textual das formas”. No entanto, a leitura voltada ao *Stimmung* não precisa necessariamente se limitar à literatura, e o próprio Gumbrecht atesta isso. Em seu livro, o autor traz algumas discussões mais práticas de algumas obras, autores, e mesmo períodos históricos, mostrando as possibilidades que podem existir no conceito de *Stimmung*. Em sua própria obra, o autor traz discussões de artistas não-literários. Gumbrecht discute uma música da cantora Janis Joplin, relacionando-a com a sua época. Discute também as obras do pintor Caspar David Friedrich, e um elemento constante nelas, a presença de pessoas de costas observando a mesma cena retratada na pintura. O autor discute até mesmo fenômenos mais amplos, como a ambiência relacionada com o surrealismo. Desse modo, o próprio Gumbrecht aponta para uma abertura no enfoque das pesquisas, o que inclui o nosso objeto, pertencente ao cinema. Deve-se mencionar, inclusive, que já há pesquisas voltadas para o *Stimmung* no cinema. Destaco aqui o artigo de Alex Martoni, “Stimmungen no Fausto de Aleksandr Sokurov” (2015), em que o autor discute a adaptação realizada pelo cineasta russo Aleksandr Sokurov da obra *Fausto* de Goethe. O estudo do autor enfoca, entre outros elementos, como a adaptação cinematográfica procurou trazer certas atmosferas e ambiências já presentes na obra de Goethe. A produção do *Stimmung*, no filme, é resultado de configurações materiais da obra, como o uso de lentes específicas, de cores, da luz, entre outros elementos.

Agora, retorno a *Rififi*. O que seria uma leitura voltada para o *Stimmung* nesse filme? Considero que, na cena do assalto, a presença do silêncio seja determinante para a produção de efeitos que, a meu ver, não podem ser lidos em termos de sentido e interpretação, porque fazem parte de outra esfera. Que esfera seria essa? O silêncio, em *Rififi*, colabora de maneira fundamental para a criação de *Stimmungen*, de ambiências, que sem o silêncio, provavelmente não existiriam. Recordemos que o diretor Jules Dassin brigou para manter esse silêncio, e convenceu o compositor da trilha sonora, que queria adicionar uma trilha musical. Talvez Dassin tenha percebido que, sem o silêncio, a cena talvez perdesse um “algo mais”, algo difícil de explicar ou interpretar. É esse “algo mais” que tentamos compreender nesta seção, e que seguirá ainda na próxima e última.

A seguir analisaremos um pouco a cena do assalto de *Rififi*. A cena e o seu silêncio são descritos em pormenores, e comento sobre os possíveis *Stimmungen* produzidos. Produzidos, em grande medida, pelo silêncio.

2.4 ALGUNS COMENTÁRIOS SOBRE A CENA

Inicialmente, o grupo de ladrões rende um casal de moradores, e entra na residência localizada um andar acima da joalheria. Nesse momento, a música interrompe. Trocam os seus sapatos tradicionais por sapatos de balé, para reduzir o ruído dos passos. Tony le Stéphanois trabalha como uma espécie de vigia: com um bloco de notas com os horários de movimentações nos arredores, observa o exterior do prédio. Utilizando uma barra de ferro, retiram aos poucos o piso. Possuem vários equipamentos em uma mala, equipamentos esses que vão sendo retirados aos poucos conforme a necessidade. Jo começa a escavar o solo, utilizando um martelo e uma estaca. A estaca usada vai sendo trocada por outras mais grossas conforme o serviço vai avançando. Consegue cavar um buraco e perfurar completamente o piso da casa (ou teto da joalheria), o que é comprovado com um pano, cujo movimento indica a passagem de ar. Também comprovam o sucesso do serviço inicialmente o ruído e depois a imagem da areia da escavação caindo. Passam pelo buraco um guarda chuva aberto, que é usado para segurar os detritos da escavação. A escavação continuou até ser formado um buraco suficiente para a passagem dos homens. Tony le Stéphanois desce por uma corda, que contém vários nós intermitentes para facilitar a descida e a posterior subida. Coloca uma lanterna em uma gaveta e a aponta em direção ao alarme. Introduce a espuma de um extintor de incêndio pelas frestas da porta do alarme. Força o seu disparo, mas o som já é amortecido pela espuma. Rapidamente, insere pequenas barras no gerador de ruído do alarme, que o travam e interrompem completamente o som. Todos descem. Começam a deitar o cofre. Jo, agachado, o segura por baixo enquanto os outros terminam a tarefa. César, com uma furadeira e o auxílio de alguns objetos, começa a abrir o cofre. Ele monta e começa a utilizar um mecanismo giratório de abertura, semelhante a um abridor de latas. Após algum tempo, parece ter terminado o seu serviço. Bate na região cortada algumas vezes. Ela cai dentro do cofre. Finalmente conseguem abri-lo. Apenas após o grupo sair do local e Tony le Stéphanois se livrar do carro usado no roubo, o som volta à sua normalidade, com a música da trilha sonora e o retorno dos diálogos.

É importante destacar, como já apontado anteriormente, que a cena é acompanhada de efeitos sonoros, que representam alguns dos ruídos ocorridos no momento, e alguns desses efeitos são importantes para a dramaticidade da cena. Temos, por exemplo, os ruídos de toques acidentais de um piano da residência, que chegam a assustar os ladrões; o som de Tony tossindo, bem no

momento em que ele estava próximo ao alarme para interrompê-lo. Temos os sons de marteladas, que devem ser amortecidas e contidas para evitar barulhos maiores, o mesmo que ocorre quando a furadeira entra em funcionamento. Talvez o primeiro elemento que pode ser percebido com relação a esses sons é o quanto eles são *ameaçadores*: eles assustam, por lembrar os ladrões a possibilidade sempre presente de eles serem descobertos e sofrerem as consequências disso. Como dito anteriormente, esses ruídos não anulam ou excluem ou silêncio. Na verdade, pensando na formação relacional do silêncio, eles podem até acentuá-lo, apontando o seu extremo como referência constante. No entanto, creio que também haveria um movimento em sentido inverso: ao mesmo tempo em que o silêncio acentuaria os sons, esses sons, na ausência de outras manifestações sonoras, acentuariam o silêncio.

Mesmo algumas imagens na cena colaboram para a construção dessa *atmosfera* de ameaça. Os olhares concentrados, mas tensos, dos ladrões, são constantes; gostaria, além disso, de enfatizar um elemento específico que ajuda a aumentar essa sensação: o suor nos rostos dos homens. Poder-se ia dizer que ele indicaria apenas um cansaço dos membros do grupo, mas, quando ele aparece em conjunto com os outros elementos mencionados, é difícil não pensar que ele não colabore também para a produção da tensão nessa cena. Além disso, mesmo personagens que não participaram de ações tão exaustivas por si, como Tony le Stéphanois, apresentam esse estado em alguns momentos. A presença do silêncio na cena, além disso, intensifica a imagem, aumenta o seu desconforto, trazendo uma sensação como de abafamento ao público.

Enfatizei acima a palavra “atmosfera” para mostrar como a aproximação com o conceito de *Stimmung* (que pode ser traduzido por “atmosfera”) pode ser rápida. Vimos que esse “efeito de silêncio”, formado por sons, pela ausência de sons, e mesmo por imagens, pode ser caracterizado pela produção de algumas sensações. Acima, referi-me a uma sensação de ameaça e de tensão produzida pela cena. Troquemos a palavra “sensação” por “clima”, e talvez cheguemos mais perto do efeito produzido, e também mais perto da noção de *Stimmung*. Mas ainda não observamos todos esses efeitos. Vejamos.

Em primeiro lugar, temos a produção de atmosferas relacionadas com o desconforto. Oliver KÜch (2017, p. 533) comenta que, com o silêncio austero da cena, o suspense gradualmente se torna quase insuportável. E é isso que de fato ocorre: há um clima constante de ansiedade e mesmo de angústia, e podemos considerar que há uma atmosfera claustrofóbica. Considero o termo “claustrofobia” bastante apropriado para se referir a um *Stimmung* da cena, já que, assim como o conceito, refere-se a algo ao mesmo tempo externo (concreto), e interno (sensível): uma falta de ar externa que afeta as sensações internas das pessoas. No entanto, ao mesmo tempo em que há a criação de um *Stimmung* relacionado ao desconforto, algo como um *Stimmung negativo*,

acredito ser possível pensar também na criação de ainda outro tipo de *Stimmung*. Oliver Kùch me auxilia nesse pensamento. O autor argumenta: “Esses caras são tão cuidadosos e tão inventivos: é uma alegria ver como impedem que o pó caia no piso de baixo, ou como eles abrem o cofre maciço como uma lata”² (KÜCH, 2017, p. 533).

Haveria então, a meu ver, também a produção de um *Stimmung positivo*. Esse *Stimmung* seria formado por sensações bem diferentes daquelas de desconforto descritas mais acima. Como comentado por Kùch, haveria até mesmo uma sensação de alegria ou prazer (*joy*), até mesmo uma sensação de admiração, produzidas principalmente pela observação da habilidade e do cuidado dos ladrões. Apesar de o autor indicar que essa sensação seria produzida fundamentalmente por elementos da imagem, o silêncio desempenha um papel muito importante na produção desse *Stimmung*, com a ausência das falas. Essa ausência indica, ao mesmo tempo, a cautela dos ladrões por causa do barulho, mas também a sua concentração e destreza: estão tão imersos em sua atividade que não precisam dizer nada; falas são desnecessárias quando os homens sabem tudo o que deve ser feito e se esforçam para que seja feito. É possível dizer que nós, talvez até contraditoriamente, sentimos um alívio e uma satisfação ao ver que os ladrões conseguiram realizar seu objetivo. Essas atmosferas, ambiências, em resumo, esses *Stimmungen*, escapam da dimensão exclusiva do sentido. Uma leitura voltada unicamente à descoberta do sentido desses efeitos ignoraria grande parte dos seus aspectos fundamentais: os seus elementos materiais, concretos, sensíveis, que envolvem as pessoas e que são envolvidos por elas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, discuti o silêncio na cena do roubo do filme francês *Rififi*, de Jules Dassin, de 1955. O silêncio é considerado um elemento fundamental para a produção de *Stimmungen* bastantes específicos nessa cena. A discussão apresentada seguiu o seguinte caminho: de *Rififi*, para o som e o silêncio no cinema, para as Materialidades da Comunicação e o *Stimmung*, para finalmente a análise da cena.

Gostaria, antes de encerrar o texto, de enfatizar novamente um aspecto importante referente ao silêncio, já destacado algumas vezes neste artigo: o seu *caráter relacional*. Após a discussão mais concreta da cena, é possível perceber ainda mais como todos os elementos participam de um *sistema de relações*, tanto para a criação do efeito de silêncio, quanto para a produção dos *Stimmungen*. Silêncios ajudam a formar o som. Sons ajudam a formar o silêncio. Imagens

² Tradução minha de: “These guys are so careful, and so inventive: it’s a joy to see how they prevent the dust from landing on the room below, or how they open the massive safe like a tin can”.

alimentam e são alimentadas pelo silêncio. Efeitos de silêncio, formados por todos esses elementos, atuam na criação do *Stimmung*. O *Stimmung* colabora para a leitura da imagem, e também para a leitura do silêncio... Esse movimento cíclico também envolve a nós espectadores, que imergimos em atmosferas e ambiências, que de alguma forma imergem em nós. Talvez não seja possível interpretar essas sensações. Mas não há problema nenhum nisso.

Qualquer outra fala, além deste ponto, é desnecessária.

4 REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012, p. 19-52.

BARNWELL, Jane. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Tradução de Janisa S. Antoniazzi e Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Tradução de Francise Facchin Esteves e Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FELINTO, Erick. 'Materialidades da Comunicação': Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. **C-legenda**, [S.l.], n. 05, jan. 2001. ISSN 1519-0617. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/308>>. Acesso em: 07 aug. 2017.

GIL, Inês. O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia. **Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**. América do Norte, p. 177-185, set. 2012. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/2992>. Acesso em: 07 Jul. 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

KÜCH, Oliver. Rififi. In: DUNCAN, P; MÜLLER, J. (orgs.). **Film noir plus Taschen's top 50 pick of noir classics from 1940-1960**. Köln: Taschen, 2017, p. 528-535.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTONI, Alex. Stimmungen no Fausto de Aleksandr Sokurov. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 18, n. 26, p. 46-71, dec. 2015. ISSN 1982-8837. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/108853>>. Acesso em: 15 aug. 2017.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical**: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 10-43.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fones, 2010.

Title

Silence as an element producer of moods/atmospheres in the film *Rififi*, by Jules Dassin

Abstract

In this paper, I reflect on the presence of silence in Jules Dassin's film *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955), more specifically in the long scene of heist. The silence in this scene is represented by the absence of the speeches and the musical soundtrack (not by a complete absence of sound). This subject is discussed on the basis of some authors. In a more general perspective: Le Breton (1997) and Sontag ([1967] 2015). In a closer look at the cinema: Martin ([1985] 2013), Tarkovski ([1990] 2010), Bresson (2004), Gil (2012), among others. The hypothesis defended in this paper is that the silence in the film produces some considerable effects on the spectator, but effects that, however, escape a more focused approach to the revelation of a meaning, that is, an interpretive activity. Because of this specificity, the reading in this paper is based on a specific field, called the Materialities of Communication, in which a different view of interpretation is proposed, directed to elements other than meaning, in artistic and cultural objects. A concept proposed in the field of materialities is central to this reflection, that of *Stimmung*, or mood/atmosphere, discussed by the German researcher Hans Ulrich Gumbrecht in the book *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature* (2011). I consider that the presence of silence in the movie heist scene is fundamental for the creation of very specific and peculiar atmospheres/ambiences that would probably not exist if the sound configurations were different.

Keywords

Rififi; Silence; Materialities of Communication; *Stimmung*.

Recebido em: 30/01/2018.

Aceito em: 20/04/2018.