

*Texturas
visuais e sonoras:
a gag renovada
Um caso:
Mon Oncle*

Luiz Antonio
L. Coelho

Resumo

O autor apresenta seu artigo com dados biográficos de Jacques Tati. Em seguida, analisa *Meu Tio* como um filme típico na carreira do diretor francês e define esse filme como um marco da filmografia internacional. Mostra também como Tati desenvolveu seu estilo cômico próprio a partir da gag clássica.

Abstract

The author introduces his article with some Jacques Tati's biographical data. He analyzes *Mon Oncle* as a signature film by the French director, and defines it as a landmark in the international filmography. He describes how Tati developed his own comic style departing from the *Classic gag*.

Luiz Antonio
L. Coelho

Texturas visuais e sonoras: a gag renovada Um caso: Mon Oncle

1. JACQUESTATI

9 de outubro de 1908 - 5 de novembro de 1982

1.1. O homem e a obra

Sob o pseudônimo de Jacques Tati, Jacques Tatischeff começou sua vida profissional como animador de restaurante em um clube de *rugby* e, depois, como mímico de grandes desportistas em *music halls*.

Nos anos 30, atuou em alguns curtas, entre os quais, *Oscar, champion de tennis* (1931/2), *On demande une brute* (1934), *Gai dimanche* (1935), e *Soigneta gauche* (1936). Trabalhou, ainda como ator, com Autant-Lara em *Sylvie et le fantôme* (1945) e *Le diable au corps* (1947). Nesse mesmo ano, dirigiu um curta, *L'école des facteurs* e um longa, *Jour de fête (Carrossel da esperança)*. Já aí apresenta o que seriam dois de seus traços mais marcantes: a *gag visual*, que lembra os grandes nomes do cinema mudo, e uma maneira bastante particular de criar *comichidade com o som*. Em 1953, ao dirigir *Les vacances de Monsieur Hulot (As férias de Monsieur Hulot)*, Tati apresenta sua terceira grande marca, a personagem *Monsieur Hulot*—representado pelo próprio diretor—com características dramáticas (desajeitado, simples, quase pueril) e formais (capa e calças largas e curtas, chapéu de abas pequenas, cachimbo e guarda-chuva estragado) de um Carlitos, de Charles Chaplin.

Em *Jour de fête* Tati já tentara um novo processo de cor que não deu certo por falta de recursos. Pudemos, afinal, conhecê-lo graças à matriz em

Luiz Antonio L. Coelho é Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, Doutor em Comunicação pela Universidade de Nova Iorque.

technicolor, que produz o negativo também em preto e branco. Mais recentemente, em 1994, a filha de Tati, Sophie Tatischeff, conseguiu passar *Carrossel da esperança* para cores. Historicamente, porém, o primeiro filme em cor de Tati foi mesmo *Mon oncle* (*Meu tio*, 1958), que tece comentários críticos à modernidade e ao estilo visto como artificial trazido pela ascendência dos Estados Unidos na Europa do pós-guerra. Dez anos depois de *Meu tio*, Tati fez *Playtime* (*Playtime*, 1967) (em 70mm e som estereofônico), também apresentando ácida crítica à sociedade pós-industrial e apontando a desumanização das “caixas” de viver e trabalhar, que são os modernos escritórios e residências. Talvez seja essa a obra mais vibrante do estilo Tati. Aqui as gags são criadas através de uma *textura efervescente* de som e imagem, criando os ambientes por onde circula Hulot. Esse painel de múltiplos acontecimentos simultâneos—como quadros de Bosch ou Bruegel em movimento—dá-nos a sensação de estarmos dentro de um grande circo com muitos picadeiros com os olhos e sentidos atentos, buscando ação por todo o espaço horizontal da tela cinematográfica, reforçada pelo som, que nos atrai também para diferentes espaços dentro do quadro. Em *Trafic* (*As aventuras de Monsieur Hulot no tráfego louco*) (1972), a crítica se volta para a máquina símbolo do século: o automóvel. Em 1974, Tati lançou seu último filme, *Parade* (*Parada*), uma volta à pantomima de seus primeiros filmes dos anos 30.

Além de aparecer na série Hulot, Tati usava não atores, investindo, assim, numa espontaneidade e realismo, que, em sua visão, desaparecera no artificialismo da comédia sonora. Seu estilo foi, então, comparado ao neo-realismo. A comicidade é construída do choque da ingenuidade de Hulot com a realidade.

Tati, na realidade, dirigiu muito pouco: cinco longas em 25 anos. Admirador de Chaplin, Keaton, Langdon, Laurel e Hardy, Tati caracteriza-se por uma sistemática de compromissos com um olhar poético e por marcas que o colocam em contraste com outros contemporâneos seus, sobretudo diretores do cinema dominante. É tido como perfeccionista com relação à forma. Esse formalismo o leva à comparação com Lang em *Mabuse*, Bresson em *Pickpocket* ou Antonioni em *Crônica de um amor*. Mas desses também contrasta por não pertencer a um cinema cerebral, complexo, abstrato e vanguardista. Seus filmes são populares, simples e, de certa forma, enaltecem a ingenuidade.

Tati foi acusado de reacionário, por adotar a visão que representa a clássica concepção de mundo pequeno-burguesa francesa semelhante a René

Clair, privilegiando um tipo de individualismo, sentimentalismo, nostalgia do bairro antigo de Paris e das pequenas vilas, do *modus vivendi* de uma época mais romântica, contrastada, talvez, com sua incapacidade de lidar com as mudanças de costumes surgidas a partir dos anos 50. No entanto, esse traço foi defendido por seus admiradores como um humanismo próprio.

1.2. O estilo

Os filmes de Tati têm uma coerência tanto temática quanto formal. Isto é, tanto os temas quanto a estrutura narrativa em si misturam-se. O diretor privilegia o cíclico. Inícios e fins de seus filmes tocam-se: preâmbulos e codas fecham um círculo; algo se repete dentro de um mesmo ou de outro filme. Personagens e situações são recorrentes. É assim em *Meu tio*, *Carrossel da esperança*, *Playtime* e *As aventuras de Monsieur Hulot no tráfego louco*.¹ A música de abertura e fim dos filmes, a mesma, acentua essa ligação. As metáforas para descrever tal coerência talvez sejam a da feira de amostra e a do carrossel. Diante de nossos olhos passam cenas prosaicas da vida da grande cidade e da vila como num salão de exposições; desnuda-se um mundo virtual cômico-poético em um *continuum* como num carrossel, sem grandes clímax ou surpresas.² As coisas repetem-se. Tati parece nos passar a mensagem de que para ele o melhor no cinema é a situação divertida de suas personagens ingênuas. Privilegia ele, assim, o estilo da *comédia de situação* que conhecemos da televisão, porém com ambientação e personagens todos próprios.

A narrativa tatiniana utiliza muitos planos longos mostrando o ambiente e sua relação com as personagens. Num primeiro momento certos espaços fazem-nos acreditar que estamos em certo ambiente para logo em seguida indicarem algo diferente. Na primeira seqüência de *Playtime*, por exemplo, o espaço, as cores do ambiente, as personagens que circulam e sons nos fazem lembrar de hospital para depois indicarem que estamos em um aeroporto. Da mesma maneira, o hall de uma feira de amostras nos é mostrado primeiro como um espaço de escritório, bem como apartamentos são apresentados como vitrinas de loja. Na realidade, o que parece que Tati quer acentuar é a mesmice dos ambientes e da arquitetura racionalista, cujo símbolo maior seria o *international style* do bairro Défense em Paris. Para ele moradias, escritórios, aeroportos, fábricas e aeroportos aparecem com as mesmas cores e os mesmos móveis, como veremos em alguns exemplos na análise de *Meu tio*. Em *Playtime* vários cartazes de turismo anunciam hotéis no México, Brasil, e Havaí utilizando o que parece ser a mesma fachada de edifício, que,

aliás, se identifica exatamente à frente da cena.

Em Tati o cômico da ubiqüidade dos objetos está ainda presente na *simetria dos comportamentos humanos*.³ Consegue ele criticar ou apenas mostrar com a mesma leveza cômica a despersonalização do meio e do ser humano, o que, em princípio, não seria tão fácil. Se a simetria em objetos pode passar como mera firula cômica, tende a ganhar tons mais dramáticos quando se trata de humanos, como é no caso de *Tempos modernos*, de Chaplin. Em Tati freiras, homens de negócios ou turistas andam em duplas ou em grupos e reproduzem os mesmos gestos coordenados como autômatos sem nos remeter a nada que nos faça lembrar de comportamentos mecânicos como, por exemplo, em *Metrópolis*, de Fritz Lang, ao qual o exemplo citado de Chaplin poderia facilmente remeter-se mesmo pertencendo ao gênero cômico.

Um das cenas de maior lirismo em Tati, no final de *Playtime*, é construída através desse mimetismo de formas: uma bela turista despede-se de Hulot e dele recebe como presente um lenço de cabeça. O ombulho do presente vem decorado com um ramo de muguet artificial, que a jovem examina. A câmara mostra em detalhe o pequeno buquê e corta para os postes da autoestrada que têm a mesma forma e disposição do ramo que a jovem tem nas mãos. O plano então abre para o horizonte do céu pontilhado por postes/muguetts no final de tarde. A última tomada são as luzes dos milhares de postes marcando um caminho de luzes para a jovem que parte: luzes do muguet, flor símbolo da própria França.

Grande observador do comportamento humano, Tati têm nos gestos, maneirismos e hábitos comuns da vida cotidiana a matéria-prima para suas *gags*. Enquanto outros cineastas buscam na acrobacia impossível, nas situações delirantes, inusitadas, no surrealismo e no desfecho surpreendente sua fonte maior, Tati encontra o delírio no prosaico, através do exagero do traço comum, como aponta Jean-André Fieschi.⁴ Em *Meu tio*, por exemplo, após uma tragada, a vizinha fumante, numa “pose de elegância,” lança sobre Hulot uma quantidade inusitada de fumaça. Da mesma maneira, uma simples personagem que divide a sala de espera com Hulot, em *Playtime*, atrai o olhar e causa espanto a Hulot e a nós ao desenvolver uma verdadeira coreografia com as mãos na hora de fumar e fazer anotações em um bloco de notas.

Nesse particular, outra modalidade que vale comentar é o “diálogo” gestual entre pessoas que não estão de fato em colóquio verbal direto. Em *Playtime*, na seqüência da visita de Hulot aos apartamentos-vitrina um plano

geral transversal mostra que os moradores do edifício, cada qual em seu apartamento, ligam a televisão ao mesmo tempo. Quando a câmera se coloca frontalmente e deixamos de ver os aparelhos de TV e as paredes divisórias dos apartamentos, Tati simula o encontro de olhares entre as personagens de apartamentos diferentes e seus comportamentos assistindo à televisão parecem ter relação, criando “relações” cômicas pelo inusitado: o vizinho despe-se (diante da SUA televisão) enquanto a vizinha agita-se na cadeira demonstrando uma atenção incomum diante da cena que presencia (no SEU aparelho).

Se, por um lado, a retórica gestual é presença constante nos filmes de Tati, a verbal é quase inexistente. Nada mais natural para quem começa sua vida como mímico e imitador. Essa ausência de diálogos, todavia, não representa um desprezo ao som. Em Tati a trilha sonora é muito rica e informativa. Costuma o cineasta usar o que poderíamos chamar de *mímica sonora*, que funciona como comentário ao tipo de *gags*, que, na realidade, tornou-se, como já apontamos, um dos pontos fortes em sua obra. Em *Playtime* não há diálogos. Prevaecem entonações e maneirismos do falar de cada personagem ou de determinada cultura ou país, muitas das vezes através de estereótipos: a “música” típica do francês, os gritinhos deslumbrados de turistas americanos, o tom autoritário do alemão e assim por diante. Mas nos bastam esses dados para termos o entendimento perfeito da cena. Ruídos também são peças-chave na narrativa tatiniana. Assim como personagens são construídos também a partir de seu modo típico de falar, objetos também “têm vozes.” Os ruídos dos tecidos sintéticos, dos saltos dos sapatos sobre os assoalhos, das cadeiras de plástico, dos painéis de controle dos prédios inteligentes” em *Meu tio*, ou a mosca inoportuna que atormenta o carteiro em *Carrossel...* nada escapa ao olhar de Tati. Em alguns outros filmes como *As aventuras de Monsieur Hulot no tráfego louco*, embora haja diálogos, são eles bastante reduzidos. De certa forma, as legendas de tradução nesse filme subvertem a intenção do autor. É como se colocassem, por exemplo, legendas em *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci, nos momentos em que a personagem principal feminina relaciona-se com um árabe. A intenção dos diretores, em ambos os casos, seria a de justamente passar os sons e não significados lingüísticos. No caso de Bertolucci, seria também experimentar a mesma estranheza e solidão da personagem diante da outra cultura.

Agagem Tati se faz em sucessões de momentos e em blocos com pequenas variáveis, onde os comentários lembram o estilo besteirol (sucessões de cenas

com um sabor burlesco já esquecido naqueles tempos, que Tati, aliás, atinge sem ter que apelar para a paródia). Bazin diz que Tati parte do burlesco de Sennet, assim como Chaplin.⁵ Só que, para Bazin, a *gag* em Tati é mais aberta, não esgota a situação como nos filmes de Chaplin, por exemplo. Em Tati a resolução de uma *gag* fica suspensa, adiada para outra parte do filme, ou até como se à espera de continuação em outro filme, quebrando expectativas de resolução, como acontece na *gag* clássica. Nesta, ora o herói cômico é perseguido pelo que fez, ora é fortemente repreendido. Já em Tati, em geral só o espectador percebe a trapalhada e a sanção não chega a acontecer, como seria de se esperar. Quando vem, é sutil e sem maior expressão. Como ilustração, podemos citar, em *Meu tio*, a passagem do “estrago” que Hulot faz nas plantas esculpidas do jardim e no portão automático da casa de sua irmã, sem maiores conseqüências. Ou, no mesmo filme, na passagem em que Hulot suja de tinta o chão, a cadeira e a mesa da sala de limpeza da entrevistadora da fábrica. Esta demonstra ter percebido a grande sujeira, mas se limita a dizer, de forma *blasé*, que a empresa não necessita de malabaristas.

Às vezes a promessa de uma *gag* é contrariada ou negada no próprio filme (Tati busca comicidade na quebra da expectativa ou na subversão da *gag*). Nesse caso a *gag* perde sua comicidade para ganhar um estranhamento e sentido de desorientação e ruptura (há momentos em que Hulot vê problemas em situações que para outros são banais, problemas que aparentemente não existem). Como acentua Noël Burch, é assim que Tati consegue unidade formal através da *descontinuidade* do discurso. Apresenta como que vácuos entre *gags* autênticas.⁶ O estilo tira sua força da dialética de situações dos contrastes do momento e de sua articulação com o todo e não da resolução da situação. E aí encontra um ritmo todo próprio. A estrutura acentua a natureza de cortes, tomadas, seqüências, elipses, sem a preocupação de perfeição de continuidade do cinema clássico narrativo. As *gags* aparecem como que unidades independentes no sintagma maior do filme.

Tati exige do espectador uma percepção aguçada. É preciso ter atenção ao tecido narrativo composto por *gags* a nível de som e imagem. Os elementos nos dois canais se interpenetram e se superpõem ou confundem, mas também se contradizem. Ritmo, cor, espaço, volume, movimento dentro do quadro, foco, timbre dos sons e demais elementos constitutivos da linguagem são trabalhados, ao mesmo tempo, nesse sentido. A atenção que demanda Tati leva Burch a afirmar que o cineasta seria “...o primeiro na história do cinema

ao qual é preciso assistir, não apenas várias vezes, mas também de diferentes distâncias” e chega a referir-se a *Playtime* como talvez o primeiro filme realmente “aberto.”⁷

2 *MONONCLE*

2.1. Ficha técnica

Ano de produção: 1958

Duração: 115 min.

Direção: Jacques Tati

Roteiro: Jacques Tati e Jacques Legrange

Fotografia: Jean Bourguin

Música: Franck Barcellini e Alain Romains

Elenco:

Jacques Tati (Monsieur Hulot)

Jean-Pierre Zola (Monsieur Arpel)

Adrienne Servantie (Madame Arpel)

Alain Bécourt (Gérard)

Lucien Frégis (Monsieur Pichard)

Betty Schneider (Betty)

Yvonne Arnaud (Georgette)

2.2. Sinopse:

Sátira de costumes e menos farsa que o anterior—e primeiro da série (*Les vacances de Monsieur Hulot*, de 1951—mais assentado nas ações desajeitadas de Hulot), *Meu tio* mostra uma família de classe média, os Arpel, que vivem em casa moderna, envolvidos por *gadgets* automáticos como sonhos daquela classe ascendente na França e na Europa em geral, da qual Tati é talvez seu crítico mais mordaz. O filho dos Arpel, Gérard, não gosta do lugar e prefere ficar com o tio, tido pelos Arpel como excêntrico. Hulot mora em um *quartier* antigo e tem um estilo de vida completamente distinto da irmã e cunhado. Os Arpel decidem arranjar um emprego e uma esposa para Hulot para “integrá-lo” mais à sua realidade e talvez diminuir a influência sobre Gérard. Aí começam as confusões de Hulot, em contato com espaços e situações que desconhece.

2.3. Premiação

Oscar de melhor filme estrangeiro de 1958.

2.4. Comentários sobre o filme

Vale acentuar aqui a estrutura de contrastes entre os dois estilos de vida: o dos Arpel e o de Hulot. A estrutura é composta de dicotomias: de um lado a vida moderna mostrada em ambientes quase todos de tonalidade clara, em geral branca, de formas geométricas perfeitas, compondo espaços anti-sépticos, exageradamente limpos, frios e vazios; e, de outro, a vida tradicional sob maior policromia, variada forma, com ambientes realistas, naturalmente

sujos, porém poéticos e harmoniosamente aconchegantes. Os ruídos também marcam bem as fronteiras: de um lado, sons desagradáveis, zumbidos de máquinas agressivas e tonalidades de vozes humanas estridentes, onde a música, sobretudo nas seqüências dos automóveis, é o swing. Na vila, em contrapartida, as vozes misturadas como de uma feira popular, denotam vida, natureza e se misturam à canção típica francesa conduzida pelo tradicional acordeão.

O filme começa no canteiro de obras de um edifício moderno, símbolo da transformação urbana para o modernismo por que passou a Europa do pós-guerra. À entrada da canção tema, de melodia suave e romântica, aparece a vila antiga, vazia, com cães vira-latas, aqui também representantes desse ambiente poético. Um pequeno cão bassê, visivelmente de propriedade particular, pois está vestido, mistura-se aos vira-latas e os conduz até a casa onde se desenrola grande parte da narrativa. Nessa seqüência de passagem do antigo ao moderno setor da cidade, aparece uma velha carroça que, na mesma direção dos cachorros, passa por um plano que consideramos síntese dos dois pólos: na frente um muro semidestruído e parte de um gradil artístico e, ao fundo, o perfil de modernos edifícios. Este plano aparece algumas vezes durante o filme como transitivo entre os ambientes da narrativa e deixa clara essa polarização do início ao fim do filme. Algumas personagens, como Hulot, seu sobrinho Gérard, o carroceiro e os cães transitam entre os dois mundos, enquanto as outras ficam circunscritas ora a um ora a outro. Tati marca aqui uma segregação que transcende limites de status social ou econômico para atingir fundo vários outros aspectos do sentido do filme. Assim o pequeno cão dos Arpel parece representar, no texto filmico o próprio Gérard, que também se une, em partes do filme, a um bando de garotos de rua, que passam o tempo a fazer travessuras, assim como os cães quebram regras: derrubam latas de lixo e entram na fábrica sem permissão.

As gags que levam a marca registrada de Tati são aqui numerosas. Uma passagem que bem ilustra o estilo é a da própria moradia de Hulot. Quando a personagem vai para sua casa, subverte nossas expectativas ao entrar pela porta de um prédio para, em seguida, surgir por detrás de uma janela no prédio vizinho da direita, que, em princípio, nada tem com o primeiro. Como não bastasse essa subversão em nossa expectativa, volta a aparecer no prédio do meio para, então, surgir no prédio da esquerda. Finalmente, depois de um ziguezague entre os prédios, vemos Hulot chegar a seu destino, que é um apartamento no alto do prédio da esquerda—que mais parece uma pequena

casa independente dos três prédios por onde circula antes de ali chegar. A trajetória é toda acompanhada pelo enquadramento das janelas dos prédios, revelando partes do corpo como se fora metáforas de planos cinematográficos. Da mesma forma, quando Hulot está na moderna cozinha de sua irmã, constata que uma tigela é inquebrável pois esta cai-lhe das mãos sem quebrar. Maravilhado, testa o objeto mais algumas vezes e ao tentar aplicar o mesmo princípio a um copo, desapontado vê o objeto espatifar-se no chão. Às vezes a *gag* é rápida como no caso do pequeno cão que se enfurece ao se deparar com a cara de um peixe saindo da sacola de Hulot. Outras vezes a comicidade está na solução criativa aplicada aos objetos mais prosaicos, como os “olhos” formados pelas janelas da casa dos Arpel ou o modo de andar da secretária do senhor Arpel, ou em sutilezas que escapam aos olhos mais distraídos. Ao passar pelo plano que acima descrevemos como “plano síntese,” Hulot, num gesto que bem define a visão do diretor, recoloca um tijolo no muro em ruínas da parte antiga da cidade. Em outra passagem, na saída da fábrica, o movimento típico de saudação de Hulot a outra pessoa, de levantar o chapéu e inclinar-se para trás, é precedido por alguém que pendura uma capa e chapéu em um cabideiro, reproduzindo nos objetos os mesmos movimentos de Hulot, no sentido contrário. Em outro momento, apresenta uma citação aos seus *Escola de carteiros* e *Carrossel da esperança*, quando um carteiro cruza com Hulot, na praça e—carregando sua bicicleta—reproduz os gestos da personalização de Tati nos filmes citados.

As esferas do público e privado também são invertidas por Tati. Como Buñuel em *O Fantasma da Liberdade*—na famosa seqüência dos cartões postais de monumentos de Paris, apresentados como obscenidades—ou em *O Discreto Charme da Burguesia*—nos atos de comer e defecar—apresentados invertidos em relação aos códigos morais vigentes, em *Meu tio* as mangueiras defeituosas da fábrica onde trabalha Arpel são jogadas no rio à noite, de maneira suspeita, como se fossem fruto de um crime.

O ridículo da modernidade denunciado por Hulot está nos mínimos detalhes: no ruído exagerado da fonte do jardim, acionada apenas na presença de visitantes ilustres, ou dos materiais sintéticos das roupas usadas pela Sra. Arpel, ou, ainda, nas insistentes observações desta sobre sua moradia moderna, onde todos os cômodos “se comunicam.” O sentido “comunicar-se” ganha aqui conotações absurdas. Quando a Sra. Arpel está na cozinha lidando com suas máquinas, ou seu marido está barbeando-se, os ruídos das máquinas impedem qualquer comunicação entre os dois, da mesma forma que os

convidados de uma *garden party*, em determinado momento, ficam em silêncio, como se o ambiente não lhes inspirasse qualquer diálogo. A questão da incomunicabilidade na casa “onde tudo se comunica” é, ainda, apresentada na relação de Gérard com seus pais. Aos olhos dos pais o garoto não passa de um rebelde, que pouco liga, por exemplo, a um trem que lhe presenteia seu pai para, em seguida, maravilhar-se com um apito ou um boneco de papel dados pelo tio Hulot.

A fábrica onde trabalha o senhor Arpel também guarda características do ambiente tão desprezado por Tati. Sua fachada, bem como a do aeroporto, da escola de Gérard, e até as letras que identificam cada uma, são absolutamente iguais. A universalização desses ambientes chega a ser apresentada na sala do diretor da fábrica por um *mapa mundi* e pela presença das cadeiras iguais às da casa dos Arpel. A falta de personalidade de ambientes, definidas na casa dos Arpel, na escola, na fábrica, na boate e no aeroporto foi, posteriormente, acentuada por Tati em *Playtime* e *Trafic*. Aliás, em muitas das seqüências de *Meu tio*, Tati antecipa o que vai tratar em detalhe nessas obras posteriores. O perfilamento dos automóveis, sua absoluta disciplina e o movimento das pessoas no aeroporto, no final do filme, ganham maior saliência nos filmes seguintes.

Momentos de uso de som merecem também ser destacados. O contraste aparece toda vez que se está na fábrica e fora dela. O ruído surdo das máquinas e tique-taque de relógios do interior contrastam com a paz do exterior. Essa dialética é marcada de forma notável em determinada seqüência na sala do diretor da fábrica. O ruído inóspito caracterizado com o ambiente frio e desumano é avassalado pelo som que vem do telefone ligado à vila, onde se encontra Hulot. Do telefone saem vozes de rua misturadas à canção típica francesa de acordeão, como se esta, até então aparentemente não diegética, ganhasse concretude real e viesse da praça da vila. Vale notar que nas seqüências da vila, quase não se entendem os diálogos. O que passa é a expressão das vozes, suas exclamações em tons e timbres tão franceses que, por si só, valem como certificado de autenticidade em contraste com a falsidade do ambiente que Tati quer atingir, onde até a flor de plástico ganha status “porque é eterna.”

Como já foi aqui falado, Tati produziu muito pouco, mas seus filmes mudaram a linguagem da comédia e são considerados por muitos como verdadeiras obras-primas da cinematografia mundial.

Bibliografia

- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Coleção Debates, n. 149. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- NOSFERATU. *REVISTADE CINE*. Jacques Tati. Donostia - San Sebastian (Argentina): Patronato Municipal de Cultura, v. 10, outubro 1992.
- ROUD, Richard, ed. *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers*. New York: The Viking Press, 1993.

Notas:

¹ Acontece não apenas nas cenas em si, como também no motivo dos filmes: algo que começa e termina na trama. O motivo do filme conduz a narrativa. *Meu tio* tem na personagem tema—sua entrada e saída da estória—o próprio argumento. Em outros casos, o filme literalmente tem em determinado evento seu motivo e, dessa forma, inicia e termina com tal evento. Em *Carrossel da esperança* tudo acontece durante a visita de um parque de diversões a uma pequena vila. O filme começa com a chegada do parque e termina com sua saída da vila. Em *Playtime*, o pretexto é uma grande feira/exposição de materiais de escritório, enquanto em *As aventuras de Monsieur Hulot no tráfego louco* o argumento se desenvolve em torno de um salão de automóvel. Em cada filme a estória começa com a abertura do evento e termina com seu fechamento. As cenas de abertura e de finalização dos filmes em si têm os mesmos elementos. Até em *Meu tio*, que apesar de não ter um evento em si, tem os mesmos cães no início e fim.

² Às vezes a preferência pelo cíclico é reforçada no movimento da cena, como numa das seqüências finais de *Playtime*, quando os automóveis, em movimento circular, dão voltas pela pequena praça. Imagem e música, sons de uma grande caixa musical, fazem alusão ao carrossel.

³ Em em *As aventuras de Monsieur Hulot no tráfego louco* as trombadas simultâneas; os homens a vasculhar seus narizes (algo mais que um mero apêndice nas fisionomias francesas, mas uma verdadeira marca registrada) ou a ginástica feita junto aos carros, na falta de algo mais interessante durante um engarrafamento; os guarda-chuvas que abertos por entre os carros em um estacionamento (uma alusão a Magritte?); os ritmos e movimentos idiossincráticos dos limpadores de para-brisas de acordo com os ocupantes dos veículos são alguns exemplos dessa simetria tão presente em Tati.

⁴ “Jacques Tati.” In: ROUD, Richard, ed. *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers*. New York: The Viking Press, 1993, pp. 1000-1005.

⁵ Apud ROUD, 1993, p. 1002.

⁶ Ibid.

⁷ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Coleção Debates, n. 149. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.56 n.