



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

NEIVA CARLA LESSA CAMPOS

**ARQUITETURA E CINEMA: A CONTRIBUIÇÃO DE JACQUES TATI À CRÍTICA
ARQUITETÔNICA**

LARANJEIRAS/ SE.

2021

Neiva Carla Lessa Campos

**ARQUITETURA E CINEMA: A CONTRIBUIÇÃO DE JACQUES TATI À CRÍTICA
ARQUITETÔNICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Murilo
Gonçalves de Freitas

LARANJEIRAS/ SE.

2021

NEIVA CARLA LESSA CAMPOS

**ARQUITETURA E CINEMA: A CONTRIBUIÇÃO DE JACQUES TATI À CRÍTICA
ARQUITETÔNICA**

Trabalho Final de Graduação apresentado em 12 de fevereiro de 2021 à seguinte banca
examinadora:

Prof. Dr. Pedro Murilo Gonçalves de Freitas
Orientador | Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof.^a Dra. Rozana Rivas de Araujo
Examinador Interno | Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof.^a Msc. Larissa Scarano Pereira Matos da Silva
Examinador Externo | Universidade Salvador (UNIFACS)

LARANJEIRAS – SE
2021

À minha mãe, por seu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram aqueles que fizeram parte da minha vida nesses últimos anos, e sem os quais esse caminho teria sido muito mais difícil. Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais Norma (*in memoriam*) e Iury. Vocês me deram tanto sem nunca cobrar de volta. Tudo que aprendi e me tornei é graças a vocês. Meu coração é um pedacinho de cada, um pouco da risada, da ternura e da personalidade mediadora de Norminha, um pouco do companheirismo, da ousadia e da maluquice de Iury. Eu sou um reflexo de vocês, e não poderia estar mais grata. Agradeço também pela irmã que me deram, não seria possível ter existido outra melhor. Fefê, você é a luz da minha vida, a melhor conselheira, a melhor amiga, a melhor chata, e eu te amo além do infinito.

Sou grata também ao meu companheiro de vida, que me deu forças lá no começo e seguiu me apoiando nesses últimos dez anos. Você viveu todos os momentos mais importantes da minha vida, os bons e os ruins, e acreditou em mim mesmo quando nem eu acreditava. Por isso, Julio, eu te amo. Muito obrigada por ter feito a sua família a minha também. Seus pais, Gio e Dani, tornaram-se meus pais, e sua avó Ana, tornou-se minha avó. Obrigada também por ter me apresentado Lelê, Gabiba e Vitinho. Eles são as melhores crianças que eu já conheci, e só me trazem alegria.

Agradeço aos meus padrinhos Lila e Bizu. Eu não consigo transmitir em palavras tudo que vocês fizeram por mim em toda a minha vida, e se pudesse com certeza escreveria um livro. Tia, nunca conheci alguém mais dedicada, aventureira e emocionante que você. Seu jeito de ver e levar a vida me inspiram a ser cada dia um pouquinho melhor. Obrigada também por terem me dado Sofi, nós vivemos juntas os melhores dias da nossa infância, e isso eu vou levar para sempre em meu coração.

Agradeço aos meus avós Ivonilde e Evaldo, por sempre terem contribuído com minha educação, e em especial à minha avó por ser meu apoio em muitos momentos, muito obrigada por sempre cuidar de nós. Agradeço também à minha tia Alê por proporcionar tantos momentos de alegria, você é a alegria em pessoa e estar contigo me faz muito bem. Muito obrigada também pelos seus meninos, Lucas e Felipe.

Agradeço também à família que o curso de Arquitetura e Urbanismo me trouxe. Os anos que passamos juntos tornou esse percurso muito mais leve e divertido. Obrigada Bia, por compartilhar comigo sonhos e o amor por papelaria; obrigada Camila, por todas as nossas conversas e risadas; obrigada Erica por sempre cuidar de mim, você me ensinou a ser uma pessoa mais empática; obrigada Pedro por ser a pessoa mais divertida que conheço, obrigada também por ler incansavelmente este trabalho e ter me ajudado a tomar melhores decisões; obrigada Laís, pela nossa parceria, por toda a paciência do mundo e por ter me ajudado nos momentos que mais precisei, meus projetos são melhores com você por perto; obrigada Tainá, por todas as confidências trocadas e por me entender tão bem, você é uma irmã para mim.

Por fim, agradeço aos meus professores, seria impossível finalizar essa etapa sem vocês. Em especial à Carolina Chaves, por ter plantado a semente deste trabalho, à Rozana Rivas, por todos os conselhos e oportunidades que você me deu, e à Pedro Murilo, por me guiar nessa jornada e não desistir de mim nesses últimos dois anos.

RESUMO

Entende-se que a representação do espaço pode ser melhor apreendida através dos percursos narrativos de um filme, e por isso, o cinema pode ser um aliado ao desenvolvimento de crítica arquitetônica. Portanto, o presente trabalho tem o intuito de produzir análises fílmicas, tendo como objeto de estudo os filmes *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), do cineasta francês Jacques Tati. Os filmes foram selecionados devido à importância que ambos conferem ao estudo da Cultura Moderna, e por representarem de forma analítica a sociedade francesa após 1950. Para o cumprimento do objetivo a metodologia do trabalho se dividiu em três etapas, sendo elas: revisão bibliográfica relativa ao estudo sobre Cultura Moderna, Arquitetura e Urbanismo no século XX e História do Cinema; pesquisa documental referente à Jacques Tati e sua filmografia; e análises fílmicas da obra cinematográfica de Jacques Tati. Desse modo, o trabalho teve como resultado, através das análises, a identificação dos diálogos de ruptura e continuidade, importantes para o estabelecimento de crítica sob a influência da cultura moderna a partir de 1950.

Palavras-chave: Arquitetura; Cinema; Jacques Tati

ABSTRACT

It is understood that the representation of space can be better apprehended through the narrative paths of a film, and therefore, cinema can be an ally to the development of architectural criticism. Therefore, this work aims to produce film analysis, having as object of study the films *Mon Oncle* (1958) and *Playtime* (1967), by the French filmmaker Jacques Tati. The films were selected because of the importance they both attach to the study of Modern Culture, and because they represent French Society in an analytical way after 1950. To achieve the objective, the methodology of the work was divided into three stages, being them: bibliographic review on study on Modern Culture, Architecture and Urbanism in the 20th century and History of Cinema; documentary research related to Jacques Tati and his filmography; and film analysis of Jacques Tati's cinematographic work. In this way, the work resulted, through the analysis, in the identification of rupture and continuity dialogues, important for the establishment of criticism under the influence of modern culture since 1950.

Keywords: Architecture, Cinema; Jacques Tati

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Casa Vermelha (1859).....	15
Figuras 2, 3 e 4: Projetos do arquiteto Victor Horta.....	16
Figuras 5 e 6: Pintura de Theo van Doesburg e Casa Rietveld Schröder.....	18
Figuras 7 e 8: Unidade de Habitação de Marselha e Casa Curutchet, Le Corbusier.....	19
Figura 9: Villa Savoye, Le Corbusier.....	21
Figura 10: Demolição do Pruitt Igoe (1972).....	30
Figura 11: Cartaz do filme Cantando na Chuva (1952).....	35
Figuras 12 e 13: Cenas do filme O Gabinete do Doutor Caligari (1920).....	37
Figuras 14 e 15: Cenas de A concha e o Clérigo (1928) e A Origem (2010), respectivamente.....	39
Figuras 16 e 17: Cenas de O Encouraçado Potemkin (1925).....	41
Figura 18: Monsieur Hulot.....	44
Figura 19: Jacques Tati, 1968.....	45
Figuras 20, 21 e 22: Cenas dos filmes L'avventura (1960), La Notte (1961) e L'eclisse (1962), respectivamente.....	48
Figura 23: Cena de Jour de Fête (1949).....	50
Figura 24: Cena de Les Vacances de Monsieur Hulot (1953).....	51
Figura 25: Cena de Mon Oncle (1958).....	52
Figura 26: Cena de Playtime (1967).....	53
Figura 27: Cena de Trafic (1971).....	54
Figura 28: Cena de Parade (1974).....	55

Figuras 29 e 30: Reunião no jardim dos Arpel, e jantar no restaurante, respectivamente.	57
Figuras 31 e 32: Residência Arpel (2012) e “Tativille” (2019), respectivamente.....	58
Figura 33: Sr. Hulot no prédio comercial, Playtime (1967)	60
Figuras 34 e 35: Sr. Hulot.	63
Figura 36: Implantação da Residência Arpel.....	66
Figuras 37 e 38: Cozinha moderna e Janelas do quarto do casal, respectivamente.....	67
Figuras 39 e 40: Área externa da residência Arpel e Sra. Arpel ligando o chafariz, respectivamente.....	68
Figura 41: Residência do Sr. Hulot.....	69
Figuras 42 e 43: Canteiro de obras e Bairro Saint Maur, respectivamente.....	70
Figura 44: Ruínas da cidade tradicional.....	71
Figura 45: Novo modelo residencial.....	72
Figuras 46 a 51: Rotina diurna da família Arpel.....	74
Figura 52: Vestuário nos filmes Mon Oncle e Playtime.....	75
Figuras 53 e 54: Reunião entre conhecidos na residência Arpel.....	76
Figuras 55 e 56: Cachorros andando entre os bairros moderno e tradicional.....	77
Figura 57: Sala de espera do edifício empresarial.....	78
Figuras 58 e 59: Restaurante Royal Garden	78
Figura 60: Cozinha da residência Arpel.....	80
Figura 61: Gérard observando a máquina.....	81
Tabela 1: Filmografia de Jacques Tati.	56

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO	12
1. ENTÃO, SOMOS MODERNOS.....	15
1.1 CONSTITUIÇÃO DA CULTURA MODERNA.....	15
1.1.1 A Máquina de Morar	22
1.1.2 CIAM.....	26
1.1.3 Estilo Internacional	27
1.2 CRISE DA CULTURA MODERNA.....	31
1.3 A MÍDIA DA MODERNIDADE	35
1.3.1 O Cinema de Vanguarda	40
2. UM REALIZADOR	47
2.1 TATISCHEFF	47
2.2 CONTEXTO HISTÓRICO E CINEMATOGRAFICO	49
2.3 FILMOGRAFIA.....	53
2.4 ELEMENTOS NARRATIVOS	60
2.4.1 Hulot	66
3. FACES DA MODERNIDADE.....	68
3.1 OS ESPAÇOS DA MODERNIDADE EM MON ONCLE E PLAYTIME	68
3.1.1 A reconstrução da França.....	69
3.1.2 Comportamento humano	77
3.1.3 O ambiente doméstico	83
3.2 ANÁLISES FÍLMICAS	85
3.3 CONFRONTANDO A MODERNIDADE.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
FILMOGRAFIA	105

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda a representação do espaço presente na obra cinematográfica do diretor francês Jacques Tati (1907-1982). O período em que suas obras se desenvolvem, na segunda metade do século XX, foi marcado pelas reminiscências da Segunda Guerra Mundial. A partir desse momento, os Estados Unidos passaram a exportar seu modelo econômico para o resto do mundo, e a França, assim como outros países europeus, viram-se obrigados a acolhê-lo. No cinema, a França vivia o cenário da *Nouvelle Vague*, enquanto que na cidade, expandiram-se os questionamentos quanto à ruptura ou manutenção da arquitetura derivada do Estilo Internacional.

Arquitetura e cinema apresentam diferentes essências e modos de atuação na sociedade. Enquanto que a arquitetura diz respeito ao estudo do espaço de forma prática, o cinema “fluido, liberto do compromisso prático, se dedica a criar narrativas ou composições sonoras-imagéticas de natureza subjetiva.” (LEZO, 2010, p. 13). Entretanto, o cinema como meio de construção de linguagem passou por um processo de experimentações e mudanças, influenciadas pelos movimentos de vanguarda e, após 1945, configurou-se um instrumento de manifestação de crítica ligada ao pós-guerra.

É nesse contexto histórico e cinematográfico que Jacques Tati performa. Através de seu processo narrativo, ele orienta o espectador em uma jornada marcada pela coexistência da tradição e da modernidade em uma França em processo de recuperação econômica. As questões suscitadas pelo diretor dizem respeito às transformações na arquitetura e no homem em decorrência das investidas da indústria, e envolvem a modernidade e sua utilização como modelo cultural. Ele apresenta em seus filmes caricaturas do homem, da cidade e da cultura moderna, que se desenrolam em um cenário marcado por avanços tecnológicos. Suas obras, apesar de distanciadas do epicentro do modernismo, tecem duras críticas à arquitetura que ainda era construída de acordo com os moldes modernos, mesmo quando as necessidades das cidades haviam se transformado.

Responsável por produzir, dirigir e atuar em diversos filmes, Jacques Tati se utiliza da comédia como elo entre espectador e linguagem cinematográfica, tornando a crítica acessível. Devido ao viés cômico, suas obras foram aceitas sem os preconceitos atrelados à “grande arte”. Tati admite um posicionamento anticonformista diante do *american way of life*, e apresenta em

seus filmes uma França embebida pela cultura moderna, ao mesmo tempo que mostra relances de uma Paris tradicional representada pela figura do Sr. Hulot. O discurso apresentado em seus filmes se manteve atual por muitos anos, fazendo-nos questionar sobre até que ponto a arquitetura moderna, e mais especificamente a cultura moderna, “deixou de existir”. Dessa forma, seus filmes retratam o processo de aceitação da sociedade ao encadeamento de uma cultura moderna, ao mesmo tempo que ajudam a despir os valores dessa cultura, ainda presentes na contemporaneidade.

Entendendo-se essa problemática, este texto propõe fazer um estudo sobre a importância de Jacques Tati para a produção de crítica arquitetônica relacionada à França a partir dos anos 1950. Em suas obras, Tati incorpora à sua visão de cidade aspectos das metrópoles do século XX no tangente à configuração espacial, organização da sociedade, relação entre homem e máquina, e o contexto histórico-social em que a França se insere. Entendemos que, utilizando-se de seus recursos narrativos para evidenciar as diferenças de ideologia e espaço entre modernidade e tradição, Tati faz do cinema uma oficina para a articulação de crítica à cultura moderna.

Dessa forma, o presente trabalho tem por **objetivo** produzir análises fílmicas de *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), examinando como o diretor trabalhou as questões ligadas à reconstrução da França sob influência do Estilo Internacional, ao comportamento humano frente à sociedade moderna, e à influência do processo de industrialização no ambiente doméstico. Por isso, fez-se relevante considerar os seguintes objetivos específicos:

- » Compreender a Cultura Moderna, sua formação, desenvolvimento e crise;
- » Entender como o cinema se tornou uma das grandes artes e porque pode ser utilizado como objeto de estudo para arquitetura;
- » Entender quais são os elementos narrativos da obra cinematográfica de Jacques Tati;

Para o cumprimento dos objetivos propostos, fez-se necessário o uso de alguns procedimentos metodológicos, que podem ser divididos em três etapas, sendo estas:

- » Revisão bibliográfica relativa ao estudo sobre Cultura Moderna, Arquitetura e Urbanismo no século XX e História do Cinema;
- » Pesquisa documental referente à Jacques Tati e sua filmografia;
- » Análises fílmicas da obra cinematográfica de Jacques Tati;

Assim, o trabalho estrutura-se em cinco seções, sendo a primeira esta introdução, seguida por três capítulos principais, e a última as considerações finais sobre o tema. **O primeiro capítulo**, apresentando uma revisão a partir de autores clássicos que trabalharam a arquitetura moderna como William Curtis, Josep Maria Montaner e Leonardo Benévolo, mostra como formou-se a cultura moderna, primeiramente nas artes, e depois na arquitetura, e também como se deu a crise desta. Busca-se também apresentar a constituição do cinema como mídia da modernidade, e a influência dos movimentos de vanguarda nesta, através de autores como Ernst Gombrich, Walter Benjamin e Fernando Mascarello. **O segundo capítulo**, dá atenção a Jacques Tati e sua filmografia. O capítulo exhibe o percurso biográfico do cineasta, e sua inserção no contexto do pós-guerra sob o ponto de vista histórico e cinematográfico, através dos autores Iñaki Ábalos, Philip Kemp e Fernando Mascarello. Procura-se também, visualizar sua produção de cinema cronologicamente, e entender quais são os elementos narrativos chave para a constituição de suas obras.

Após a introdução de Jacques Tati no contexto de formação da arte moderna durante o século XX, percebeu-se que os temas abordados em seus filmes, inserem-se no diálogo de ruptura e continuidade que cercou a cultura moderna desde sua formação, e que foram relevantes para a construção de linguagem no cinema enquanto arte da modernidade. Dessa forma, por Jacques Tati configurar-se um artista com ampla vivência nesse contexto, **o terceiro capítulo**, dedica-se a análise dos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*. Esta, foi realizada em três diferentes estágios. O primeiro identificou os espaços da modernidade, fossem eles físicos ou não, como a arquitetura e as relações humanas. O segundo estágio, voltou-se mais para a técnica dos filmes do que para o tema que estes apresentam. E, por fim, o terceiro estágio foi responsável por interligar as temáticas estudadas ao longo do trabalho à mensagem da obra cinematográfica de Jacques Tati.

O trabalho evidencia, portanto, a importância de Jacques Tati para a construção de crítica ligada à arquitetura a partir dos anos 1950. Pretende-se com isso, contribuir positivamente para o estudo sobre a Cultura Moderna, auxiliando na inserção do cinema como ferramenta de estudo para Arquitetura e Urbanismo.

1. ENTÃO, SOMOS MODERNOS

“La originalidad consiste en volver al origen.”

Antoni Gaudí

Neste capítulo são exploradas as relações entre desenvolvimento industrial, arquitetura e arte. Como ponto de partida, o capítulo debate, no primeiro subcapítulo, os motores para a Constituição da Cultura Moderna (1.1), seus ecos e manifestos no campo das artes visuais, e também seus reflexos na concepção de arquitetura e cidade; o subcapítulo se divide em três subtópicos: (1.1.1) tratando a respeito da contribuição teórica do arquiteto Le Corbusier para a concepção das “máquinas de morar”; (1.1.2) sobre os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna; e (1.1.3), que trata a disseminação de um Estilo Internacional na arquitetura. Em seguida, o subcapítulo (1.2) apresenta como se deu a crise da cultura moderna sob o ponto de vista arquitetônico. O último subcapítulo (1.3), apresenta o cinema como a mídia da modernidade, seu surgimento e a influência dos movimentos de vanguarda para a criação de linguagem. Por conseguinte, o capítulo procura apresentar a Cultura Moderna como possível ferramenta de estudo para o cinema, em especial para a obra cinematográfica de Jacques Tati.

1.1 CONSTITUIÇÃO DA CULTURA MODERNA

O Movimento Moderno, como conhecemos, se estabeleceu através das mudanças estéticas e ideológicas¹ sofridas ao final do século XIX. Tais mudanças repercutiram em diferentes proporções na arquitetura e na arte, e manifestaram-se por variadas expressões. Os movimentos derivados dessa renovação social correspondem aos desejos impostos pelo processo de industrialização das cidades, e fundamentam a base da **cultura moderna**. Este

¹ Transformações no setor industrial, na produção de arquitetura, nas formas de consumo da população, e desejo de reformulação cultural.

tema será objeto de estudo de novas mídias como o cinema, que terá como um de seus expoentes, a partir dos anos 1950, o diretor francês Jacques Tati.

O termo moderno desponta muito antes do período conhecido como modernidade, sua definição denota não apenas algo recente, como também pode ser designado para nomear a Era Moderna - estabelecida entre o final da Idade Média e início do período em que se desenvolveu a Revolução Industrial. Já a cultura moderna, a qual este capítulo se refere, diz respeito aos acontecimentos que se desenrolaram entre o final do século XIX e meados do século XX, sendo este período marcado por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas, possibilitando mudanças nos campos social e artístico (HARVEY, 1989).

De acordo com Jürgen Habermas (2002), o conceito de modernização se refere à reunião de processos cumulativos que se reforçam mutuamente. Sua teoria da modernidade tenta explicar os processos históricos dos últimos séculos e identificar as patologias da sociedade, para que seja possível superá-las. Essa teoria analisa as principais características da modernidade histórica, tendo como base o modelo de modernidade ao qual ele identificou como “projeto”. A expressão “Projeto da Modernidade”, forjada por pensadores iluministas, deriva da lógica racionalista e se alicerça na ideia de progresso. Na arquitetura, a síntese crítica da modernidade teve seu início na virada para o século XX. Entretanto, a ideia de criação de uma arquitetura nova e que se opusesse ao estilo tradicional já existia há mais de meio século. A nova arquitetura deveria rejeitar os historicismos e construir linguagem e formas autênticas para representar o seu tempo. (CURTIS, 2008).

O processo de modernização resultante da Revolução Industrial influenciou na concepção das cidades, “ela criou novos patronos, gerou novos problemas, forneceu novos métodos de construção (como o aço) e sugeriu novas formas” (CURTIS, 2008, p. 22), resultando em “dinâmicas socioculturais intensas, estimuladas pela concorrência mercantil e pelo aumento exponencial dos setores de produção” (MARTINS, 2013, p. 19). Aos poucos as áreas rurais foram substituídas pelas fábricas, transformando os camponeses nos novos operários. Desse modo, o homem se transforma em um novo ser, com novas necessidades, influenciados pelos novos meios tecnológicos. A criação de novas estruturas econômicas e centros de poder resulta em um maior contraste entre o rico e o pobre. Assim, a evasão do homem do campo em direção à cidade simboliza também o reconhecimento da arquitetura como meio de comprovação de status social, em que os camponeses são obrigados a aceitar péssimas condições de trabalho e moradia.

Simultaneamente, os campos vão-se despindo das tradições agrárias e artesanais, iniciando-se um processo permanente de desruralização, movido pelos sedutores ecos da indústria, geradores de um novo regime demográfico de camponeses convertidos em operários. Estrutura-se, assim, uma realidade “cientificamente administrada” (ou conduzida pela lógica Taylorista) que vai germinando ao ritmo voraz dos engenhos fabris, onde as afiadas chaminés industriais serão suplantadas, em breve, por altivas torres financeiras, no percurso de ascensão do capitalismo. (MARTINS, 2013, p. 20)

Os avanços tecnológicos inseridos no processo de industrialização invadem o cotidiano da população, e estabelecem novos padrões de comportamento. Com isso, “a iluminação artificial, os transportes mecânicos e as comunicações propiciavam a fruição do espaço urbano de uma maneira diferenciada no que diz respeito ao tempo, intensidade e velocidade” (LEZO, 2010, p. 22). A cidade e o homem modernos se submetem aos novos estímulos: sons, luzes, cores, movimentos. Esse processo histórico resulta na inserção do petróleo e da eletricidade nos meios de mecanização da casa moderna, que, por sua vez, constituem-se como símbolos de conforto, status e lazer. As grandes metrópoles², palcos desta vida moderna, são considerados os novos modelos de progresso.

O ritmo de fabricação nas indústrias é transposto para a vida diária do homem moderno, que aos poucos foi conquistado por essa transformação da produção e da cultura. Consumido pelo desejo de possuir os novos símbolos da modernidade, o homem estimula a indústria a avançar em suas descobertas, e essa o estimula a obter tudo aquilo que produz. A tecnologia modifica os hábitos da nova burguesia, que se converte na valorização da sociedade de consumo. Esses desenvolvimentos e as mudanças que se estabeleceram quanto aos métodos de consumo, foram o ponto de partida para os questionamentos sobre a sociedade da máquina. Somados a isso, a revolução nos materiais de construção, juntamente ao crescimento das cidades em termos de tamanho, são as principais transformações resultantes do processo de industrialização.

A descoberta de novas fontes energéticas formulou uma nova etapa industrial, responsável por influenciar não só a produção de grande porte, como também de objetos de uso doméstico. A produção industrial de utensílios domésticos, mobiliários e tecidos, que até o

² Grandes centros urbanos e econômicos, modificados pelo desenvolvimento da indústria e frequentados não só pela elite, mas também por uma classe média em ascensão que respira entusiasmamente o estímulo da técnica (MARTINS, 2013, p.22).

momento era simplificada da melhor forma possível, passou a ter valores técnicos que antes eram existentes apenas na produção artesanal. Anteriormente, a “produção de valor” podia se diferenciar pela qualidade dos materiais, riqueza de detalhes e precisão de acabamento. Agora, as máquinas conseguem manter não somente essas duas últimas características, como também investe na utilização de materiais sintéticos em substituição aos naturais – madeira, metais e pedras. Essa revolução na produção de objetos, fez com que o valor artístico da peça se tornasse menos evidente, fosse ela produto industrial ou artesanal. Fato que aos poucos se configurou um problema, pois com a massificação dos meios de produção, a indústria passou a fabricar objetos vazios de significado e a abusar de ornamentos “considerados” sem sentido, gerando um conflito com aqueles que defendiam a produção artesanal.

Nesse processo, a arquitetura que compunha as cidades também foi afetada. Surgem, então, questionamentos quanto à sua concepção formal, e ao conteúdo que esta deveria representar. Por um lado, existiram aqueles que defenderam o uso das formas da tradição e manutenção dos estilos, por outro, aqueles que idealizaram uma arquitetura distante de tudo que já havia sido criado. (CURTIS, 2008). Dessa forma, pode-se dizer que o processo de industrialização foi um catalisador para a crise no uso das formas da tradição, ou pelo menos de sua utilização superficial. Isso levou homens como John Ruskin e William Morris a questionarem a efetividade da cidade industrial e partirem em busca de “uma reintensificação do trabalho dos artesãos e uma reintegração entre arte e utilidade” (CURTIS, 2008, p. 22).

A partir do embate entre tradição e modernidade suscitado pela revolução na produção industrial, desenvolve-se, na Inglaterra do século XIX, uma corrente de ideias em prol da reforma das artes aplicadas, com o intuito de melhorar a forma e o caráter dos objetos. “O conceito de “artes aplicadas” e sua separação das artes maiores é uma das consequências da Revolução Industrial e da cultura historicista” (BENÉVOLO, 2001, p.184). Os filósofos do século XIX lançaram, então, propostas fundamentadas na razão, contrapondo os modelos de cidade real e ideal. Dentre eles, destaca-se William Morris e seu desejo de levar a obra de arte ao cotidiano da população.

Morris tentou pôr em prática seus princípios com a construção da Casa Vermelha³ (Figura 1), em que foi responsável por parte de sua concepção. Essa construção utilizava materiais locais e se relacionava com o entorno, o que eram características da arquitetura que

³ Construída em 1859 no povoado de Upton, perto de Bexleyheath, em Kent, e projetada por William Morris e Philip Webb.

se estabeleceu durante o movimento *Arts and Crafts*. Mais tarde, com a criação de uma firma, refutou a produção industrial em benefício da produção artesanal. Ele associou a produção industrial como fruto do sistema capitalista, e foi além, legando ao socialismo a responsabilidade de deter tal sistema. Contudo, seu trabalho possuía preços elevados e se relacionavam com os ideais da elite, o que contribuiu para sua descontinuidade. Além disso, seus projetos se mostraram insuficientes para a resolução dos problemas modernos, não apenas estética, mas também ideologicamente.

Figura 1: Casa Vermelha (1859)



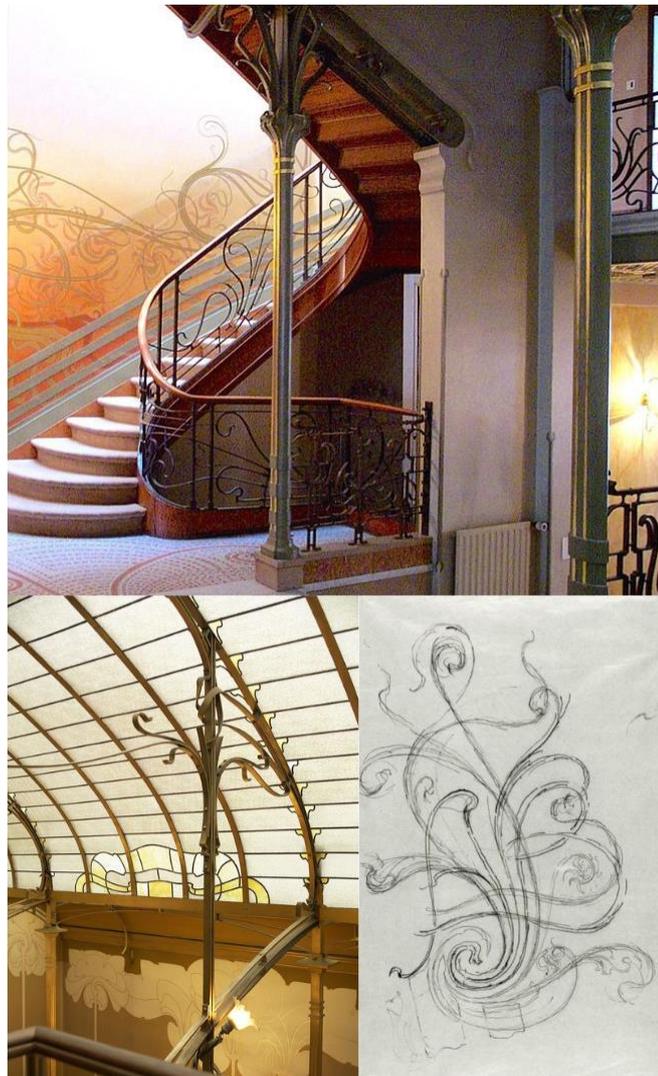
Fonte: archdaily.com, 2018

Seus discípulos, W. Crane, R. N. Shaw, W. R. Lethaby e C. R. Ashbee, apesar de seguirem seus ensinamentos, foram mais abertos às investidas da indústria. Sobre isso, Charles Robert Ashbee escreve: “A civilização moderna apóia-se na máquina e não é possível estimular e encorajar validamente o ensino artístico sem reconhecer essa verdade” (ASHBEE, *apud* Benévolo, 2001, p. 204). O legado do movimento *Arts and Crafts* passou por várias transformações, não resultando especificamente em um “Estilo Moderno”. Ainda assim, de acordo com Curtis (2008), “os valores do Artes e Ofícios, uma vez exportados e transformados, estavam entre os principais elementos do quebra-cabeças do movimento moderno.” (CURTIS, 2008, p. 92).

As ideias do *Arts and Crafts* e a inviabilidade em manter seus projetos, juntamente à veloz modernização sofrida na Europa, fez com que os artistas partissem em busca de novas

experiências, baseadas nas possibilidades oferecidas pelos novos materiais. Dessa forma, ocorre uma revisão no modo de pensar e produzir arte, que resultou em diferentes movimentos, podendo-se destacar o *Art Nouveau* (Figura 2, 3 e 4). O movimento explorava materiais como ferro e vidro para a confecção de formas inspiradas na natureza em oposição às formas historicistas. O *Art Nouveau* se popularizou através do design gráfico e industrial, design de mobiliários, vestuários e joias, e possuía um caráter internacional, apropriado para a reprodução em massa ao passo que dialogava com o capitalismo. Dessa forma, o *Art Nouveau* se relaciona não somente com as correntes artísticas que começavam a se desenvolver, mas também com a produção industrial em série. Os objetos do *Art Nouveau* são caracterizados por linhas curvas, motivos florais, e formas orgânicas e geométricas.

Figuras 2, 3 e 4: Projetos do arquiteto Victor Horta



Fonte: archdaily.com, 2018

Contudo, a longo prazo, tais sistemas estilísticos demonstraram ser incapazes de concentrar os ideais da indústria, o que fez com que esses movimentos perdessem sua força. Essas mudanças, foram intensificadas com o eclodir da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). Por consequência, o pós-guerra foi marcado pela vontade de confrontar a prática tradicional de arquitetura e promover uma renovação estética. Os conceitos geracionais dos movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, aos poucos foram substituídos pela estética da máquina, tendo como objetivo final a standardização⁴.

A respeito disso, Adolf Loos (1908), em *Ornamento e Crime*, diz: Nós superamos o ornamento, conseguimos vencer todos os obstáculos até atingirmos a ausência da ornamentação.” (LOOS, 1908, p. 30). De acordo com Loos, a ornamentação deveria ser abandonada, pois o homem moderno não enxerga mais necessidade nela. O ornamento é considerado por ele como um desperdício de tempo, recursos e dinheiro. A partir desse pensamento, os novos produtos industriais deveriam abandonar tudo aquilo considerado supérfluo, ou que de alguma forma atrapalhasse sua funcionalidade. Na arquitetura, os novos projetos afirmavam o uso de formas puras, inspiradas em movimentos como *De Stijl*⁵ (Figura 5), para transmitir a nova linguagem cultural. A simplicidade das formas e das cores, encontradas na Casa Rietveld Schröder (1924) (Figura 6), por exemplo, esteve presente em grande parte dos projetos de arquitetura do início do século XX.

⁴ Uniformização dos elementos compositivos, fazendo com que estes possuam as mesmas características. No caso da arquitetura e do design, esse termo foi disseminado ao longo do século XX e seu processo esteve presente nas obras de diversos arquitetos, como Le Corbusier.

⁵ Corrente estética fundada em 1917, e que se associava ao neoplasticismo. Teve como um dos principais nomes os artistas Piet Mondrian (1872 – 1944) e Theo van Doesburg (1883 – 1931).

Figuras 5 e 6: Pintura de Theo van Doesburg (1924) e Casa Rietveld Schröder (1924).



Fonte: museothyssen.org e archdaily.com, 2020

Além disso, outras questões foram de fundamental importância para a construção de um Movimento Moderno na arquitetura, como: a criação do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), a contribuição teórica de arquitetos como Le Corbusier para a concepção de novas tipologias, e a disseminação de uma mensagem de caráter universal. Os congressos e os estudos quanto à forma e linguagem, realizados na primeira metade do século XX, foram um importante combustível para a teorização da arquitetura moderna e divulgação de seus métodos construtivos. Os movimentos do início do século podem ter iniciado o debate sobre manutenção ou ruptura com as formas da tradição. Entretanto, este conflito esteve presente por quase todo o século, e foi explorado também pelas mídias modernas, como é o caso do cinema.

1.1.1 A Máquina de Morar

A arquitetura moderna pode ser caracterizada por sua convicção no progresso linear, pelo planejamento lógico de ordens sociais ideais, e pela padronização do conhecimento e da produção. A modernidade levou aos extremos os efeitos da inovação técnica em nome do progresso (CURTIS, 2008). O caráter experimental dessa arquitetura, a tornou ideal para a

prática de novos sistemas construtivos – pilar, viga e laje – e também para o uso de novos materiais, como o aço e o concreto. Sendo, este último, um excelente aliado ao estudo da forma, além de possibilitar o desenvolvimento de novas tipologias habitacionais de estética universal, e apropriadas para a produção em série.

Sobre o assunto, Le Corbusier (1923) aborda em “*Vers Une Architecture*” questões relacionadas a estandardização e pré-fabricação da estrutura habitacional, que agora se converte na “máquina de morar”. Essa máquina é responsável por organizar os espaços domésticos de forma eficiente, mecânica e higiênica. Sem qualquer tipo de ornamento, a casa possui volumetrias simples e que seguem a estrutura da edificação. Quando há algum traço de cor, esta não possui teor decorativo, funciona apenas como delimitadora dos espaços. Esses conceitos se estendem à produção de mobiliário e demais objetos que, pensados em sua maioria pelo próprio arquiteto, constituem-se elementos de estruturação espacial. Desse modo, a produção fabril emprega os materiais de acordo com a sua utilidade. É possível ver a aplicação desses princípios em duas escalas diferentes, através dos projetos da Unidade de Habitação de Marselha (1952) (Figura 7) e da Casa Curutchet (1955) (Figura 8).

Figuras 7 e 8: Unidade de Habitação de Marselha e Casa Curutchet, Le Corbusier.



Fonte: archdaily.com, 2021

Esse modelo de casa funcional foi completamente pensado de forma racional, e por isso, os projetos levaram em consideração as medidas do corpo humano para a definição dos espaços internos. Todas as questões referentes a essas proporções, seriam teorizadas por Le

Corbusier, a partir da publicação do primeiro volume de *Le Modulor*⁶. Contudo, vale ressaltar que tais medidas partem do pressuposto da existência de uma estatura e composição corpórea universal, o que não é verdade.

O Movimento Moderno, impulsionado por uma visão positiva e psicológica ao mesmo tempo, pensa a arquitetura em função de um homem ideal, puro, perfeito, genético, total. Um homem ético e moralmente completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples. O “modulor” de Le Corbusier (1945) constituiria uma explicitação tardia deste usuário idealizado. Segundo Le Corbusier, todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções e necessidades. (MONTANER, 2014, p.18)

Ainda na década de 1920, Le Corbusier apresenta em “*Les cinq points d’une architecture nouvelle*” (1927), um discurso favorável à reformulação das demandas decorrentes do *Arts and Crafts*, associando-o à produção seriada e se opondo às formas da tradição. Ele estabelece as características necessárias para a construção de uma arquitetura universal, sendo estas: planta livre, pilotis, fachada livre, janela em fita e terraço-jardim. Tais atributos, serviram de base para a produção arquitetônica dos anos seguintes e como motor ideológico para a criação do CIAM. Entretanto, vale ressaltar que esses atributos representam apenas um dos caminhos a serem seguidos dentro do repertório da arquitetura moderna, e também do próprio Le Corbusier. (MACIEL, 2000). Esses cinco pontos foram postos em prática no projeto de Le Corbusier para a Villa Savoye (Figura 9), construída entre 1928 e 1929.

⁶ Conjunto de medidas estabelecidas por Le Corbusier a respeito da composição corpórea do homem. Seus princípios seriam colocados em prática a partir da concepção da Unidade de Habitação de Marselha (1946-1952).

Figura 9: Villa Savoye, Le Corbusier.



Fonte: Google Imagens, 2021

É a partir do modelo de casa moderna, proposto por Le Corbusier, que surge o conceito de *Promenade Architecturale*, que, por sua vez, se comporta como uma experiência cinética. O percurso atua como meio de construção da narrativa espacial, possibilitando o entendimento da função dos elementos estruturais. (MARTINS, 2013). Esse percurso arquitetônico poderá ser visto, inclusive, na obra do diretor francês Jacques Tati. Primeiramente, em *Mon Oncle*, em uma visita guiada pela Sra. Arpel à sua vizinha, e depois em *Playtime*, quando o Sr. Hulot é convidado por um amigo para conhecer sua residência. Os percursos escolhidos pelo diretor enfatizam a influência das novas tecnologias no projeto habitacional, além de sugerir um pouco da personalidade - ou a falta desta - de seus personagens. Todos esses conceitos, relacionam-se ao processo de standardização da cidade, da casa e do homem modernos, e foram bastante discutidos durante a realização dos congressos de arquitetura moderna na primeira metade do século XX.

1.1.2 CIAM

Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) tinham como objetivo debater temas que envolvessem arquitetura e cidade, além de funcionar como um modelo de implementação universal. Os conceitos e ideais daqueles que compuseram a década de 1920, foram bastante explorados nesses eventos, e encontraram neles um meio de firmar o movimento. Ao total, foram realizados dez encontros entre os anos 1928 e 1956, que foram divididos por Kenneth Frampton em três etapas.

Os quatro primeiros congressos foram os mais expressivos quanto a formação de um “Estilo Internacional”, neles foram debatidas questões como zoneamento das cidades, políticas de uso do solo, e *existenzminimum*⁷. Além disso, a quarta edição teve como produto a elaboração da Carta de Atenas (1933), na qual se estabeleceram os princípios “para desenvolver o modelo neocapitalista da cidade: facilitando o controle, a fragmentação, a segregação, a produção em série e a pré-fabricação” (MONTANER, 2014, p.28).

Após a Segunda Guerra Mundial e o fortalecimento de um pensamento contrário à arquitetura estritamente formal, os eventos se tornaram menos frequentados e passaram a receber duras críticas, o que desencadeou sua extinção e a consequente inauguração do grupo conhecido como *Team X*⁸. Além disso, de acordo com Iñaki Ábalos (2001), foi a dedicação aos “Problemas do hábitat humano” que determinou o colapso dessa associação moderna. A contribuição dos CIAM à formação de um movimento moderno na arquitetura, encontra-se, principalmente, na disseminação do debate teórico da mensagem moderna. Assim, os eventos se tornaram um importante componente do que mais tarde ficou conhecido como “Estilo Internacional”. Além disso, as questões abordadas ao longo dos eventos repercutiram não somente na concepção de arquitetura e cidade reais, mas também ficcionais. A mensagem moderna encontra no cinema um aliado para a experimentação de suas ideias.

⁷ O 2º CIAM (1929), realizado em Frankfurt e nomeado *Die Wohnung für das Existenzminimum*, abordou o estudo da subsistência mínima. Ele propunha novas soluções espaciais com o intuito de sanar os problemas dos alojamentos operários. Nesse momento, foram introduzidos os ideais funcionalistas à construção habitacional, refletidos pela produção em série e estandardização.

⁸ Grupo formado ao final dos anos cinquenta por arquitetos que tinham o intuito de continuar a tradição moderna, mas sem a necessidade de definir objetivos globalizados e universais como o CIAM. (MONTANER, 2014, p. 31).

1.1.3 Estilo Internacional

Os arquitetos do início do século XX tinham em comum um paradigma: a máquina. Acreditavam na sua capacidade para tradução e resolução dos problemas da modernidade. A arquitetura, de forma geral, tem como objetivo “resolver as necessidades que em cada período formula o usuário” (MONTANER, 2014, p. 18), e isso independe do período histórico. O que se modificam são as relações existentes entre homem e edifício, ou homem e cidade. Os arquitetos da modernidade almejavam encontrar soluções práticas para os dilemas sobre o desenvolvimento político-econômico de sua geração, através de um planejamento em larga escala na indústria da construção civil. O Estilo Internacional, como ficou conhecido, diz respeito aos projetos de arquitetura que descendem do panorama ideológico e de experimentação que constituíram os movimentos de vanguarda.

A arquitetura inserida nesse estilo ignorava o ornamento e a personalização dos espaços, ostentando uma conduta positivista compatível com as necessidades da época, e que se refletiu na criação da casa maquinista. Após a disseminação do “Método Internacional”, nos primeiros anos do século XX, seguiu-se um período de reflexão acerca das novas formas e dos materiais empregados em sua concepção (CURTIS, 2008). A internacionalização de uma doutrina formalista teve na exposição *The International Style: Architecture from 1922*, realizada no *Museum of Modern Art* (MOMA) em 1932, sua maior reafirmação. Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, idealizadores do evento, afirmaram que o Estilo Moderno nasceu com a exposição, se aproximando ao gótico quanto aos problemas estruturais, e ao classicismo quanto às questões formais, mas diferenciando-se de ambos devido a importância que se deu ao estudo da função na obra arquitetônica. (MONTANER, 2014)

De acordo com Montaner, “A exposição pretendia estabelecer um cânon: uma determinada arquitetura cúbica, lisa, de fachadas brancas ou revestida de metal e vidro, de propostas funcionais e simples.” (MONTANER, 2014, p. 13). Além disso, o Estilo Internacional encontrou nos EUA um terreno propício para sua disseminação. Após o evento em Nova Iorque, “a exposição iniciou um período de digressão de dois anos por todo o país, numa tentativa de converter o público consumidor e de recrutar o meio profissional, facto que confirmaria o seu caráter propagandista.” (MARTINS, 2013, p. 49).

Contudo, a valorização exclusiva dos aspectos formais do Estilo Moderno fez com que se tornasse difícil o estabelecimento de uma crítica. Além disso, a intenção de estabelecer cânones contradiz a ideia de experiências que afirmavam a existência de uma nova metodologia de pensar e projetar a arquitetura, tornando-a importante fator social. Foi desse pensamento que, em 1919, formou-se a Bauhaus⁹. Resultante da fusão entre a Escola de Belas Artes e a Escola de Artes Aplicadas, a Bauhaus, fundada por Walter Gropius, constituiu-se como um modelo pedagógico e ideológico para a arquitetura moderna, e em seu manifesto dizia: “Juntos concebamos e criemos o novo edifício do futuro, que unirá a arquitetura, a escultura e a pintura e que um dia, pelas mãos de milhões de operários, se elevará no céu futuro, como símbolo cristalino de uma nova fé.” (MANIFESTO BAUHAUS, 1919).

Gropius acreditava na associação entre artes e ofícios, assim como os primeiros pensadores do movimento moderno, e isso foi expresso na grade curricular da Bauhaus. Nesta, os alunos seriam “encorajados a “desaprender” os hábitos clichês das tradições acadêmicas europeias e a recomeçar através da experimentação com materiais naturais e formas abstratas.” (CURTIS, 2008, p.185). Isso mostra que, mesmo passado algum tempo desde que Morris proclamou suas ideias, os questionamentos quanto à manutenção ou ruptura com as formas da tradição ainda estavam em pauta, e, nesse caso, a tentativa era de criar uma tábula rasa e definir quais formas refletiriam as novas crenças modernas. A partir de 1922, os projetos da Bauhaus adotaram a estética de movimentos como o *De Stijl*, e buscaram uma reconciliação com a indústria. (CURTIS, 2008). Tendo isso em vista, pode-se afirmar que a Bauhaus foi um importante meio de impulsionar o desenvolvimento da arquitetura moderna e suscitar a criação de um “Estilo Internacional”, tanto na Alemanha como também na França.

Durante os anos 1930, surgiram diversas tentativas de ampliação dos pontos básicos do Movimento Moderno pelos membros da segunda geração, que incorporaram questões como valor e contexto histórico, e atenção à escala humana. A arquitetura moderna a partir da década de 1930 foi exemplificada sob diferentes perspectivas, de acordo com a preferência pessoal de cada arquiteto e o contexto histórico em que cada país se inseriu. Dessa forma, mesmo a

⁹ Fundada em Dessau, a Bauhaus tinha como objetivo ajudar a moldar a sociedade moderna. Seus alunos deveriam desenvolver sua criatividade artística aprendendo com os diversos tipos de materiais, e explorando-os da melhor forma possível. Sobre a Bauhaus, consultar <https://www.bauhaus-dessau.de/de/index.html> (acesso em 07 de dezembro de 2020).

arquitetura moderna e seu caráter universal, não pode ser resumida à uma única origem ou representação estilística.

Nos anos 1930, havia uma espécie de “fertilização cruzada”, na qual a arquitetura moderna era atraída por uma variedade de programas locais, nos quais se dava um caráter internacional às preocupações regionais. Inventos modernos genéricos, como a estrutura de aço, a estrutura independente de concreto, a fachada livre, os planos horizontais flutuantes e a parede plana foram disseminados pelo mundo inteiro, encontrando uma variedade de climas, sociedades, tecnologias, tradições, linguagens arquitetônicas e até mesmo definições variadas de modernidade. (CURTIS, 2008, p. 372)

No período entreguerras, ao mesmo tempo em que a Europa discutia o embate entre tradição e modernidade, os Estados Unidos, encontravam-se em um momento fértil para o setor da construção civil, que se caracterizou pela produção de arranha-céus e pelo rápido desenvolvimento dos subúrbios. Esse crescimento, fez com que grandes empresas se fixassem no país, na busca de associar sua marca à imagem do novo edifício padrão, que era o atual sinônimo de sucesso. Dessa forma, a aparência dos EUA foi moldada pela construção de edifícios altos, revestidos pelos mais diversos estilos, e, conseqüentemente, desprovidos de profundidade ideológica. A imagem da cidade formada por arranha-céus, que tinha como maior exemplo Manhattan, foi utilizada pelos artistas de vanguarda como “ponto de partida na busca por alternativas utópicas à cidade industrial europeia” (CURTIS, 2008, p. 225).

Entre 1930 e 1945, instaurou-se uma crise cultural na Europa, que assistiu à evasão em massa de seus principais filósofos, artistas e arquitetos, em vigência da Segunda Guerra Mundial. Foi em decorrência disso que arquitetos como Walter Gropius e Mies van der Rohe emigraram para o continente americano, exportando seus métodos e filosofias de projeto, e concedendo aos EUA uma posição de protagonismo. O país norte americano importou o modelo de arquitetura moderna europeia, mas somente ao que diz respeito à forma, abandonando completamente seus conceitos. Com isso, eles passaram a exportar suas próprias correntes artísticas e ideologias. A arquitetura americana desse período se converteu a um conjunto de formas reproduzíveis e de fácil manutenção para a construção civil. Isso foi resultado das

renovações estabelecidas pelo *New Deal*¹⁰, do rápido crescimento econômico dos EUA, e do intercâmbio de arquitetos europeus ao longo dos últimos anos. Como desfecho, tem-se a supremacia americana ante a construção de arquitetura moderna.

Esta “voz” americana terá diversas expressões. Na América Latina tenderá à busca de suas próprias tradições e expressões. Na América do Norte predominará a tendência de controlar o mundo das idéias e das formas. [...] Se por um lado as propostas vindas da América Latina tenderam à experimentação, à busca de raízes próprias e à perseguição de formas úteis para a maioria, por outro as propostas norte-americanas tenderão a ser mais acríicas, superficiais, formais e consumíveis. (MONTANER, 2014, p. 71)

Após a Segunda Guerra Mundial e o estado de devastação instaurado por quase toda a Europa, as prioridades se voltaram para a sobrevivência e, um pouco depois, a reconstrução das cidades. Por isso, a arquitetura do pós-guerra tinha um caráter universal e de fácil reprodução. Nesse mesmo período, no continente americano, os Estados Unidos se tornaram palco da universalização de uma estética moderna. Além disso, com o fim da guerra e do desvio da produção no setor fabril, que havia momentaneamente se convertido na produção de armamentos e desenvolvimento de novos materiais, houve também uma mudança no modo de consumo, e a indústria se apoiou na construção civil para testar seus novos produtos e promover um novo estilo de vida. Estilo este que estaria associado a experiências como as *Case Study Houses*¹¹, e que logo mais seria reproduzido ao redor do mundo. Dessa forma, “os EUA encaram a reconstrução europeia como uma oportunidade para consolidarem a sua liderança econômica e se expandirem no mercado global [...]” (MARTINS, 2013, p. 54).

¹⁰ Programas implementados pelo governo dos Estados Unidos entre 1933 e 1937 com o objetivo de recuperar a economia do país após a Grande Depressão de 1929.

¹¹ Programa experimental administrado por John Entenza (1905 – 1984), e apoiado pelas indústrias da construção civil, “pretendia uma aproximação entre o mercado imobiliário do Sul da Califórnia e a arquitetura do movimento moderno.” Dessa forma, “o programa propunha a reinterpretação dos princípios do modernismo num conjunto de exercícios experimentais onde se realçassem as potencialidades do uso da tecnologia industrial e militar em contextos domésticos pré-fabricados.” (MARTINS, 2013, p. 50 e 51)

Após seu desenvolvimento nos Estados Unidos, a arquitetura moderna regressa à Europa “atualizada”, implementando os referenciais culturais norte-americanos no velho continente. Durante a Guerra Fria, o slogan “*american way of life*” se converte a uma doutrina capitalista e anticomunista, fazendo da reconstrução europeia um estandarte para a divulgação da estética moderna como produto para consumo das massas. Na França, aos poucos, as antigas vilas concedem espaço às residências de caráter universal, que tem na nova burguesia seu público alvo. A nova moradia é composta por objetos domésticos modernizados que proclamam a ideia de felicidade associada à imagem do consumo. Os novos planos de urbanização de ocupação das periferias, contribuíram para a especulação imobiliária e crescimento do setor automobilístico, e que aos poucos foram responsáveis por um processo de segregação. É a esse tipo de arquitetura, extremamente formal, internacional e distanciada dos conceitos vanguardistas que Jacques Tati tece sua crítica.

1.2 CRISE DA CULTURA MODERNA

Os anos que seguem o fim da Segunda Guerra Mundial, como já citado, foram marcados pelo desejo de recuperação das cidades europeias, e que naquele momento se conectava com os ideais da arquitetura moderna *made in USA*. A arquitetura moderna se mostrou positiva para o período do pós-guerra, pois além de ser responsável por reconstruir o tecido urbano, foi capaz de manter a “ordem social capitalista bastante ameaçada em 1945” (HARVEY, 1994, p. 72). Passado esse período inicial, instaurou-se por todo o continente um sentimento de insatisfação acerca dessa herança modernista, exigindo dos novos projetos uma maior interação com o meio em que está inserido. Este debate, relaciona-se com as questões da “Nova Monumentalidade”, que por sua vez se associa às mudanças de pensamento propostas pela arquitetura moderna e a sua “aversão” ao monumento (ROCHA, 2011).

A partir da segunda metade do século XX, ampliaram-se os debates teóricos sobre arquitetura, promovendo uma pulverização das temáticas artísticas e arquitetônicas, sendo uma dessas vertentes voltada para o homem e o planejamento urbano. De acordo com Kate Nesbitt (2010), o embate entre cultura moderna e pós-moderna se configura como um mal-estar social, e isso reflete na ampliação dos campos de estudo teórico sobre arquitetura e urbanismo. Com o status da arquitetura moderna abalado, as opiniões quanto a sua utilização se fragmentaram,

fazendo com que o modernismo perdesse o interesse do público como meio revolucionário, e passasse a ser tão exclusivo que seu uso para experimentação se tornou escasso, exceto em campos novos como o cinema (HARVEY, 1989). No final dessa década, era comum a afirmação de que a arquitetura moderna estava morta, encorajando uma mudança no cenário arquitetônico.

Nos anos que antecederam a guerra, os projetos de arquitetura tinham como base os estudos apresentados pelos congressos de arquitetura moderna, e exposições, como a *The International Style: Architecture from 1922*, que tentavam estabelecer modelos para reprodução em massa. Contudo, a partir dos anos 1950, os parâmetros se modificaram, e os arquitetos começaram a fundamentar seus projetos em novos questionamentos. Dessa forma, a arquitetura moderna foi revisitada, mas somente para que esta passasse a se adequar aos lugares que se inseria. Por exemplo, na França, nesse mesmo período, continuavam sendo debatidas maneiras de unir arte e técnica de forma adequada, discurso originado pela diferença de valores entre a *École Polytechnique* e a *École des Beaux-Arts*. Enquanto que em países como Alemanha e Itália, o foco estava em conter a mácula do totalitarismo. Assim, pode-se dizer que a principal diretriz, na tentativa de estabelecer uma ruptura com a arquitetura moderna, estava na mudança de pensamento acerca das necessidades do homem e da cidade. Conforme Ábalos, “esta insensibilidade, produto dos valores positivistas, certamente marcará o início do fim da cidade moderna [...]” (ÁBALOS, 2001, p.81).

Analisadas em conjunto, as obras dos arquitetos mais investigados da década de 1950 revelam um processo análogo, em que as ideias propulsoras dos movimentos modernos iniciais foram escrutinadas, reexaminadas e reavaliadas à luz de situações novas e específicas. À medida que esses arquitetos foram capazes de tocar em valores que transcendiam a mera questão de estilo, eles também conseguiram revigorar a tradição mais longa a que todos eles pertenciam. (CURTIS, 2008, p. 489)

A partir desse momento, percebeu-se que as questões discutidas em décadas passadas, referentes ao zoneamento e uniformização, eram prejudiciais para o crescimento das cidades. Sobre o tema, Jane Jacobs (2011) diz que essa configuração espacial, resultante do zoneamento, é responsável por criar cidades que não estimulam as interações interpessoais, e de acordo com Montaner (2014), “a vida urbana existe ali onde há mistura e superposição de funções [...] Isso

não significa renunciar à disciplina urbanística nem misturar funções incompatíveis [...], mas sim, velar pelo equilíbrio urbano [...]” (MONTANER, 2011, p. 82). É a partir desse pensamento que Jan Gehl, em seu livro *Cidades para Pessoas* (2015), afirma que, aos poucos, os projetos para arquitetura e cidade perderam a noção da dimensão humana, resultando na criação de espaços sem qualidade. Dessa forma, para ele, faz-se necessária a concepção de cidades vivas e voltadas para o homem comum, na busca por um ambiente urbano mais satisfatório.

Por isso, os arquitetos dos anos 1960 tiveram em comum uma visão menos favorável quanto à utilização das formas do Estilo Internacional, pensamento que seria intensificado nas próximas décadas. Conseqüentemente, suas obras acrescentavam maior complexidade aos trabalhos de seus predecessores. A arquitetura moderna continuou sofrendo críticas por aqueles que afirmavam que o planejamento urbano era apenas uma máscara para o neocapitalismo, e que o mesmo era visto como uma ferramenta de persuasão das massas. De acordo com estes arquitetos, a resposta dessa questão deveria estar na consulta popular, na utilização de características vernaculares, e na transformação do sistema social. Ao final dos anos sessenta, a visão de uma cidade completamente planejada era infundada. (CURTIS, 2008).

No que diz respeito à moradia, nesse mesmo período, começou a ser articulado um pensamento contrário às Unidades de Habitação, que não valorizavam a identidade pessoal de seus moradores. Ao longo dos anos 1970, os arquitetos e urbanistas começaram a trabalhar a partir de um novo princípio: “buscar soluções alternativas aos vigentes critérios culturais [...] e adequadas a cada contexto social, que não imponha modelos senão que aprendam de cada lugar” (MONTANER, 2014, p.127). Para os teóricos dos anos 1970, a arquitetura existente não era capaz de traduzir os significados da modernidade em seus símbolos. Dessa forma, ela se configurava como um casulo vazio de tudo aquilo que o homem real precisava, podendo ser habitada apenas pelo modelo idealizado de homem ao qual as vanguardas imaginaram.

A partir de então, acontecimentos-chave marcaram a transição para a nova ordem mundial. O distanciamento histórico dos momentos iniciais do movimento moderno e a desaceleração na demanda de arquitetos para a realização de projetos fundamentados no Estilo Internacional, foram fatores contribuintes. Além disso, dentre os acontecimentos que sinalizaram a derrota ideológica de uma arquitetura moderna, podem-se destacar a demolição

do conjunto habitacional de *Pruitt-Igoe*¹² (Figura 10), Missouri, em 1972, e a adoção da estética moderna como a nova cara dos centros empresariais, principalmente nos Estados Unidos, palco arquitetônico daqueles que constituíram o *The New York Five*¹³. De acordo com Curtis (2008), outro fator responsável pela “crise” do modernismo foi a morte dos primeiros mestres, que encabeçaram o movimento. Dessa forma, ao final dos anos 1970, o termo “pós-moderno” começa a ser utilizado para caracterizar o período.

Figura 10: Demolição do Pruitt Igoe (1972)



Fonte: archdaily.com.br, 2017

¹² Complexo residencial urbano resultante de um programa do governo federal dos Estados Unidos, finalizado em 1956 e implodido em 1972 em decorrência da criminalidade e vandalismo da região, mostrando como essa “inovação arquitetônica” não satisfazia mais os desejos da população. O Pruitt-Igoe virou um símbolo do fracasso da arquitetura moderna, e sua demolição foi considerada por muitos teóricos como um atestado para o fim da modernidade.

¹³ Grupo de arquitetos composto por Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, que tiveram seus trabalhos divulgados no livro *Five Architects*, também em 1972. Eles tentaram reviver as formas do Estilo Internacional ao final da década de 1960.

O termo pós-modernismo, introduzido pela primeira vez em 1975 por Charles Jencks, refere-se ao período de tempo em que os ideais artísticos e sociais tentaram se distanciar dos princípios do modernismo, e nada diz sobre as características formais ou ideológicas daqueles que construíram suas obras durante a segunda metade do século XX. O período conhecido como pós-moderno foi marcado pelo pluralismo de ideias e inexistência de uma temática dominante. Na arquitetura, o pós-modernismo se fundamentava nas formas do passado e reexaminava a tradição por diversos caminhos. Para Harvey, o pós-modernismo é a ruptura com a ideia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem ser centrados em planos urbanos de larga escala, com tecnologia racional e eficiente, e feito por uma arquitetura de “estilo internacional”.

O pós-moderno, em contraste, privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou totalizantes são o marco do pensamento pós-moderno. (HARVEY, 1989, p. 19).

Ao mesmo tempo, enquanto que a arquitetura moderna era reexaminada e questionada, o cinema, como arte moderna, ganhava maior destaque com o decorrer da segunda metade do século XX, e firmava-se como importante meio de construir crítica e modelar opiniões.

1.3 A MÍDIA DA MODERNIDADE

Todas as mudanças ideológicas que se desenvolveram até meados do século XX, possibilitadas em grande parte pelos avanços da indústria, tiveram como primeiro meio de experimentação o campo artístico. Nesse momento, a reprodutibilidade técnica havia atingido seu auge¹⁴, através do surgimento de máquinas como a fotográfica e a de escrever. A obra de arte em si sempre foi reproduzível, mas a novidade do século XIX estava na reprodução da técnica empregada para sua concepção. Com essa possibilidade, a ideia do artista como fiel

¹⁴ A reprodutibilidade técnica está em um processo de constante evolução. Entretanto, para o texto, o auge está relacionado à disseminação da fotografia como meio reprodutivo, e que no período citado foi responsável por gerar mudanças nos campos artístico e social.

duplicador da realidade é substituída pela ideia do artista criador. Isso resultou em uma mudança de valores, fazendo com que os artistas partissem em busca de novas expressões e se libertarem dos temas tradicionais. (BENJAMIN, 2018). As correntes ideológicas que surgiram nesse período, buscavam a introdução de uma nova linguagem e questionavam o atual estatuto da arte, o que resultou na criação das correntes de vanguarda e ao que hoje intitulamos “Arte Moderna” (GOMBRICH, 2013).

De acordo com Gombrich (2013), o que chamamos de arte e seus significados não existem. O que temos conhecimento é da figura do artista e das mudanças sofridas em suas obras ao longo dos séculos. Para ele, a arte e seus significados são apenas reflexos da nossa própria preferência e experiência. Ele diz ainda que, o homem, de forma geral, tende a admirar aquilo que conhece, por isso, temas como a natureza sempre foram fonte de estudo para muitos artistas. (GOMBRICH, 2013). Entretanto, a arte nem sempre retratou os objetos tal como na vida real. A partir do final do século XIX, estabeleceram-se mudanças no campo artístico que permitiram o desenvolvimento de diversos movimentos, buscando, cada vez mais, um distanciamento dos ideais clássicos de arte. Foi através das artes plásticas que esses movimentos se desenvolveram e, no início do século XX, iniciaram sua experimentação em novos meios. A tendência evolutiva da arte está relacionada à perpetuação dos movimentos de massa, tendo como importante agente o cinema. Conforme Benjamin,

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção em massa de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 2018)

No campo das artes visuais, o que ficou estabelecido como arte moderna teve seu início na pintura, através da obra de artistas como Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin. Estes, foram os precursores dos movimentos Cubismo, Expressionismo e Primitivismo, respectivamente. De acordo com Nikos Stangos (1994), “embora essa paixão antitradicional pela renovação e pela mudança fosse típica de todas as artes, ela foi mais patente nas artes visuais, e foi nelas que primeiro prevaleceu” (STANGOS, 1994, p.7). Os movimentos artísticos

do início do século XX, desenvolveram-se simultaneamente, o que levou alguns artistas a transitarem entre os movimentos mais de uma vez.

De forma geral, o artista moderno buscava romper com os conceitos da arte clássica que, na atual conjuntura em meio a descobertas como a câmera fotográfica, deixavam de fazer sentido. Afastando-se da ideia renascentista de retratar exatamente aquilo que via, eles abandonaram a cópia fiel da realidade na busca de uma arte ideal. A antiga tradição da pintura clássica de representação do ser humano foi progressivamente substituída pela deformação ou estilização, além de deixarem de lado a perspectiva e a proporção herdadas dos antigos cânones da arte. De acordo com Gombrich (2013), “pode-se dizer que a arte moderna encontrou uma nova função: servir de laboratório para novas maneiras de combinar formas e padrões.” (GOMBRICH, 2013, p. 432).

É em meio a esse contexto cultural que o cinema nasce. O seu surgimento, é claro, havia sido possibilitado em 1895 pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, ao projetarem *A saída dos operários da fábrica Lumière*, mas o cinema como integrante das “grandes artes” seria visto somente tempos depois. Em seu princípio, o cinema surge como uma ferramenta de entretenimento popular, que aos poucos tentava achar sua expressão no meio artístico. A sua facilidade de comunicação com o espectador fez com que a nova arte fosse disseminada rapidamente. Essa rapidez em sua disseminação também teve outro motivo importante: o silêncio. Antes do surgimento das técnicas de captação e reprodução de som, era o cinema mudo que dominava todo o mercado cinematográfico.

Filmes mudos eram facilmente adaptáveis, a custos baixos: bastava colocar alguns intertítulos traduzidos e um filme podia ser exibido para plateias de qualquer lugar. Mesmo os baixos níveis de alfabetização raramente eram uma barreira. Os frequentadores do cinema logo se acostumaram com o murmúrio de espectadores prestativos que liam os intertítulos para vizinhos em dificuldades. [...] É possível especular que, se o cinema tivesse nascido no modo falado, talvez houvesse levado mais tempo para obter aceitação mundial. Do jeito que as coisas ocorreram, quando os filmes falados entraram em cena o hábito de ir ao cinema já estava firmemente arraigado para ser desencorajado por barreiras da linguagem. (KEMP, 2011, p. 8)

Aos poucos, os movimentos de vanguarda, passaram a enxergar o cinema como um campo de experimentação para suas indagações, pois “devido ao seu caráter inovador, o cinema

passava a se estabelecer, no contexto cultural europeu do início do século XX, como instrumento de promissoras possibilidades.” (LEZO, 2010, p. 13). Em seus momentos iniciais, os filmes se baseiam na tradição do teatro, em que o foco estava somente nas ações dos personagens. Os primeiros filmes gravados não se utilizavam da arquitetura como parte integrante da história, apenas como “plano de fundo” para o desenvolvimento do enredo. Nesses filmes, a câmera era estática e a cena é que passava por ela, fazendo com que os cenários não fossem os protagonistas. Com o desenvolvimento do cinema e de suas técnicas de montagem, a arquitetura retratada nos filmes passou a ter funções além do seu papel técnico.

A partir das experimentações dos movimentos de vanguarda, a relação entre cinema e arquitetura se estreita, e passa a se configurar como um processo mútuo de influência. Ao mesmo tempo em que a arquitetura é capaz de influenciar a produção cinematográfica, o cinema se torna um meio adequado para construir crítica arquitetônica. E isso se deve à capacidade que o filme tem de representar, explorar e mesmo gerar a arquitetura. De acordo com Ismael Xavier (2017), “A nova arte das imagens, [...], assumiria uma posição de extrema importância, pois, em nenhum outro lugar estaria mais bem concretizado o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro.” (XAVIER, 2017, p. 33).

Dessa forma, o cinema passa a se comportar como uma ferramenta de estudo e representação da arquitetura, pois é capaz de mostrar o objeto de forma fiel, devido a sua capacidade de se deslocar pelo ambiente. Além disso, o cinema possibilita uma apreensão do espaço diferente daquela vista pelo olho humano, à medida em que guia o observador sob outras perspectivas. Apesar dos avanços tecnológicos ao final do século XX, inseridos no processo de representação de arquitetura através de máquinas como o computador, o cinema ainda constitui um importante meio de visualização do espaço, pois é capaz de conservar a narrativa.

Configurada como berço das artes, a Europa tinha controle sobre a maioria das produções cinematográficas na virada para o século XX. Contudo, logo após a Primeira Guerra Mundial, e a conseqüente estagnação dos setores artísticos, a Europa se encontrou em um quadro de destruição, que freou sua produção cinematográfica temporariamente. O cinema europeu entrou em decadência, obrigando-os a importar filmes produzidos pelos Estados Unidos. Isso fez com que os Estados Unidos começassem a se estabelecer como uma potência, não apenas cinematográfica, mas artística de um modo geral.

A chegada do som ao cinema também foi um importante aliado ao cinema americano. Na virada para o século XX já existiam algumas maneiras de gravar e reproduzir sons,

entretanto, esses meios eram primitivos. Os primeiros filmes com efeitos sonoros sincronizados ainda eram essencialmente mudos, pois o som era gravado à parte. Aos poucos, foram surgindo tecnologias que possibilitaram a gravação do som diretamente no rolo da câmera. (MASCARELLO, 2006).

O processo de transição para o cinema falado pode ser visto no filme *Cantando na Chuva* (1952) (Figura 11). Com a chegada do som ao cinema e o início da premiação do *Oscar* (1929), iniciou-se a “Era de Ouro de Hollywood”, que “representou o desenvolvimento de técnicas cinematográficas, a ascensão de estúdios, o surgimento de estrelas conhecidas até hoje, a produção abundante de clássicos e a consolidação estadunidense como potência na indústria do cinema.” (BASSAN, 2019, s/p). Ao final da primeira metade do século XX o cinema americano ganhou maior estabilidade e firmou Hollywood como a maior indústria cinematográfica do mundo.

Figura 11: Cartaz do filme *Cantando na Chuva* (1952)



Fonte: imdb.com, 2020

Os anos em que a indústria cinematográfica europeia ficou inativa comprometeu seu desenvolvimento. Assim, no momento em que ocorre a introdução do som ao cinema, a França, do mesmo modo como toda a Europa, encontrou certa resistência à sua adesão. Por conseguinte, a produção de cinema na Europa, nesse período, ainda era fortemente marcada pela intervenção dos movimentos vanguardistas. O período em que se desenvolveram as vanguardas artísticas no cinema foi marcado pelas mudanças sociais do início do século XX e pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial. Esses movimentos foram numerosos, e se desenvolveram paralelamente. A seguir, serão destacados alguns dos movimentos que tiveram importância para a história do cinema e que, de alguma forma, influenciaram a obra cinematográfica de Jacques Tati.

1.3.1 O Cinema de Vanguarda

» *Expressionismo Alemão*

O *Expressionismo* surge em um cenário de baixa relevância cinematográfica alemã, e por isso, o país precisava importar filmes estrangeiros. Com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, e o consequente congelamento dessa importação até 1921, a Alemanha passou a ter que produzir seus próprios filmes. O filme que marcou a estreia desse movimento no cinema foi *O gabinete do Doutor Caligari* (1920) (Figuras 12 e 13), que narra a história de um artista de circo capaz de controlar um sonâmbulo enquanto comete assassinatos. O Expressionismo era considerado uma arte extremamente pessoal e intuitiva, e que, no caso do cinema, teve como ponto forte a deformação dos cenários e personagens. Dessa forma, a estética da arquitetura nesses filmes era diferenciada, e todos os seus elementos compositivos eram responsáveis por traduzir os sentimentos dos personagens.

Figuras 12 e 13: Cenas do filme O Gabinete do Doutor Caligari (1920)



Fonte: imdb.com, 2020

A organização das cenas no expressionismo não se baseava no conceito clássico de beleza, eles brincavam com a estética e mostravam uma descaracterização do que era considerado bonito. Os expressionistas viam o cinema como uma junção entre o teatro e a pintura. A influência do teatro estava presente também na constituição dos personagens e na posição da câmera, que em sua maioria era estática. Quanto à narrativa, suas histórias não tinham continuidade e sempre deixavam questionamentos em aberto. Com pouco ou nenhum intertítulo durante o filme, suas cenas aconteciam em um mesmo plano, e não faziam uso das técnicas de montagem já familiarizadas em outras experiências. A partir de 1924, o cinema alemão começa a ser influenciado pela *Nova Objetividade*¹⁵, e o movimento expressionista no cinema começa a perder sua força de atuação. (MASCARELLO, 2006)

» *Impressionismo Francês*

O *Impressionismo*, que ficou conhecido inicialmente na pintura através de nomes como Monet, conseguiu construir um forte diálogo com o cinema francês. Tanto a pintura quanto o cinema impressionista almejavam transformar seu trabalho em obra de arte. O Impressionismo francês foi uma vanguarda extremamente visual, “o ímpeto extraordinário pela

¹⁵ Movimento artístico da década de 1920, que surgiu na Alemanha como reação ao expressionismo. Ao contrário deste, a Nova Objetividade era “muito mais sóbria e ligada à esquerda política” (MASCARELLO, 2006, p. 82)

experimentação fez com que os impressionistas fossem chamados de “estetas” do cinema, no sentido pejorativo do termo” (MARTINS, *in* MASCARELLO, 2006, p. 91), por isso, o cinema impressionista trabalha principalmente a estética dos filmes. Ao contrário do que aconteceu no expressionismo, os filmes impressionistas realizavam mais movimentos de câmera e *close-ups*, além de explorar sobreposições de filmes e deformações de lentes, com o intuito de mostrar a psicologia do personagem por trás do visual. No período em que se estabeleceu o Impressionismo Francês, o cinema passou a ser observado sob uma nova ótica, deixou de ser produto popular e começou a ser consumido pelas classes dominantes.

O experimentalismo presente nas obras impressionistas foi influenciado pelo crescente êxito do cinema americano, incentivando o apoio das produtoras francesas e fazendo do impressionismo uma das correntes do cinema mais comerciáveis. Nesse momento, as atividades dentro do set de filmagens começaram a ser especializadas, com o intuito de acelerar a produção e a qualidade dos filmes. Através do conhecimento francês acerca do modo americano de produção cinematográfica e de suas novas formas de pensamento, o contraste entre teatro e cinema, que antes era evidente, se estreita e este passa a ser notado como uma arte nova. (MASCARELLO, 2006)

Foram os cineastas franceses desse período que criaram a crítica cinematográfica e rotularam o cinema como a sétima arte, o que foi possível após a publicação do *Manifeste des Sept Arts* (1923). Esse movimento marcou a cultura cinematográfica na França e também ficou conhecido como “Escola Francesa” ou “Primeira Onda”. De acordo com David Bordwell (1994), o cinema impressionista francês pode ser dividido em três fases: pictórico (1918-1922), montagem (1923-1925) e experimentação (1926-1929).

» *Surrealismo Francês*

Ainda no cenário francês, surgiu, quase ao mesmo tempo, um movimento que ficou conhecido como *Surrealismo*. Ao contrário do impressionismo, que teve seu início na pintura, o Surrealismo surgiu inicialmente na literatura e depois se estendeu às outras artes, entre elas o cinema. O movimento se estabeleceu paralelamente à difusão dos conceitos da psicanálise, estabelecidos por Sigmund Freud, e que envolvem o inconsciente. Isso pode ser visto de forma muito clara nas obras do já citado pintor surrealista Vincent Van Gogh. Em 1924, André Breton escreveu um manifesto que oficializou o Surrealismo, e no qual propunha a restauração da introspecção, dos sentimentos e instintos para a concepção artística. (MASCARELLO, 2006)

O primeiro filme considerado surrealista é *A concha e o Clérigo* (1928) da Germaine Dulac (Figura 14), cineasta que também produziu obras impressionistas. Os filmes surrealistas tinham um humor controverso e cheio de teorias, fazendo com que o espectador continuasse pensando em seus acontecimentos, mesmo após o seu fim, remontando-o de acordo com sua imaginação e entendimento. Esses filmes focam na exploração dos desejos reprimidos do homem, e transformam objetos e situações cotidianas em imagens oníricas e sem sentido. O cinema surrealista se fundamentava na expressão imagética e irracional do subconsciente, e continua influenciando a produção cinematográfica contemporânea, o que pode ser visto no filme *A Origem* (2010), do diretor Christopher Nolan (Figura 15).

Figuras 14 e 15: Cenas de *A concha e o Clérigo* (1928) e *A Origem* (2010), respectivamente



Fonte: imdb.com, 2020

» *Construtivismo Russo*

Ao contrário do que acontecia na França, o cinema russo, que possuiu como principais realizadores Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, teve como ponto de partida a elaboração de filmes propagandísticos em prol do governo soviético. A partir de Dziga Vertov, o cinema, como linguagem, passou a ser palco para experimentações, eventualmente assumindo importante papel crítico de arte de grande apelo popular - a partir de meados do século XX. Após a 1ª Guerra Mundial e a crise que se instaurou no país, a Rússia passou a lidar com diversas guerras civis que levaram à criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Nos anos de 1920, Vladimir Lenin, que estava no poder do atual governo, incentivou a produção cinematográfica, pois acreditava no cinema como uma ferramenta de propaganda política para

atingir as massas. Dessa forma, em 1919 foi fundada em Moscou a primeira escola de cinema do mundo.

O *Construtivismo* russo se desenvolve nesse cenário, acreditando que a arte deveria fazer parte do cotidiano da população e não apenas de uma pequena elite. A montagem soviética, teorizada por Lev Kuleshov, diz respeito, principalmente, sobre a percepção do espectador acerca do filme, que pode ser influenciada pelo ritmo de corte e formas de edição. Kuleshov enxergava o cinema como uma linguagem que poderia ser editada de acordo com suas vontades, com o intuito de manipular o espectador. A partir desse pensamento, o diretor realizou diversos experimentos cinematográficos, com destaque para o que depois seria denominado como Efeito Kuleshov¹⁶ e a Geografia Verossímil¹⁷. Kuleshov influenciou gerações, sendo Sergei Eisenstein um de seus principais discípulos.

Autor de filmes como *A greve* e *Encouraçado Potemkin* (Figuras 16 e 17), ambos de 1925, Eisenstein introduziu em suas obras algumas características que poderão ser vistas mais tarde nos filmes de Jacques Tati. Entre elas, destacam-se a utilização de personagens extremamente caricatos, e a relação criada entre personagem e objeto. “Eisenstein sublinhou a relação dos personagens com os objetos como instrumento de sua ação social” (SARAIVA, in MASCARELLO, 2006, p.122).

¹⁶ O efeito Kuleshov propõe que a sequência de imagens é a responsável pelo entendimento da cena.

¹⁷ A Geografia verossímil ou criativa é muito utilizada para indicar a localização em que o personagem se encontra. Dessa forma, primeiramente é gravada uma cena do personagem em um ambiente interno, que é seguida por uma cena externa de uma casa, transmitindo ao espectador a mensagem de que o personagem vive ou se encontra na casa.

Figuras 16 e 17: Cenas de O Encouraçado Potemkin (1925)



Fonte: Copyright Films Sans Frontières, 2019

Abusando das técnicas de corte e montagem, que apesar de serem muito utilizadas atualmente, ainda não eram tão comuns nesse período, Eisenstein cria uma narrativa única. Essa experimentação tinha como intuito auxiliar o espectador a compreender melhor a cena, sem que houvesse necessidade de um narrador para explicá-la, e também de criar um novo conceito por meio dessa justaposição de imagens. Através da montagem o diretor consegue sugerir suas intenções sem realmente revelá-las ao público, manipulando a narrativa sem se preocupar em esconder essa manipulação.

Em discordância às ideias de Eisenstein, que tentou incorporar estratégias passadas à sua vertente do construtivismo, Dziga Vertov, que pode ser chamado de construtivista realista, foi um dos precursores do filme documentário, e buscava uma linguagem contemporânea na expectativa de criar uma tabula rasa. Em seu manifesto ele diz “NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver” (VERTOV, 1922). Ele almejava um cinema novo, com um novo plano artístico, ao qual ele chamou “cine-olho”.

O cine-olho de Vertov inscreve-se na galeria da arte construtivista: ele constrói um discurso cinematográfico que, apresentando reflexivamente seu modo de operação, faz “experiências” com as imagens do mundo, decodificando-o segundo um método que lembra a proposta marxista de passar do positivismo do dado empírico ao ponto de vista crítico de um “concreto pensado”. (SARAIVA, 2006, p.138)

Com os alicerces do Stalinismo firmados, o cinema de vanguarda se viu obrigado a ceder ao nacionalismo. Ainda assim, o cinema russo, e mais especificamente suas experimentações quanto à montagem como meio de construção de narrativa, foram capazes de influenciar diversos filmes nas décadas seguintes, como será possível perceber na obra cinematográfica de Jacques Tati.

O entendimento do contexto de desenvolvimento da cultura moderna, não apenas na arquitetura, mas também no cinema, contribuiu para a identificação de elementos que foram importantes para a constituição da obra cinematográfica de Jacques Tati. Este, tendo realizado suas obras após a Segunda Guerra Mundial, insere-se em um cenário marcado pelo desejo de renovação espacial, já abordado neste capítulo. Dessa forma, Tati se utiliza das ideias propagadas pela arquitetura moderna, em consonância às experimentações das vanguardas no cinema, para a construção de sua linguagem. Tendo isto estabelecido, faz-se necessário entender Jacques Tati como cineasta, e detectar quais foram os elementos que fundamentaram sua construção de narrativa.

2. UM REALIZADOR

“Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase um meio de compreender o mundo”

Vladimir Maiakovsk

Este capítulo foca em Jacques Tati e seus filmes. Portanto, o capítulo inicia-se com uma apresentação do percurso biográfico do diretor (2.1), para em seguida contextualizar sua obra no cenário histórico e cinematográfico após 1945 (2.2). Este subcapítulo aborda também as influências do cinema moderno em seus filmes. Em seguida, o subcapítulo (2.3), apresenta toda a sua filmografia, através de breves sinopses e comentários pertinentes. O último subcapítulo (2.4), identifica os elementos narrativos presentes em todo o seu trabalho, explicitando de que forma Tati os utiliza, e como estes se configuram possíveis métodos para análise de seus filmes. Ainda neste subcapítulo, apresenta-se, no subtópico (2.4.1), seu personagem mais conhecido, o Sr. Hulot.

2.1 TATISCHEFF

Jacques Tatischeff, conhecido como Jacques Tati, é ator e cineasta francês, nascido em 1907 em Le Pecq, comuna francesa localizada nos subúrbios de Paris. De origem russa, Tati dedicou o início de sua vida profissional aos esportes. Seu interesse pelo universo artístico se deu pela comédia, por meio de pequenas imitações para amigos e familiares. No início da década de 1930 começou a participar de shows de comédia, contrariando os desejos do pai que desejava seu ingresso na antiga *École Nationale des Arts et Métiers*. Após algum tempo abdica dos palcos para apostar na sua carreira cinematográfica, que foi marcada por obras instigadas pelos ideais da modernidade. Essa influência, aliada às questões referentes ao seu modo de vida e percepção de mundo convergiram para a criação de seus filmes.

O início de sua carreira no cinema, durante os anos de 1932 a 1946, é marcado pela participação em diversos curtas-metragens, até que em 1949 estreia seu primeiro longa: “*Jour de Fête*”. Este, foi seguido pelo filme “*Les Vacances de Monsieur Hulot*” (1953), obra responsável por apresentar o “Sr. Hulot” (Figura 18), um dos personagens mais importantes de Tati e que pode ser entendido como a manifestação do próprio diretor nas telas. Hulot é o álter ego de Tati que questiona o cotidiano do homem no século XX.

Figura 18: Monsieur Hulot



Fonte: The Times, 2019

Em 1956, Tati fundou sua produtora de filmes, a *Spectra-Films*, na qual obras como *Mon Oncle*, ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, *Playtime* e *Trafic* começaram a ser desenvolvidos. Nestas ocasiões, Tati se comporta não apenas como ator e diretor, mas também como cenógrafo. Em parceria à Jacques Lagrange, foi responsável pela concepção e construção completa da casa dos *Arpel* em *Mon oncle*, bem como pela construção da cidade moderna apresentada em *Playtime*. (ÁBALOS, 2001). A filmografia de Tati aborda a renovação urbana que estava acontecendo no mundo, a valorização da “sociedade do lazer” como resultado ao capitalismo desenfreado, o crescimento do número de automóveis assim como também dos mais diversos produtos industrializados. Jacques Tati (Figura 19), apresenta a história da França moderna, inspirada nos moldes americanos de viver. Para tanto, ele se apropria da comédia

como gênero narrativo aliado a características do cinema mudo e cria para suas obras uma linguagem única. Morto em 1982, Tati deixa como legado a grande experiência que foi seu cinema e as reflexões trazidas por suas obras, que mesmo nos tempos atuais ainda são pertinentes.

Figura 19: Jacques Tati, 1968.



Fonte: Dutch Television Show, 2019

2.2 CONTEXTO HISTÓRICO E CINEMATOGRAFICO

O cenário artístico, de um modo geral, sempre se relaciona com as questões políticas que envolvem o período de sua criação, e a obra de Jacques Tati não foge à regra. Seus filmes abordam o diálogo entre tradição e modernidade, e que foi o ponto de partida para a constituição de uma cultura moderna. O ambiente do pós-guerra trouxe consigo mudanças fundamentais na estruturação social mundial, que dizem respeito, principalmente, às transformações culturais no continente europeu. Este, passava por um processo de reconstrução espacial, que abdicava a reminiscência de uma nação em ruínas em detrimento de uma identidade americanizada. As

premissas da guerra quanto à reestruturação das cidades e criação de uma nova cultura orientou a propagação de um estilo moderno na arquitetura. Entretanto, a arquitetura formalista de origem internacional, que se firmou em terras europeias, não tardou a receber críticas, sendo também motivo de estudo para o cinema.

A partir dos anos 1950, o cinema *Hollywoodiano*, já firmado como potência, invadiu o mercado internacional, desencadeando um desejo pela renovação cinematográfica. Dessa forma, surgiram dois movimentos com o intuito de reformular o cinema europeu, e que deram início ao que ficou conhecido como Cinema Moderno. O *Neorealismo* italiano juntamente à *Nouvelle Vague* francesa são os movimentos que inauguraram a narrativa moderna no cinema, distanciando-se de tudo que havia sido criado até o momento. Suas narrativas abdicaram da estrutura clássica de três atos, e nem sempre eram lineares com início, meio e fim. Esses cineastas almejavam renovar a linguagem cinematográfica existente e quebrar com as regras do cinema clássico. O cinema moderno questionou o *status quo* daquele período e, com isso, os governos e seus respectivos sistemas políticos. Enquanto a narrativa clássica aderiu a histórias fantasiosas e majoritariamente com finais felizes, a narrativa moderna se preocupou em apresentar a realidade na vida cotidiana do homem, e buscou, através de seus filmes, incitar o questionamento em seus espectadores. As duas principais características desses cineastas eram o realismo e a expressão do autor no filme, fazendo do diretor um importante agente cinematográfico. (MASCARELLO, 2006)

Durante o pós-guerra, em meio a reconstrução dos países europeus, surgiu na Itália o *realismo*, utilizado para se referir aos novos projetos artísticos, fossem eles na literatura, arquitetura ou mesmo no cinema. Neste último, o termo *Neorealismo* foi visto pela primeira vez no início da década de 1940, e o movimento, ao qual se refere, almejava mudanças nas relações estabelecidas entre filme e espectador, de modo a inventar uma linguagem que pudesse ser facilmente captada pelo público, o que levaria a uma maior consciência cultural e social. De modo geral, os filmes neorrealistas tinham uma visão que se aproximava do documentário, devido à sua necessidade de retratar o real. A partir da década de 1950, devido ao distanciamento histórico da Segunda Guerra e às melhorias financeiras do país, esses cineastas passaram a não se preocupar da mesma forma com a retratação da realidade. Ainda assim, o neorealismo influenciou muitos movimentos cinematográficos, entre eles o *Cinema Novo*, no Brasil, e a *Nouvelle Vague*, na França.

O cinema italiano do período neorrealista está repleto de histórias de pessoas tentando resolver dilemas cotidianos. O movimento era uma reação ao estilo dos filmes *Telefone Bianco* (*Telefone Branco*) da década de 1930, que copiavam os filmes de Hollywood e se concentravam na vida burguesa. As películas neorrealistas, geralmente usavam atores amadores e eram filmadas em áreas pobres, retratando pessoas em suas atividades diárias, com ênfase no realismo áspero e na sensação de energia resistente. (KEMP, 2011, p. 178)

Entre os cineastas que compuseram a cena italiana, pode-se destacar Michelangelo Antonioni. O trabalho mais afamado de Antonioni ficou conhecido com a “Trilogia da Incomunicabilidade”, com os filmes *L'avventura* (1960), *La Notte* (1961) e *L'eclisse* (1962) (Figuras 20, 21 e 22). Uma das principais características presentes em seus filmes é o chamado “tempo morto”, espaço de tempo em que a câmera percorre a cena em movimentos lentos fazendo o espectador perceber os detalhes visuais e sonoros que geralmente são perdidos na varredura da narrativa. Através desses filmes é possível perceber como a estética era fundamental em suas obras, utilizando geometrias e simetrias como meios de organizar a cena. A segunda fase de sua carreira foi marcada pelos filmes *Blow up* (1966), *Zabriskie Point* (1970) e *Professione: reporter* (1975), todos os três sendo gravados em inglês, o que mais uma vez mostra a influência americana na produção cinematográfica mundial.

Figuras 20, 21 e 22: Cenas dos filmes L'avventura (1960), La Notte (1961) e L'eclisse (1962), respectivamente



Fonte: imdb.com, 2019

Assim como no neorrealismo, a *Nouvelle Vague* acreditava na inserção do diretor como agente intencional nos filmes, deixando neles sua marca. O movimento teve como alguns de seus principais nomes Jean-Luc Godard e François Truffaut. Esse período foi marcado por uma vasta produção cinematográfica daqueles que “criaram filmes importantes durante o que provou ser uma década de transição na história da indústria cinematográfica francesa.” (KEMP, 2011, p.191). Foi através da *Nouvelle Vague* que o modo de filmar e compreender o cinema se modificou. Esses filmes eram compostos “por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo.” (MANEVY, in MASCARELLO, 2006, p.222). A crítica tecida pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, apoia-se no diálogo de tradição e modernidade, temática bastante discutida no meio artístico.

É nesse panorama de mudanças no seio da cinematografia que os filmes de Jacques Tati se inserem. Sua obra pode não se encaixar completamente em nenhum desses movimentos, ainda assim é possível ver em sua narrativa influências derivadas das mudanças no modo de produção de cinema da época. Em seus filmes, os temas da modernidade são abordados desde o micro, como vestuário, objetos e psicologia de comportamento humano, até o macro, como a arquitetura e, por fim, a cidade. Em todas as escalas que escolhe trabalhar, Tati enfatiza a influência da cultura moderna, que predetermina racionalmente as ações de seus personagens, tornando-se possível debater acerca dos novos usos que a modernidade atribui a tudo que constitui a arquitetura e a cidade.

2.3 FILMOGRAFIA

Jacques Tati dirigiu e roteirizou um total de seis longas-metragens e sete curtas, dentre os quais ele também atuou. Em seus filmes, Tati expõe um novo jeito de pensar a interação entre imagem, som e linguagem cinematográfica, sendo o comportamento humano uma de suas principais temáticas de estudo.

Em seu primeiro filme, *Jour de Fête* (Carrossel da Esperança, 1949) (Figura 23), é possível captar determinadas características que viriam a se tornar elementos imprescindíveis em suas obras. Essa história, inicialmente apresentada com o curta “*L'école des Facteurs*” (Escola de carteiros, 1947), retrata a vida dos habitantes de uma pequena cidade. O filme inicia com os preparativos de uma feira ambulante, ao mesmo tempo em que apresenta “François”, um carteiro que circula pela cidade montado em sua bicicleta, entregando cartas e, ao longo do percurso, ajudando os moradores em suas tarefas cotidianas. Seu estilo de vida é posto a dúvidas a partir do momento que, durante a feira, François e os moradores assistem a um documentário sobre os correios americanos e suas modernas tecnologias. A partir de então, o carteiro cede ao novo método, incorporando-o ao seu trabalho, tentando ao máximo se comportar como uma máquina.

O filme foi gravado com duas câmeras, sendo uma delas em película colorida e a outra em preto e branco. Durante o processo de edição, e em face a impossibilidade de utilização da versão colorida, Jacques Tati decidiu lançar o filme apenas em preto e branco. Anos depois, em 1994, com o desenvolvimento das tecnologias cinematográficas, o filme foi relançado como

inicialmente Tati o imaginou. Nessa nova versão, as cenas foram modificadas, apresentando a película colorida em momentos específicos. A partir desse filme, é possível ver um esboço do que viria a ser o seu principal personagem, o Sr. Hulot.

Figura 23: Cena de *Jour de Fête* (1949).



Fonte: Google imagens, 2019

O filme de estreia do personagem foi *Les Vacances de Monsieur Hulot* (As férias do Sr. Hulot, 1953) (Figura 24). No filme, o diretor mostra como os vícios do cotidiano influenciaram os dias de lazer de seus personagens, sendo Hulot o único a realmente tentar aproveitar as férias. O início do verão marca a temporada de férias dos personagens, que vão de encontro ao *Hôtel de la Plage*. Ao longo da história, Hulot se envolve em pequenas confusões, deixando para trás caos e viajantes irritados. Assim como em seu primeiro filme, *Les Vacances de Monsieur Hulot* foi bem recebido pela crítica, sendo, inclusive, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. A partir do sucesso desse filme, Hulot aparece em diversos outros, perfurando cada vez mais as camadas da cultura moderna.

Figura 24: Cena de *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953)



Fonte: Google imagens, 2019

Em seu terceiro filme, *Mon Oncle* (Meu Tio, 1958) (Figura 25), Tati inicia a transição do mundo tradicional para o mundo moderno. O longa mostra o cotidiano da família Arpel, profundamente imersa na cultura moderna, e do Sr. Hulot, alheio a tudo que o cerca. A família, composta por Charles, Gérard e Madame Arpel, vive o auge da modernidade domesticada: a casa funcionalista. Completamente automatizada, futurista e desconfortável, a casa inteligente é o símbolo da “felicidade”, ostentado pela família a todos que se atrevam a visitá-la. Em contrapartida, Tati apresenta o lar do Sr. Hulot, uma vila integrada à paisagem do bairro tradicional. O filme consiste em contrapor esses dois estilos de vida, através da visão de Gérard, que é o elo entre os dois mundos.

Além da questão da moradia, Tati aborda nesse filme o universo da fábrica e o processo de produção de plástico. *Plastac*, como foi chamada, é a fábrica na qual o Sr. Arpel trabalha e, devido à sua esposa, vê-se compelido a buscar emprego para Hulot em uma tentativa de ajudá-lo. Este, não consegue se adequar ao ambiente, atrapalhando todo o processo de produção dos materiais, e fazendo com que o mesmo fosse demitido. Em sua última cena, Hulot é levado para o aeroporto na tentativa de melhorar a vida em outro lugar. Esta produção, que foi a primeira de Tati a ser transmitida com imagens coloridas, ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1959, e firmou o diretor no cinema mundial.

Figura 25: Cena de *Mon Oncle* (1958)



Fonte: Google imagens, 2019

Playtime (Playtime – Tempo de diversão, 1967) (Figura 26) é o terceiro filme a seguir o dia-a-dia do Sr. Hulot, que agora se encontra em uma Paris completamente modernizada, composta por prédios altos e cortinas de vidro. Após dez anos de preparação, *Tataville*, como ficou conhecida, foi construída sobre trilhos, possibilitando sua locomoção de acordo com a vontade do diretor. Inicialmente, Tati tinha o intuito de possibilitar a reutilização de seu modelo de cidade por futuros cineastas. Contudo, seu perfeccionismo não foi suficiente, e a cidade foi completamente destruída após o lançamento do filme e seu iminente fracasso.

A história do filme inicia no mesmo lugar que o anterior terminou, no aeroporto. Contudo, apesar disso, existe um salto no tempo. Além da cidade se encontrar mais moderna, vemos um Sr. Hulot um pouco mais velho, mesmo que ainda completamente desajustado a esse mundo moderno. Ao contrário do filme anterior, que a todo momento contrapunha os modelos de cidade tradicional e moderna, este foca no percurso de seus personagens em uma cidade que não concede mais espaço à antiga vida. Em sua última cena, *Playtime* mostra o congestionamento de automóveis dessa cidade moderna, e que se tornou tema principal do seu próximo filme. Essa produção, apesar de hoje ser vista como a melhor obra de Tati, não foi bem recebida pelo público em seu lançamento. A acidez de sua comédia, tão similar à realidade, não foi bem vista, fazendo com que todo o investimento inicial nessa produção o endividasse.

Figura 26: Cena de *Playtime* (1967)



Fonte: Google imagens, 2019

O último filme de Tati que traz o Sr. Hulot como personagem principal, *Traffic* (As aventuras do Sr. Hulot no tráfego louco, 1971) (Figura 27), apresenta uma cidade completamente ocupada por automóveis. Assim como o link criado entre *Mon Oncle* e *Playtime*, Tati relaciona este filme e o anterior ao expor sua nova temática: o automóvel. O filme mostra o funcionamento de uma fábrica de carros, desde a concepção dos desenhos, feita pelo já conhecido Sr. Hulot, até o momento em que o automóvel é apresentado ao público, em exposições. Dessa forma, ele acompanha o roteiro de viagem do carro de camping, modelo de exposição de uma pequena fabricante de veículos, até a Exposição Internacional de Amsterdã, sendo Hulot um dos responsáveis por acompanhar o protótipo nessa viagem. Escoltado pela representante de relações públicas da empresa, Hulot e seu grupo seguem a caminho da feira, sendo repetidamente interrompidos por problemas mecânicos, falta de gasolina e batidas. Quando finalmente chegam ao seu destino, são notificados que a exposição terminou e que agora precisam retornar para casa.

Ao longo do filme é possível apreender sobre o comportamento humano frente à cidade motorizada, bem como os rituais compartilhados dos habitantes enquanto dirigem. Com o final do filme, tem-se a sensação de que este e seus dois anteriores foram pensados como uma

trilogia. Cada um se aprofundando ainda mais na temática da cultura moderna e apresentando os novos desafios sofridos pela população.

Figura 27: Cena de *Trafic* (1971)



Fonte: Google imagens, 2019

Em seu último filme finalizado, *Parade* (Parada, 1974) (Figura 28), Tati recria o início da sua carreira no *music-hall*, mas agora no palco de um circo. “Monsieur Loyal”, representando por Tati, apresenta um espetáculo composto por números de comédia e música para uma plateia espalhafatosa.

Figura 28: Cena de *Parade* (1974)



Fonte: Google imagens, 2019

Além desses seis filmes, Tati filmou um documentário intitulado *Forza Bastia* (1978-2002), e produziu, dirigiu e roteirizou vários curtas-metragens como *Oscar, champion de tennis* (Oscar, campeão de tênis, 1932), *On demande une brute* (Exige-se um bruto, 1934), *Gai dimanche* (Alegre domingo, 1935), *Soigne ton gauche* (Cuida da tua esquerda, 1936), *Retour à la terre* (Retorno à terra, 1938), *L'École des Facteurs* (Escola de carteiros, 1947) e *Cours du Soir* (Curso Noturno, 1967). Jacques Tati também foi responsável por roteirizar o filme *L'illusionniste* (O mágico, 2010), concebido e produzido como animação após sua morte.

Tabela 1: Filmografia de Jacques Tati.

	1949	Jour de Fête	
	1953	Les Vacances de Monsieur Hulot	
	1958	Mon Oncle	
	1967	Playtime	
	1971	Trafic	
	1974	Parade	

Fonte: elaborado pela autora, 2020.

2.4 ELEMENTOS NARRATIVOS

A construção narrativa de Tati se baseia em alguns pilares, sendo eles: **posição de câmera**, **cenários autoritários**, **sons e ruídos**, e **personagens caricatos**.

O **posicionamento das câmeras** em seus filmes desponta a cinegrafia esteta de Antonioni. Sua câmera na maioria das cenas é estática, visualizando o ambiente de maneira geométrica, quase arquitetonicamente, e não possui um ponto de foco específico. Dessa forma, os elementos necessários à construção da narrativa se dispersam pela cena em diversos planos,

criando uma atmosfera cheia de camadas visuais e sonoras responsáveis por redistribuir o protagonismo dos acontecimentos. As ações principais sempre são interceptadas por sons derivados de ações secundárias, o que realça a disfuncionalidade de tudo que compõe o cenário. Assim, o diretor faz do espectador passivo um importante atuante em seus filmes, à medida em que é obrigado a interpretar e organizar a hierarquia dos acontecimentos das cenas de acordo com suas próprias experiências, fazendo com que todos os elementos cenográficos apresentem a mesma relevância tal como na vida real.

Exemplos disso podem ser vistos em *Mon Oncle*, na cena em que a família Arpel decide realizar uma reunião com alguns conhecidos em seu jardim (Figura 29). Nesta ocasião, é possível ver a Sra. Arpel preocupada em receber seus convidados, e observamos a tentativa de organizar os lugares ao redor da mesa, assim como também os sons emitidos pela ruidosa residência. Esses sons derivam dos objetos que compõem a casa moderna, como a cascata em formato de peixe e o piso da casa, que ao ser friccionado pelos calçados emite ruídos. Outro exemplo se encontra no filme *Playtime*, no momento caótico para o qual o filme se desenrola, que é a inauguração do restaurante *Royal Garden* (Figura 30). Nessa cena, é possível perceber a peregrinação dos clientes pelo salão, os diálogos de personagens ruidosos, o despreparo dos funcionários, a dança e a música, além de toda a destruição que ocorre no ambiente. Esses são exemplos eficazes de como o autor sujeita o espectador distraído a se apegar à cena ao analisar o desenrolar das ações em cada canto da tela.

Figuras 29 e 30: Reunião no jardim dos Arpel, e jantar no restaurante, respectivamente.



Fonte: Google imagens, 2019

Ainda sobre a composição da cena, é possível perceber em determinados momentos a distinção entre a imagem apresentada em tela e o assunto abordado pela cena. De acordo com Erwin Panofsky (2011), a iconografia é o ramo da história da arte que aborda a contraposição entre tema e forma. Para ele, ao se analisar uma obra de arte é preciso distinguir o modo como o conteúdo é exposto visualmente do significado que essa ação representa. Essa análise translada por todos os meios de manifestação da arte, entre eles o cinema. Levando esse pensamento para os filmes de Tati, nota-se que em determinados momentos é apresentada uma imagem esteticamente clássica, ao mesmo tempo em que a mensagem transmitida é moderna. A compreensão do não-dito é resultado não somente da identificação da ação pelo espectador. Existe um processo de identificação dos significados com base em questões históricas, políticas, religiosas, filosóficas e sociais, que variam de acordo com quem o assiste. Ainda de acordo com Panofsky, ao contrário da iconografia, a iconologia é um método de interpretação que deriva mais da síntese do que da análise, dessa forma, “a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias” (PANOFSKY, 2011).

Concluindo: quando queremos nos expressar de maneira muito estrita (o que nem sempre é necessário na linguagem escrita ou falada de todo dia, onde o contexto geral esclarece o significado de nossas palavras), incumbe-nos distinguir entre três camadas de temas ou mensagem, sendo que a mais baixa é a comumente confundida com a forma e a segunda é o domínio especial da iconografia em oposição à iconologia. Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão que ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição. (PANOFSKY, 2011, p. 63 e 64)

Outro elemento narrativo de importância são os **cenários**, que fazem da arquitetura moderna o alicerce de seu pensamento crítico. A cenografia criada por Tati busca representar os processos de transição da cidade, em que a arquitetura vernacular concede espaço ao purismo das formas geométricas. Em parceria com o cenógrafo Jacques Lagrange, Tati cria espaços reais para suas gravações, inspirados na arquitetura da cidade moderna. Estes espaços da modernidade (Figuras 31 e 32), serão melhor apresentados no próximo capítulo.

Figuras 31 e 32: Residência Arpel (2012) e “Tatville” (2019), respectivamente



Fonte: archdaily.com, 2019

Os **efeitos sonoros** também são um importante sustentáculo para o *mise-en-scène* criado por Tati. Eles indicam não apenas diálogos e representações de humor de seus personagens, como vão além, informando ao espectador as propriedades físicas dos materiais utilizados em cena. Esses ruídos descortinam a realidade da vida moderna, caótica e “funcional”. A atmosfera ao longo dos filmes é composta pela mistura de elementos criada por Tati: músicas, ruídos e diálogos deixados em segundo plano. Essa mistura, presente em toda sua obra, contribui para a definição dos espaços, concedendo textura e profundidade à cena. Em seus filmes, imagem e som dialogam expondo múltiplas concepções estéticas sobre uma mesma realidade.

A própria trilha sonora é utilizada como elemento narrativo para explicitar o distanciamento social e cultural existente entre M. Hulot e seus familiares. A música tema do protagonista aproxima-se da vida partilhada por ele e seus vizinhos, [...] transmitindo grande dose de simplicidade e ingenuidade ao ouvinte. Já a música tema dos Arpel dialoga umbilicalmente com seu estilo de vida, tratando-se de uma composição jazzística bastante acelerada [...]. Assim, utilizar um tema desta espécie para a família Arpel significa inseri-los neste modo de vida voltado ao consumo e à busca por ascensão social. (SANTOS, 2013, p. 91)

A falta de ruídos, principalmente em *Playtime*, também se faz importante elemento para a construção da narrativa. Ela é responsável por simbolizar a nova cidade moderna, majoritariamente cercada por vidro, e que traz ao espectador a sensação de estar em um

ambiente hermético, observando todo seu entorno, mas sem a possibilidade de escutar e tocar aquilo que o cerca (Figura 33). O autor apresenta o paradoxo da arquitetura moderna: pensada e articulada com o intuito de facilitar o cotidiano de seus usuários, ao mesmo tempo em que as tecnologias empregadas para sua fabricação e mesmo os materiais escolhidos para compor essa estética estimulam a sensação de desconforto.

Figura 33: Sr. Hulot no prédio comercial, *Playtime* (1967)



Fonte: Google imagens, 2019

Por fim, o último elemento marcante em sua obra são os seus **personagens**. As ações de seus personagens são capazes de comunicar muito além da imagem transmitida em cena, e isso se deve aos seus modos exagerados de atuação. A crítica estabelecida por Tati, deriva também do gênero narrativo presente em seus filmes. É por meio da comédia que o diretor questiona as relações entre indivíduo e máquina, e torna a crítica acessível. A comédia, também chamada “comédia pastelão” ou “comédia muda”, foi um dos primeiros e mais populares gêneros do cinema. A “era de ouro” da comédia muda foi marcada por nomes como Buster Keaton, Charles Chaplin e Mack Sennett, sendo este último considerado “O Rei da Comédia”.

Esse gênero ficou marcado pelos seus famosos *gags*¹⁸, acrobacias, perseguições, tombos e ações aceleradas.

Conhecido como o Charles Chaplin francês, Tati se utiliza das interpretações exageradas de seus personagens para transmitir ideias e criar cenas divertidas. Essa quase que completa falta de diálogos, somados à comédia ácida são a fórmula básica para seus filmes, que conseguem representar de forma humorística as mudanças sofridas pela França por influência da cultura moderna. A comédia funciona como uma maneira de se afastar da realidade momentaneamente, pois o riso se comporta como uma ferramenta de escape, ao mesmo tempo em que as ações caricatas de seus personagens fazem com que o espectador identifique um pouco da sua própria realidade, criando uma consciência social, mesmo que involuntariamente.

Geralmente, o público prefere a comédia à tragédia, muito mais fácil de compreender e também mais próxima do homem comum e das situações vulgares. Como espetáculo, podemos dizer que a tragédia é elitista e que a comédia é popular. E, porque se tem consciência de que esta atinge um público muito mais vasto, tanto o humor como o cômico são utilizados na literatura e nas artes enquanto eficaz instrumento de crítica social. (MARTINS, 2013, p.75)

Em seu livro *A Modernidade e os Modernos*, Walter Benjamin faz relação entre a imagem transmitida pela modernidade e a figura do “herói”, através dos textos do poeta Charles Baudelaire. Nesse caso, o herói é o cidadão que aceitou a realidade imposta pela modernidade, e que vive na espera das milagrosas mudanças prometidas pelo mundo moderno. O autor diz que “é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doente, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas [...]” (BAUDELAIRE, *apud* Benjamin, 2000). Nesse caso, a figura do herói nos filmes de Tati pode ser observada através da família Arpel em *Mon Oncle*, ou dos grandes empresários sempre ocupados em *Playtime*. Esses personagens são um importante componente da essência da

¹⁸ Ações visuais engraçadas, pouco acompanhadas de diálogos, muito frequentes no cinema mudo.

cultura moderna. Em contrapartida a eles, Jacques Tati deu vida ao personagem *Monsieur Hulot*, que é um dos mais importantes em toda sua obra.

2.4.1 Hulot

Monsieur Hulot (Figuras 34 e 35) é a identidade de quase todo seu trabalho, interpretado pelo próprio diretor, atuando como uma extensão de si em seus filmes. O personagem é responsável por direcionar o olhar do espectador ao longo dos filmes, dançando entre os cenários e, com isso, apresentando as mudanças sofridas na cidade e também nas pessoas, em decorrência da cultura moderna.

A eficácia de Hulot em transmitir o inconformismo de Tati se deve principalmente ao fato de que ele não se comporta como um protagonista aos moldes tradicionais. Ao contrário, a falta de ambições e as tentativas de passar despercebido é que conferem a ele centralidade. Nos filmes, Hulot é visto como alguém alheio a tudo e incapaz de se inserir na modernidade, é excluído por praticamente todos que o conhecem. Alheio às ofensivas da vida moderna, seu corpo físico é uma lembrança viva de como a estandardização exacerbada o torna ainda mais estranho àquele ambiente, suas calças são curtas demais, deixando as meias à vista, e fazendo com que o personagem não se encaixe ao vestuário da época. Nesse momento, Tati aborda as questões tratadas por Le Corbusier e seu famoso *Modulor*.

A inadequação corpórea de Hulot pode ser vista também na sua forma de andar, através de passos quase que cronometrados, mas ao mesmo tempo desajustados àquele estilo de vida padronizado. Hulot não sabe como interagir com a arquitetura que o cerca com naturalidade. O espaço para ele é sempre imprevisível, assim como os objetos que o rodeiam. Um elemento disso é o cachimbo pertencente à Hulot, que o leva para todos os lados, sem nunca o utilizar propriamente.

[...] *monsieur Hulot* – o tio -, habitante de um fantástico labirinto fenomenológico e indiferente a toda idéia de progresso, atua como um parasita, desvelando, com sua solitária presença, a grotesca codificação social, desconstruindo-a, no estrito sentido da palavra. *Monsieur Hulot* vive no presente: cada instante, cada situação, são por ele

percebidos como uma experiência autônoma e com sentido em si mesma. (ÁBALOS, 2001, p. 72)

Figuras 34 e 35: Sr. Hulot.



Fonte: Google imagens, 2019

Tati cria um personagem altamente desajustado à cultura moderna, que se apropria de forma inadequada dos objetos que o cercam e curiosamente aparenta agir de maneira mais pragmática a tais invenções do que aqueles inseridos nesse meio. Hulot responde a todos os estímulos que esse novo mundo apresenta e, dessa forma, gera curiosidade para quem o vê, tornando o cenário um laboratório de experimentos.

O entendimento desses elementos narrativos e do meio cinematográfico que a obra de Tati se insere, tornou possível identificar como a modernidade se apresenta em seus filmes. Esta, dispersa-se por várias camadas, podendo dar destaque a três temáticas relevantes: (1) a reconstrução da França sob influência do Estilo Internacional; (2) as reações humanas aos costumes da nova sociedade; e (3) a influência do desenvolvimento industrial no ambiente doméstico. Dessa forma, o próximo capítulo voltou-se para a análise dos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*, como meio de compreender o espaço pelos olhos de Jacques Tati e, dessa forma, enxergar sua contribuição ao estudo da cultura moderna.

3. FACES DA MODERNIDADE

*O destino de alguém não é nunca um lugar, mas
um novo modo de olhar as coisas.*

Henry Miller

Este capítulo, foca na representação da modernidade na obra cinematográfica de Jacques Tati. Dessa forma, o capítulo tem como ponto de partida (3.1) o entendimento desses espaços nos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*; o subcapítulo se divide em três subtópicos: (3.1.1) tratando sobre a reconstrução espacial francesa após a Segunda Guerra Mundial; (3.1.2) abordando as relações humanas na modernidade; e (3.1.3), que trata sobre o ambiente doméstico a partir de 1950, após as investidas da indústria. Em seguida, no subcapítulo (3.2) foram apresentadas as análises fílmicas das obras selecionadas. Por fim, no subtópico (3.3), apresenta-se a mensagem final dos filmes de Tati e sua relação com os temas apresentados nos capítulos anteriores.

3.1 OS ESPAÇOS DA MODERNIDADE EM MON ONCLE E PLAYTIME

A renovação espacial em terras europeias após 1945 acarretou modificações na estrutura social, interferindo nos hábitos da população e em seus modos de interação com os objetos e também com as pessoas. Essas transformações dão continuidade ao diálogo entre tradição e modernidade, já alicerçado no continente europeu, mas que agora encontram como meio de propagação de ideias o cinema de Jacques Tati. Este, aborda a introdução do estilo de vida moderno em quase todos os seus filmes, com destaque para *Mon Oncle* e *Playtime*.

3.1.1 A reconstrução da França

As ideias de renovação após 1945, fizeram com que fossem desenvolvidos planos de reestruturação espacial e econômica para as cidades francesas, tendo como principal objetivo estabelecer uma tábula rasa. Esse sentimento conduziu as experiências de arquitetura, de caráter internacional, no pós-guerra, resultando na “construção de uma existência antisséptica esculpida por uma arquitetura austera” (MARTINS, 2013, p. 109). A remodelação das grandes metrópoles é mostrada por Jacques Tati como essencial para a manutenção dos costumes modernos.

Em *Mon Oncle*, o diretor expressa esse pensamento por meio da contraposição de dois modelos de cidade e costumes. Desse modo, ele apresenta a transição de uma França ruralizada para outra modernizada, em um processo que se expande e, ao longo do filme, faz-se perceber a existência cada vez menor de traços de uma cidade tradicional. É através do enredo que Tati consegue reproduzir esse conflito que marca, por um lado, a “fé no progresso e na ordem como instrumentos de salvação postos à disposição do homem pelo desenvolvimento técnico e científico [...]” e, por outro, a “intenção de estabelecer um novo subjetivismo, ou vitalismo, que permita impor um limite à ciência [...]” (ÁBALOS, 2001, p.68 e 69).

Por isso, a arquitetura do filme, presente no lado moderno da cidade, relaciona as tecnologias do período às expressões estéticas das artes de vanguarda, apresentando, dessa forma, um processo mútuo de divulgação e valorização, que perpetua a modernidade em si. Com o decorrer do filme, pode-se perceber como a ideia incitada pelo arquiteto e planejador modernos adentra o subconsciente de seus usuários, em um método que acaba por democratizar a arquitetura extremamente funcionalista e, conseqüentemente, estandardizada. A casa Arpel, o cubo branco e homogêneo desenvolvido por Tati em parceria ao cenógrafo Jacques Lagrange nos estúdios da Victorine, em Nice, é a simbolização estética da sua crítica.

A planta da casa Arpel (Figura 36), baseia-se nos projetos de arquitetura moderna. Os ambientes internos se integram ao pátio por meio de portas de correr constituídas por vidro e, nas palavras da Sra. Arpel, “tudo comunica”. Esta frase remete à ideia proposta por Le Corbusier, ao definir os cinco pontos para a construção de uma arquitetura moderna, no qual estabeleceu a “planta livre” como um dos principais atributos. Dessa forma, o andar inferior da

casa, com a exceção de alguns cômodos, é completamente livre de paredes e se integra facilmente com o exterior.

Figura 36: Implantação da Residência Arpel



Fonte: Elaborado pela autora, 2021

O térreo é composto ainda pelo quarto de Gérard, banheiro, área de serviço e cozinha (Figura 37). Essa última, intensifica ainda mais a sensação de asseio que a casa transmite. No andar superior, entende-se que é onde se localiza o quarto do casal. Contudo, este não é apresentado em nenhum momento, sendo suas janelas vigilantes (Figura 38) os únicos elementos que podemos ver. De acordo com Iñaki Ábalos, “a casa positivista será a casa da exposição não apenas de uns frente a outros, mas também da família, como unidade, ao exterior.” (ÁBALOS, 2001, p. 75). Assim, os espaços domésticos da modernidade negam a intimidade, expondo-a e transformando a casa em uma “máquina de vigiar”.

Figuras 37 e 38: Cozinha moderna e Janelas do quarto do casal, respectivamente



Fonte: *Mon Oncle* (00:35:20 e 00:46:59)

As áreas internas dessa casa são as mínimas possíveis, e o destaque é transferido para a área social e de lazer (Figura 39), onde a família moderna pode receber convidados. Por sua vez, o pátio externo e os jardins ocupam a maior parte do terreno e são dispostos geometricamente. Contudo, apesar de sua extensão, estes não se configuram como ideais espaços de lazer, pois possuem grama baixa, galhos secos e pedras, conferindo ao ambiente uma aparência áspera e pouco acolhedora. Além disso, parte da área externa é ocupada pela garagem, que nesse contexto, é o receptáculo do grande protagonista dessa máquina de morar: o automóvel. No centro disso tudo, encontra-se o imponente chafariz (Figura 40), e seu sofisticado sistema de automação, o qual “deve ser rigorosamente ligado quando da chegada de uma visita. No entanto, estas são selecionadas por parâmetros que obedecem à escala social, não cabendo ao feirante que chega ao imóvel o privilégio duvidoso de observar a estátua em sua plenitude.” (SANTOS, 2013, p. 90).

Figuras 39 e 40: Área externa da residência Arpel e Sra. Arpel ligando o chafariz, respectivamente



Fonte: *Mon Oncle* (00:02:52 e 00:17:15)

Internamente e externamente a casa é preenchida por tons frios e monocromáticos, que asseguram à residência uma aparência hospitalar, sendo o mobiliário o único a receber algum toque de cor. Este, e os poucos objetos presentes, são extremamente modernos e minimalistas. Esses objetos promovem a imagem do novo padrão de vida burguês, fundamentado na ideia de progresso, e abdicando qualquer sentimento que evoque memória. O arquiteto e decorador é responsável por pensar as necessidades universais da família-tipo, “como resposta a necessidades universais de corpos padronizados, que encontram na inteligibilidade do funcionalismo, uma síntese metodológica e estética do difícil equilíbrio entre as exigências do material, da forma e do objetivo, impostas pelo novo contexto.” (MARTINS, 2013, p. 32).

Desse modo, a casa também é um ambiente de opressão. Dentro dela, há vários objetos que apenas parecem ter o propósito de decorar e afirmar status social, em vez de proporcionar conforto. Boa parte das críticas de Tati se concentra exatamente nisto: no sentido unicamente estético por trás da arquitetura, urbanismo e modo de vida modernos, que prezam pela aparência e design, mas suplantam o uso refletido e autêntico. Nesse sentido, a normatização estabelece não só o consumo e o emprego dos objetos, como também os modos de vida e o comportamento urbanos. (MACEDO, 2019, p. 96)

A casa se insere em um bairro igualmente moderno e monocromático, “tomado pelo mesmo cinza que prevalece naquele domicílio. Deste bairro homogêneo não nos é apresentado o nome, talvez sinal de sua falta de singularidade perante outros bairros igualmente modernos

que estão sendo erguidos nos arredores.” (SANTOS, 2013, p. 89). Dessa forma, torna-se impossível a tarefa de diferenciar cada residência. Do mesmo modo, as ruas que compõem o bairro moderno são regulares e sem qualquer traço de arborização.

Em contrapartida, o cineasta apresenta a imagem da cidade tradicional, através do bairro em que vive o Sr. Hulot. Este, mora em uma espécie de vila (Figura 41), esteticamente desprovida de simetrias e do caráter higiênico da residência Arpel. Não é possível observar o interior da vila em que vive o tio, ainda assim, é fácil presumir sua composição: desníveis, escadas, circulações estreitas, objetos espalhados e grande fluxo de pessoas. De acordo com o arquiteto Henri Gaudin (2005), a casa da tradição transmite a vivência daqueles que a habitam e, por isso, é cheia de histórias, ao contrário da casa moderna e de usos completamente planejados.

Figura 41: Residência do Sr. Hulot

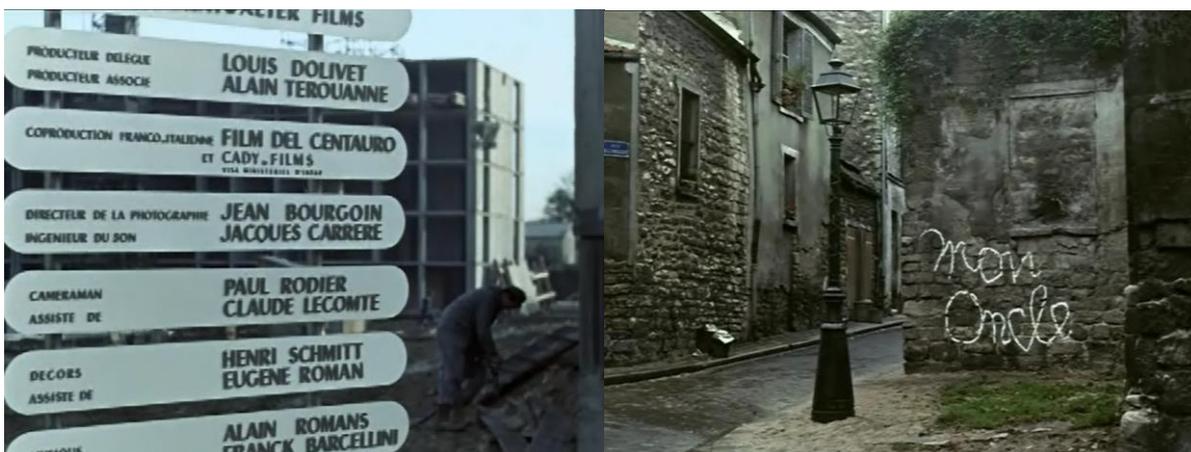


Fonte: *Mon Oncle* (00:10:32)

Assim como a vila, o bairro que a abriga, *Saint Maur*, é diverso, tanto em usos quanto em pessoas. Nele não existe toda a quantidade de cimento ou a padronização presente no bairro moderno. O bairro tradicional é arborizado, possui feiras ambulantes, restaurantes e residências de todos os tipos, além de percursos irregulares. As cenas que apresentam o bairro possuem uma paleta de cores com tons terrosos, transmitindo ao espectador a sensação de aconchego inexistente no lado oposto da cidade. O filme segue dessa forma, contrapondo esses dois estilos de vida, duas versões de uma mesma França.

Do ponto de vista de crise com a tradição, Tati simboliza, logo na primeira cena do filme (Figura 42), a reconstrução da França sob influência do Estilo Internacional. Nesse momento, é apresentado um canteiro de obras, que um dia será uma grande construção, como aquelas presentes em seu próximo filme, *Playtime*. A seguir, o espectador é guiado pelas ruínas do bairro tradicional (Figura 43), em que vive o Sr. Hulot, e que aos poucos será suplantado pelos edifícios modernos. Dessa forma, desde os primeiros momentos do filme, já é possível identificar como Tati irá transitar nesse diálogo. De modo análogo, uma série de construções, figuras do processo de modernização, é apresentada pelo diretor ao longo do filme, sempre paralelamente às imagens do bairro *Saint Maur*, ou à dinâmica de Hulot com a vida moderna. Jacques Tati constrói o ambiente de expansão urbana que a França vive, em que as cidades passam a se organizar em torno de uma nova estrutura dividida por zonas.

Figuras 42 e 43: Canteiro de obras e Bairro *Saint Maur*, respectivamente



Fonte: *Mon Oncle* (00:00:15 e 00:01:03)

Por outro lado, Tati cria também um símbolo de resistência silenciosa de uma França Tradicional. Hulot, envolto em seu próprio mundo, não faz questão de impor seu estilo de vida. Ainda assim, ele é a lembrança de que essas raízes não foram completamente esquecidas. Esse pensamento é simbolizado quando Hulot, ao passar por um muro em ruínas, derruba um tijolo e quase imediatamente retorna para colocá-lo no lugar, mesmo que o muro esteja quase completamente destruído e esse único tijolo não vá fazer diferença em sua sustentação (Figura 44).

Figura 44: Ruínas da cidade tradicional



Fonte: *Mon Oncle* (00:13:46)

Já em *Playtime*, o diretor apresenta uma sociedade completamente modernizada. Por isso, os lampejos da tradição, que em *Mon Oncle* eram constantes, neste filme são menos frequentes. Em seu processo de reconstrução, a cidade adotou novos modelos espaciais, os quais são muito bem representados pela imagem de *Tatville*. Esta, denominada pela arquiteta Rita

Martins (2013) como “a cidade prometida”, manifesta os ideais funcionalistas em larga escala. Nesse estágio, quase não existe mais espaço para a tradição, que por sua vez, é retratada apenas nos fulgores das relações humanas.

A uniformidade de *Tatville* se dá, não apenas por sua espacialidade, mas pelas cores e materiais empregados, pelos ruídos dos automóveis, pela aparência genérica das pessoas que a habitam, e pelas placas em língua inglesa que agora estão por todo lugar. Tati apresenta Paris, mas devido ao seu caráter internacional poderia ser qualquer outra grande metrópole. Nesse filme, Tati aborda mais uma vez a questão da moradia. As novas residências se configuram como caixas sobrepostas umas às outras e cercadas por vidro, comprometendo a privacidade do morador (Figura 45). Porém, essa falta de privacidade não se configura um problema. Nem os moradores, nem aqueles que marcham pela cidade parecem se abismar com essa configuração. Essa nova casa lembra aquela imaginada por *George Orwell*, em seu livro *1984*, sendo observada vinte e quatro horas por dia através de suas teletelas. Através dos vidros podemos ver as ações quase que cronometradas de seus moradores, descortinando a realidade maquinal dessas famílias. O homem moderno vive dentro da caixa de vidro e, ao chegar em casa, acomoda-se no sofá e observa, por ininterruptas horas, outra caixa de vidro, só que agora eletrônica.

Figura 45: Novo modelo residencial



Fonte: *Playtime* (00:49:54)

Assim, as rotinas familiares são expostas por Tati, todas se desenvolvendo ao mesmo tempo e da mesma forma. Não existe espaço para agir de outro modo, pois a casa foi inteiramente planejada, seus móveis, sua decoração, e até mesmo as pessoas que nela residem. Ao criar um modelo único de residência, eliminam-se as possibilidades de estas serem ocupadas por famílias diversificadas. E caso isso aconteça, a grande tela de vidro está sempre presente, lembrando o compromisso com a modernidade e funcionando como um filtro para as ações de seus moradores, ao passo que estes sabem que estão a todo momento sendo observados. Dessa forma, percebe-se que além de desempenhar papel cenográfico, a arquitetura em seus filmes é indutora dos comportamentos de seus personagens, atuando como um prolongamento destes (ÁBALOS, 2001).

Contudo, embora *Mon Oncle* e *Playtime* revelem a decadência da tradição sob o ponto de vista arquitetônico, esse não é o verdadeiro desfecho do pensamento crítico dos filmes. De acordo com Gaudin (2005), a dimensão humana ainda constitui grande parte do trabalho de Tati, e esta é a real temática de seus estudos.

3.1.2 Comportamento humano

As relações humanas, de modo geral, sempre são influenciadas pelo ambiente. Dessa forma, a arquitetura, a cidade, os objetos, e mesmo outras pessoas podem interferir nestas, tornando-as mais ou menos profundas. Ao nos apresentar a vida moderna, Jacques Tati também identifica o homem que dela se alimenta, e que se deixa guiar por essa vida, tão bem planejada, que nem mesmo imagina seguir seu próprio caminho. Logo, Tati toma posse dos ideais modernistas “para construir um universo cinematográfico constituído por espaços-tipo habitados por personagens-tipo. O cenário é povoado por anatomias *sem rosto*, pois a objetiva centra-se em corpos convertidos em utentes, submetidos a uma arquitetura de sorrisos publicitários.” (MARTINS, 2013, p. 88). É dessa forma que atuam a família Arpel em *Mon Oncle* e os executivos em *Playtime*. Esses personagens se deixam guiar pelo meio que os cercam, comportando-se de modo artificial, o que indica a supressão da personalidade humana.

Em *Mon Oncle*, os moradores do perfeito modelo residencial, aparentam possuir também uma rotina perfeita, com gestos cronometrados e que se repetem todos os dias, incapazes de suportar qualquer tipo de adversidade que atrapalhe sua maravilhosa vida

monótona. É assim que funciona o ritual da família Arpel, acordam sempre no mesmo horário, arrumam-se e vão trabalhar, o Sr. Arpel como alto dirigente da fábrica *Plastac*, e a Sra. Arpel como a “dona de casa profissional”. Essa afetação pode ser vista durante o percurso matinal da família entre a porta de casa e o carro. A Sra. Arpel, como uma aplicada dona de casa, prontamente inicia suas tarefas, limpando cada superfície que encosta, em uma desesperada tentativa de manter a casa limpa (Figuras 46 a 51). Os personagens se moldam de acordo com o ambiente em que vivem, traduzindo para o cinema toda a afetação presente nas relações sociais dessa nova cultura.

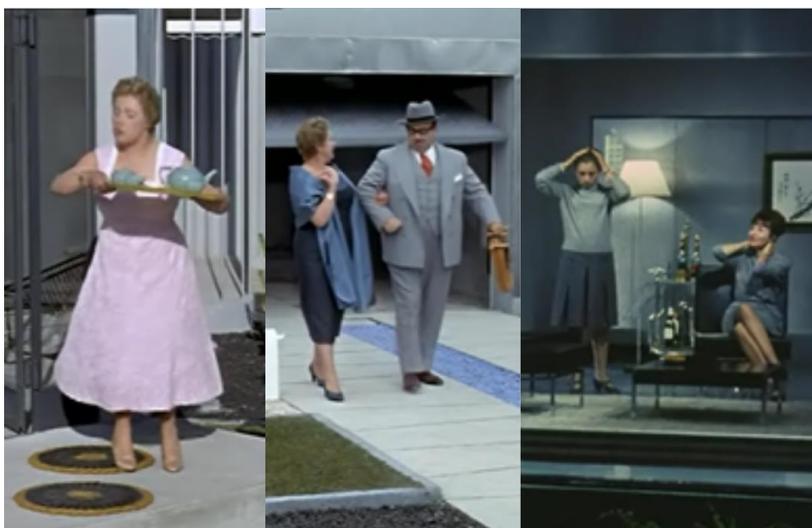
Figuras 46 a 51: Rotina diurna da família Arpel



Fonte: *Mon Oncle* (sequência: 00:02:40 – 00:05:31)

A atitude da Sra. Arpel é resultado das mudanças sofridas pelas mulheres no final da primeira metade do século XX, que passaram a ter que trabalhar tendo em vista a escassez de homens no mercado de trabalho durante o período de guerra. Após 1945, as mulheres retornaram ao lar, mas agora como eficientes donas de casa, devendo encontrar no trabalho doméstico sua satisfação pessoal. Além de devotas donas de casa, as mulheres também deveriam ser devotas à sua família, e por isso, nesse contexto, configuram-se como um reflexo do sucesso social e profissional do marido. Esse sucesso seria medido de acordo com seu porte ante a sociedade moderna, e isso incluía seu modo de vestir. Consequentemente, as roupas da Sra. Arpel (Figura 52) também funcionam como símbolos do prestígio social da família. Essa imagem da mulher doméstica e subserviente seria questionada nas décadas seguintes. Entretanto, por muito tempo, essa foi a função destinada a ela, e que a Sra. Arpel cumpriu muito bem. A utilização do vestuário como reflexo do status pessoal também foi explorada por Tati em *Playtime* (Figura 52), só que nesse filme a cartela de cores é ainda menor. Dessa forma, a escolha por tons neutros e frios revelariam uma personalidade reservada e elegante, condizente com a realidade moderna dos habitantes da metrópole.

Figura 52: Vestuário nos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*



Fonte: *Mon Oncle* e *Playtime*

De modo similar funcionam as relações com outras pessoas, sejam elas conhecidas ou não. A família moderna, enquanto tenta se firmar socialmente, precisa interagir com aqueles adeptos ao seu estilo de vida. Essa situação é representada por Tati através de um turbulento

almoço entre os Arpel e alguns conhecidos em *Mon Oncle* (Figuras 53 e 54). Ainda que esses personagens não se relacionem em nenhum outro momento do filme, com exceção do Sr. Arpel e seus companheiros de trabalho no ambiente da fábrica, eles agem como amigos de longa data. Desse modo, a família se torna anfitriã do que vem a ser uma caótica refeição, em que seus valores culturais se tornam duvidosos a medida em que “sacrificam o verdadeiro bem-estar às convenções sociais, fingindo uma vida harmoniosa dentro de um espaço racionalizado à maneira de uma fábrica, sem aconchego nem alma” (NAZARIO, 2020, p. 175). Este almoço, articulado pela Sra. Arpel na tentativa de inserir seu irmão, o Sr. Hulot, em seu modelo de vida, opera apenas em benefício próprio da família no seu processo de ascensão social.

Figuras 53 e 54: Reunião entre conhecidos na residência Arpel



Fonte: *Mon Oncle* (01:03:39 e 01:06:03)

Hulot, assim como seus parentes, não se insere na vida moderna com naturalidade. A diferença é que, ao contrário de sua irmã e cunhado, que veem a modernidade de forma positiva e como meio de elevar sua condição na sociedade, Hulot não se importa com o modo que outros o enxergam, e encontra felicidade em seu próprio mundo.

Enquanto que M. Hulot caracteriza-se como um indivíduo discreto e silencioso, notadamente gentil, ainda pautando seus gestos simples numa espécie de sociabilidade devedora de raízes rurais, os Arpel gozam das possibilidades de consumo de uma classe média algo abastada, na qual os valores culturais apontados como tradicionais da sociedade francesa já se encontram fortemente diluídos numa tendência à busca

pelo *American Way of Life*. M. Hulot configura-se, por sua vez, como o antípoda deste modo de vida importado da América. (SANTOS, 2013, p. 88)

Essa artificialidade, presente na maioria das relações em *Mon Oncle*, é quebrada pelas crianças, que subvertem a rotina ensaiada da vida moderna, da qual nem mesmo Hulot consegue escapar. São Gérard e seus amigos que conseguem transitar entre esses dois mundos com naturalidade, adaptando-se de acordo com as normas exigidas por cada um. Além das crianças, somente os animais conseguem andar com facilidade entre os dois bairros (Figuras 55 e 56). “São estes últimos que, presentes na abertura da película, guiam o espectador, primeiramente, de Saint Maur ao moderno bairro dos Arpel e são eles, igualmente, que fazem o caminho de volta quando, na cena final, retornam do aeroporto à Saint Maur.” (SANTOS, 2013, p. 91 e 92).

Figuras 55 e 56: Cachorros andando entre os bairros moderno e tradicional



Fonte: *Mon Oncle* (00:02:33 e 01:49:35)

Essa temática foi aprofundada em *Playtime*. Entretanto, neste vemos cada vez menos pessoas conectadas à tradição, sendo Hulot um dos poucos a recordá-la. Neste filme, a disparidade entre os dois modos de viver é evidenciada quando Tati expõe, simultaneamente, Hulot e um estranho, ambos em uma sala de espera. Enquanto aguarda sua vez, Hulot, entediado, caminha pela sala e apalpa o mobiliário em uma tentativa de se distrair. Já o personagem que senta ao seu lado, movimenta-se roboticamente, por meio de ações cronometradas, as quais Hulot observa muito atentamente (Figura 57).

Figura 57: Sala de espera do edifício empresarial



Fonte: *Playtime* (00:19:02)

Ainda tratando-se das relações humanas, em *Playtime*, existe um momento marcante que simboliza a manutenção da tradição, e este ocorre durante a inauguração do restaurante *Royal Garden* (Figuras 58 e 59). De todos os momentos apresentados, esse é o que mais se distancia da organizada vida moderna. Nesse momento, é possível perceber as tentativas dos funcionários em transformar o restaurante em um local frequentado por aqueles inseridos nos costumes modernos. Entretanto, à medida que os clientes chegam, o espaço fica extremamente sobrecarregado e o caos se instaura, resultando na destruição do ambiente. Essa sequência informa ao espectador que os antigos hábitos não foram completamente esquecidos, nem mesmo por aqueles que se julgam completamente inseridos nessa nova realidade social.

Figuras 58 e 59: Restaurante Royal Garden



Fonte: *Playtime* (01:08:29 e 01:13:11)

3.1.3 O ambiente doméstico

Economicamente fragilizada, a França, após a Segunda Guerra Mundial, encontrava-se em um quadro de dependência financeira dos Estados Unidos, derivado do Plano Marshall. Este, almejava conter a propagação comunista, além de ampliar a exportação de produtos industrializados e matérias-primas norte-americanas (SANTOS, 2013), encontrando nas exposições internacionais solo fértil para sua divulgação. Esses incentivos, resultaram na disseminação do *american way of life* nos costumes da população francesa, que após as privações dos anos anteriores, veem-se em um mundo capitalista e cheio de possibilidades.

O ambiente de reorganização social e financeira, que vive a França dos anos 1950, é apresentado principalmente em *Mon Oncle*, filme no qual o diretor se apropria da intervenção americana como meio de moldar as ações de seus personagens, e isso pode ser visto, principalmente, no cotidiano das novas donas de casa. As novas funcionalidades tecnológicas distanciam a imagem de monotonia, antes atrelada ao trabalho doméstico, e em seu lugar surge uma versão de satisfação. A dona de casa moderna, totalmente equipada com seus utensílios, não enxerga mais a vida doméstica com descontentamento.

Instrumentalizada pela indústria e pelo comércio, a mulher ganha uma maior visibilidade nos meios de comunicação que veiculam uma imagem estereotipada de dona de casa, exuberante de formas e de semblante radiante apesar da sua obsessão e submissão ao enxoval e que encontraria a sua realização pessoal no asseio do próprio lar e na satisfação do marido. (MARTINS, 2013, p. 68)

Além disso, o investimento da indústria em novos materiais culminou na descoberta do plástico como um aliado à concepção de objetos para o lar. Em suas novas formas, o plástico é inserido na casa moderna, através da standardização, associando-se “ao culto do novo em folha” e alimentado “pela emergente sociedade do descartável” (MARTINS, 2013). Esses objetos ganham cada vez mais espaço no dia-a-dia das famílias, tornando-as dependentes destes. A Sra. Arpel e sua casa moderna são a síntese desse pensamento.

Em um passeio pela casa, a Sra. Arpel apresenta seus poucos, mas modernos objetos, responsáveis por “facilitar” sua vida. Sua cozinha (Figura 60), super tecnológica, praticamente

faz tudo sozinha através de um simples apertado no botão, nela não há espaço desperdiçado com objetos desnecessários. Contudo, paradoxalmente, a mesma é repleta de aparatos que tem apenas uma única função e que são de difícil entendimento, contrastando com a proposta facilitadora moderna. A cozinha foi um dos ambientes domésticos mais impactados pelo desenvolvimento da indústria, e que mais fascinava a família moderna. Existe um arrebatamento com todas as possibilidades que o progresso industrial tem a oferecer, transformando os objetos da casa em uma vitrine do triunfo social desse núcleo familiar.

Figura 60: Cozinha da residência Arpel

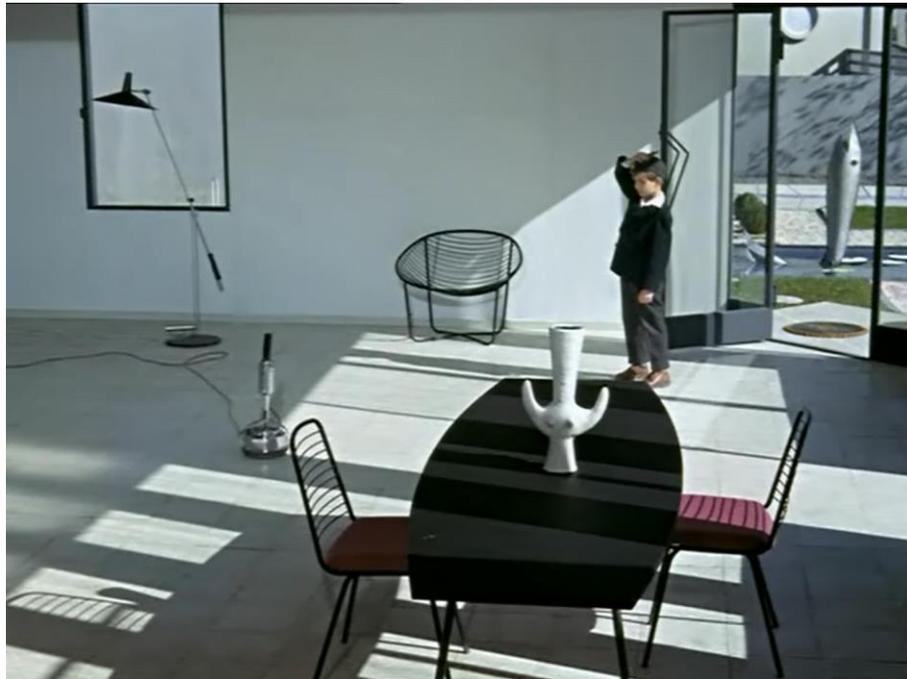


Fonte: *Mon Oncle* (00:47:27)

Além dos utensílios de cozinha, a dona de casa moderna também está munida de outros artefatos tecnológicos, como é o caso do aspirador de pó e da enceradeira. Nesse cenário, estes funcionam praticamente sozinhos, o que mais uma vez reflete o desejo pela simplificação proposto pela modernidade. Segundo Pierre Etaix, diretor assistente de Jacques Tati em *Mon Oncle*, uma das imagens mais poderosas do filme está no momento em que o aspirador de pó funciona sozinho, enquanto a Sra. Arpel está na cozinha. Esta, é chamada pelo filho, que ao

procurar a mãe encontra apenas uma máquina (Figura 61). Essa cena simboliza como o maquinário industrial, agora refinado, tornou-se parte da família moderna.

Figura 61: Gérard observando a máquina



Fonte: *Mon Oncle* (01:41:08)

3.2 ANÁLISES FÍLMICAS

Neste tópico serão analisadas cenas dos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*, relevantes para o entendimento da linguagem que Jacques Tati desejava consolidar. Para isso, serão apresentados, a seguir, os tipos de análises que podem ser apreendidas com um filme, bem como os elementos que estas costumam abordar.

Existem diversos modos de entender a mensagem transmitida por um filme. De acordo com o livro *Lendo as Imagens do Cinema* (2009), um filme pode ser analisado através de **planos**, **sequências** e, por fim, pelo **filme** em si. A análise de planos consiste na observação dos elementos narrativos em determinado período de tempo, entre cortes. Nesse caso, os autores afirmam que se deve considerar o ponto de vista da câmera, a luz e as cores, a verticalidade e a

lateralidade¹⁹, e os elementos sonoros. A análise da sequência, observa de que forma os planos se relacionam, e a mensagem derivada dessa relação. Nesse estágio é possível entender como funcionam a montagem dos planos, o espaço e as “metáforas audiovisuais”. Este tipo de análise permite compreender melhor os cenários como um todo, pois é através da sequência que se torna possível realizar percursos pelo ambiente, o que por sua vez se relaciona com o conceito de *Promenade Architecturale*. Já o último nível de análise, o filme, torna possível entender melhor o gênero e o estilo cinematográfico do diretor, mas também, e mais importante para o contexto desse trabalho, o tema da obra.

Dito isto, foram selecionadas 06 cenas de *Mon Oncle* e 03 cenas de *Playtime* para o desenvolvimento das análises fílmicas. Estas foram apresentadas através de fichas técnicas, contendo informações como tempo da sequência, quantidade de planos utilizados, tipos de enquadramento, composição sonora e cenários. Além disso, contêm comentários com o intuito de contextualizar melhor o assunto abordado em cada uma delas. As cenas foram escolhidas por apresentarem a **influência do desenvolvimento industrial para a construção de uma nova sociedade a partir de 1950**. Dessa forma, em todas as cenas foi possível identificar como arquitetura e homem foram modificados pela intervenção da cultura moderna. As cenas que não foram escolhidas para esta análise, ou se repetem quanto ao conteúdo, ou já foram abordadas em outros trabalhos. Por isso, foram privilegiadas cenas que além de se relacionarem com as temáticas apresentadas no tópico 3.1 (Os espaços da modernidade), ainda não tivessem sido exploradas. Ainda quanto às análises, foi realizado um estudo sobre a movimentação de câmera durante o processo de filmagem da cena 04 de *Mon Oncle*, o que viabilizou a compreensão do espaço pelos olhos de Tati. Após esse estudo, tornou-se possível debater no tópico 3.3 (Confrontando a Modernidade) a mensagem final dos filmes.

¹⁹ Verticalidade e lateralidade dizem respeito ao ângulo da câmera ao longo do filme, e à possibilidade de adoção de simetrias para organizar a cena.

MON ONCLE

Cena 01 - 00:00:06



Cena 01: Canteiro de obras

Descrição: Em primeiro plano, uma sequência de placas que deveriam conter as informações da obra. Contudo, em seu lugar são apresentados os nomes daqueles responsáveis pela produção do filme. Em segundo plano é possível observar trabalhadores responsáveis pela execução do novo edifício e, um pouco mais atrás, encontram-se grandes prédios em processo de construção.

Tempo de sequência: 00:00:01 – 00:00:59

Número de planos : 02

Enquadramento: câmera dinâmica com deslocamento vertical, foco com ampla profundidade de plano permitindo ver com clareza mesmo os edifícios ao fundo.

Efeitos sonoros: máquinas do setor de construção civil como britadeiras e tratores.

Cenário: Área em construção de Paris, composta por placas, máquinas, e prédios.

Cena 02 - 00:05:29



Cena 02: Rotina diurna da família Arpel

Descrição: A rotina se inicia com o cachorro da família Arpel voltando de um passeio, e sendo repreendido pela Sra. Arpel no momento em que chega por estar sujo. Depois, corta para o Sr. Arpel terminando de tomar seu café, enquanto espera sua esposa lhe trazer cigarro, isqueiro, luvas, chapéu e maleta de trabalho. Somente então, o Sr. Arpel segue para o carro, com sua esposa a tiracolo limpando todos os objetos que encontra pelo caminho. É após esse momento que o filho do casal chega ao carro, e então seguem os dois, um para a escola e outro para o trabalho. No final da cena pode-se observar a Sra. Arpel acenando para os dois com seu pano, jogando todo o pó acumulado na rua.

Tempo de sequência: 00:02:40 – 00:05:31

Número de planos : 11

Enquadramento: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal, foco com ampla profundidade de plano.

Efeitos sonoros: passos, objetos (aparelhos domésticos, xícara, tecido, isqueiro), carro (motor), portão elétrico.

Cenário: área externa da casa e bairro em que se insere.

Cena 03 - 00:18:08



Cena 03: Rotina noturna da família Arpel

Descrição: A rotina noturna da família começa com a chegada do Sr. Arpel à residência após o dia de trabalho. Este, é recepcionado por uma orgulhosa esposa, que convoca-o a se juntar a ela para observar o filho, o qual eles acreditam estar estudando. Entretanto, o plano muda e é possível perceber que Gérard não está estudando, na verdade ele está brincando com seus livros. O último plano dessa cena mostra o casal Arpel descansando enquanto assistem ao programa na televisão, sentados de forma inusitada, do lado de fora da casa.

Tempo de sequência: 00:20:05 – 00:20:03

Número de planos : 04

Enquadramento: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal, foco com ampla profundidade de plano.

Efeitos sonoros: porta do carro, campainha, portão elétrico, chafariz, diálogos, cadeiras sendo reposicionadas, televisão.

Cenário: Área externa, sala e quarto de Gérard.

MON ONCLE

Cena 04 - 00:30:28



Cena 04: Um passeio pela casa e seus objetos

Descrição: (esta cena será melhor apresentada no estudo realizado mais adiante)

Tempo de sequência: 00:29:22 – 00:38:08

Número de planos : 25

Enquadramento: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal e vertical, foco com ampla profundidade de plano (todos os planos fixos desta cena foram analisados no “Estudo da cena 04”).

Efeitos sonoros: campainha, portão elétrico, diálogos, passos, chafariz, objetos (utensílios domésticos), mobiliário.

Cenário: Área externa, sala e cozinha.

Cena 05 - 01:17:33



Cena 05: Rotina de trabalho

Descrição: O Sr. Arpel chega à fábrica *Plastac* e estaciona em sua vaga bem posicionada. Logo se apresenta uma sequência de planos que mostram seu percurso até a sala e, no meio do trajeto, vemos os funcionários começando a trabalhar a medida em que percebem que o chefe chegou. Essa cena ocorre no primeiro dia de trabalho do Sr. Hulot, que logo em seu início não consegue realizar o que foi proposto. Quase no final do expediente, Hulot se envolve com um problema mecânico, que acaba comprometendo parte da produção. Seguem-se uma série de planos mostrando os funcionários escondendo o ocorrido, enquanto fogem dos visitantes e possíveis compradores dessa mercadoria. Ao mesmo tempo, o Sr. Arpel, agora do lado de fora da fábrica, está comprando um carro novo para comemorar o aniversário de casamento do casal. A cena termina com este voltando para casa.

Tempo de sequência: 01:17:31 – 01:28:35

Número de planos : 46

Enquadramento: câmera fixa, foco com ampla profundidade de plano

Efeitos sonoros: carro (motor e buzina), maquinário da fábrica, diálogos, passos, objetos (telefone)

Cenário: fábrica *Plastac* (interior e exterior)

Cena 06 – 01:31:40



Cena 06: Sr. e Sra. Arpel presos na garagem

Descrição: A Sra. Arpel está aguardando o marido em frente à garagem de casa, pois, em comemoração ao aniversário de casamento, ela trocou o portão da garagem, que antes era manual, por um automatizado. Quando o Sr. Arpel chega é surpreendido pela mulher e também a surpreende ao contar que agora eles possuem um carro novo. O casal coloca o carro na garagem, mas ao tentar sair percebem que ficaram presos, pois devido ao novo sistema de automação, o portão se fecha quando os sensores indicam erroneamente que eles já saíram da garagem. Entretanto, foi apenas o cachorro da família que passou pelo sensor e ativou o fechamento do portão. O casal pede socorro à empregada e, após convencê-la de que nada de ruim acontecerá caso ela passe em frente do sensor, eles são libertados.

Tempo de sequência: 01:29:38 – 01:33:06

Número de planos : 09

Enquadramento: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal, foco com ampla profundidade de plano.

Efeitos sonoros: música, diálogos, passos, portão elétrico, carro (motor, buzina), chafariz.

Cenário: área externa da residência Arpel (garagem).

PLAYTIME

Cena 01 - 00:05:50



Cena 01: A chegada pelo aeroporto

Descrição: Algumas pessoas caminham por corredores, outras esperam sentadas em poltronas no salão. Escutam-se passos, diálogos, portas batendo, crianças chorando e caixas de som. Um grupo de crianças chega, como se estivesse em um passeio. Somente depois de algum tempo, após o som das turbinas de um avião, é que se percebe que a locação é um aeroporto. Um grupo de mulheres desembarca em Paris e são, por fim, direcionadas por funcionários até o ônibus que as esperam do lado de fora do aeroporto.

Tempo de sequência: 00:02:57 – 00:10:28

Número de planos : 18

Enquadramento: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal, foco com ampla profundidade de plano.

Efeitos sonoros: passos, diálogos, objetos (porta, descarga, microfone), aeronave (motor).

Cenário: Aeroporto de Paris (interior e exterior).

Cena 02 - 00:13:08



Cena 02: Passeio pelo edifício moderno

Descrição: Um funcionário do edifício empresarial acende o cigarro de um homem que passa pela porta do prédio. Nesse momento, o Sr. Hulot entra no edifício com o intuito de fazer uma entrevista de emprego. O funcionário, que trabalha como porteiro, se confunde com o extenso painel eletrônico, na tentativa de contactar o homem que Hulot deseja encontrar. Após algum tempo, Hulot é guiado para uma sala de espera, até que possa fazer sua entrevista. Depois de muito esperar, Hulot segue pelo edifício na tentativa de encontrar o homem e, após muitos desencontros, ele se confunde com os prédios e acaba saindo do local sem ter conseguido falar com quem desejava.

Tempo de sequência: 00:12:22 – 00:25:56

Número de planos : 39

Enquadramento: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal, foco com ampla profundidade de plano

Efeitos sonoros: carro (motor, buzina), diálogos, painel eletrônico, passos, objetos (poltrona, cachimbo, zíper, papéis, lata de cigarros, caneta)

Cenário: Interior do edifício empresarial

Cena 03 – 00:49:52



Cena 03: O novo modelo residencial

Descrição: Hulot encontra um amigo, que o guia para conhecer sua residência. Os apartamentos são mostrados pelo lado de fora, a câmera não entra no ambiente e tudo é observado por paredes de vidro. Enquanto Hulot conhece a família e a casa de seu amigo, é possível ver o tráfego de automóveis e pessoas que acontece do lado de fora da casa, bem como as rotinas expostas dos outros apartamentos. Após algum tempo, Hulot se despede e vai embora. Antes de sair do edifício, Hulot se atrapalha com os botões que abrem a porta que dá acesso à rua, até que seu amigo retorna para ajudar.

Tempo de sequência: 00:47:32 – 00:55:24

Número de planos : 18

Posição de câmera: câmera fixa, câmera dinâmica com deslocamento horizontal, foco com ampla profundidade de plano

Efeitos sonoros: diálogos, carros (motor e buzina), passos, portas de vidro

Cenário: Residencial multifamiliar (é possível visualizar seu interior, contudo, este é somente observado pela janela)

ESTUDO DA CENA 04

Personagens presentes: Sr. e Sra. Arpel, Gérard, vizinha, Sr. Hulot

Descrição da cena: Esta cena possui três sequências importantes que abordam a mensagem de Jacques Tati: a influência do desenvolvimento industrial no projeto arquitetônico, nas relações humanas e na produção de objetos. A cena inicia no portão da residência Arpel, com a chegada inesperada de sua vizinha. Esta, veio devolver um brinquedo de Gérard, que havia deixado cair em seu quintal, e acaba sendo atraída pela Sra. Arpel para conhecer sua casa moderna. É durante o *tour* direcionado à vizinha que se torna possível conhecer mais do interior dessa residência e sua distribuição espacial. Além disso, são apresentados os poucos objetos decorativos (que se resume à um único vaso), seu mobiliário moderno e sua cozinha extremamente funcionalista. Em sequência, o Sr. Arpel retorna do trabalho, enquanto sua vizinha se despede, e a família começa o ritual que antecede almoço. Esse momento é abalado com a chegada do Sr. Hulot, que pouco tempo após entrar na casa, em uma tentativa de procurar um copo na cozinha, termina destruindo alguns objetos. Por fim, a cena termina no mesmo portão de entrada, mas agora com Hulot indo embora e levando consigo seu sobrinho.

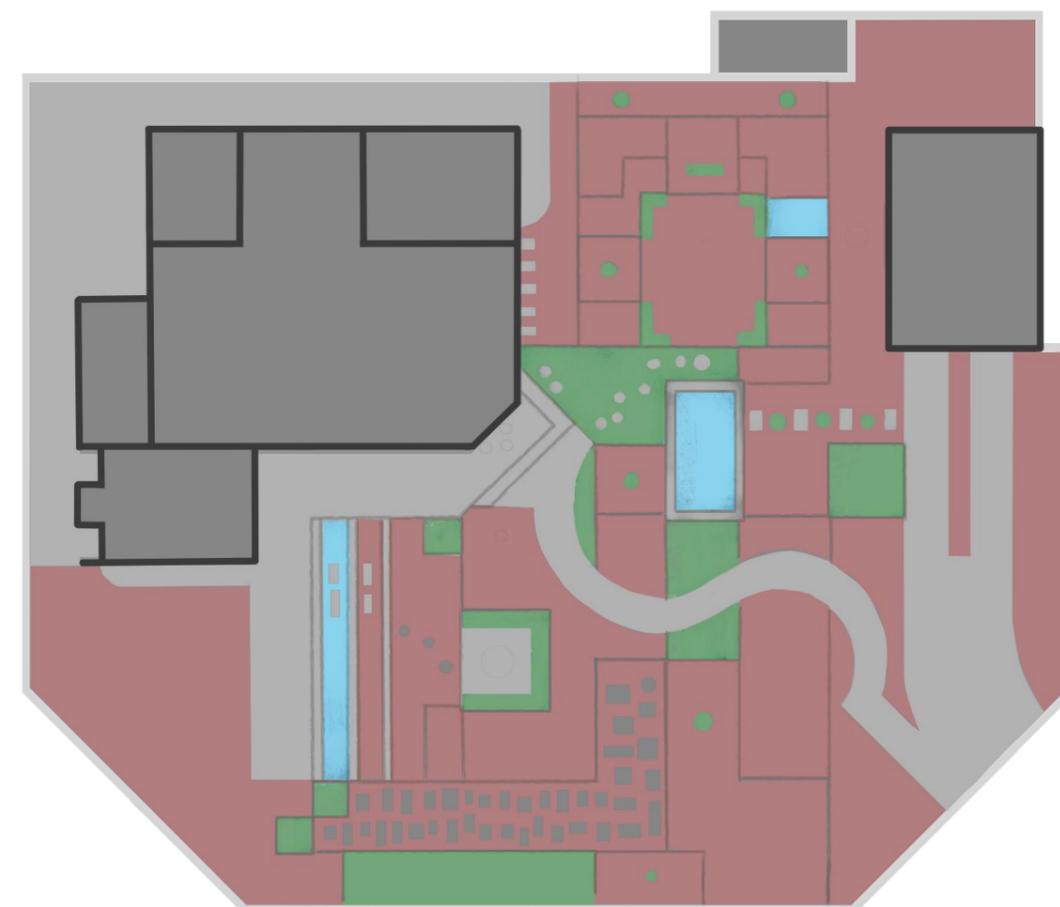
Sequências: 00:29:23 – 00:30:07 Sra. Arpel recepciona a vizinha, e Gérard brinca ao fundo;

00: 30:08 – 00:32:26 Tour pela casa

00:32:27 – 00:38:08 Almoço da família Arpel

Posicionamento de câmeras: A cena alterna entre enquadramentos dinâmicos com deslocamentos vertical e horizontal, e enquadramentos fixos. Neste último caso, a câmera é estática e, por isso, o cenário não se modifica. Dentro desse tipo de enquadramento, a câmera pode ser direta ou angulada (*plongée*). O foco durante a cena é sempre com ampla profundidade, o que garante que mesmo planos mais distantes da câmera possam ser observados. Esse tipo de recurso é uma das técnicas de filmagem do diretor, que atribui protagonismo à todos os elementos que compõe a cena.

IMPLANTAÇÃO RESIDÊNCIA ARPEL



Fonte: Elaborado pela autora, 2021

LEGENDA



Espelho d'água



Área não permeável



Área permeável

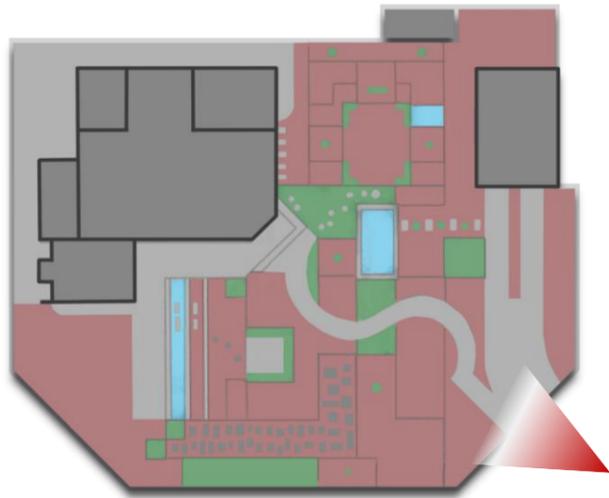
Observador



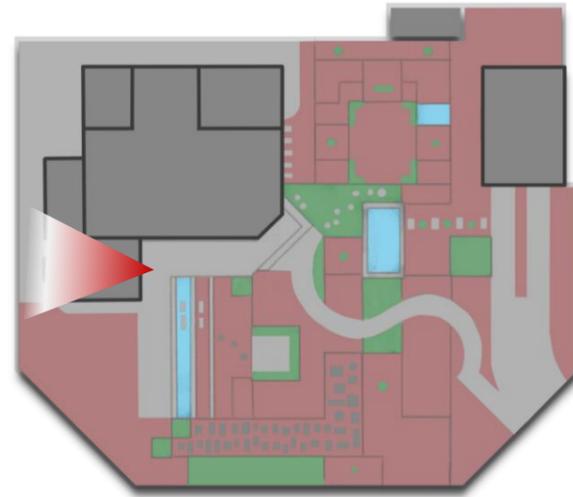
Enquadramento



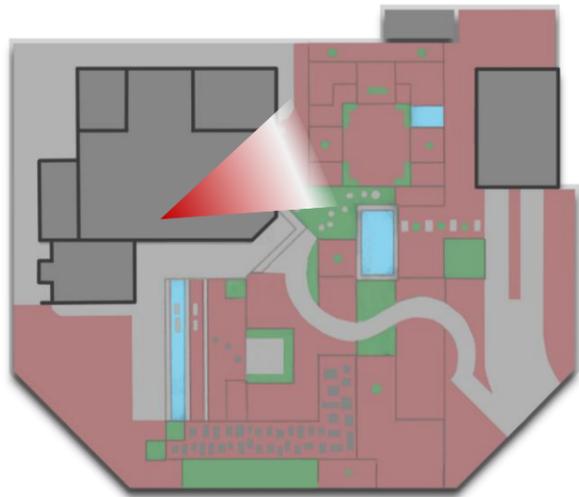
MOVIMENTAÇÃO DE CÂMERAS



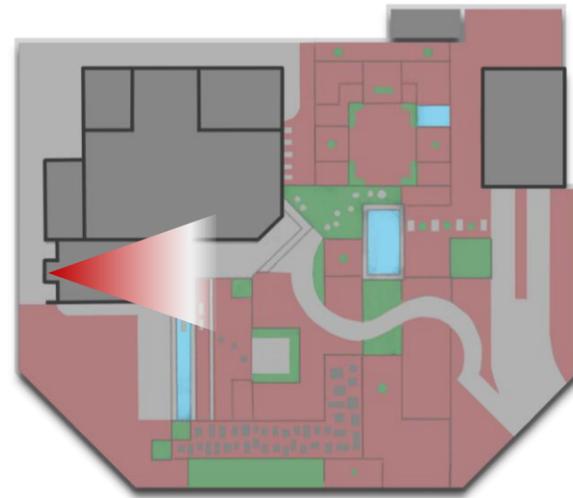
Duração do plano: 13 seg



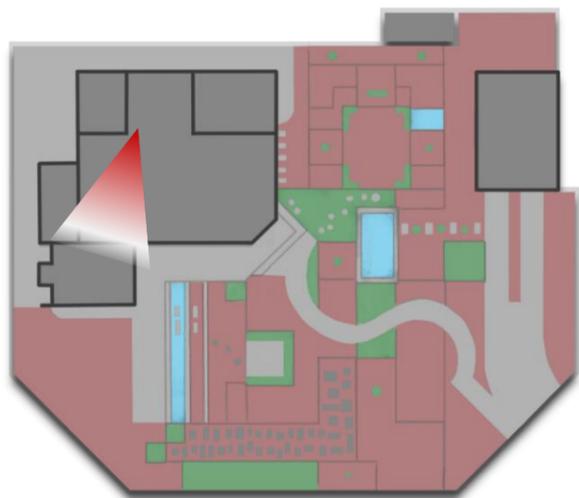
Duração do plano: 17 seg



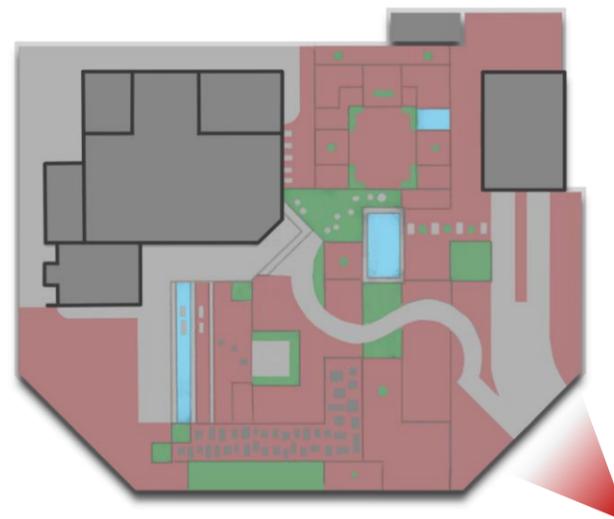
Duração do plano: 05 seg



Duração do plano: 02 seg



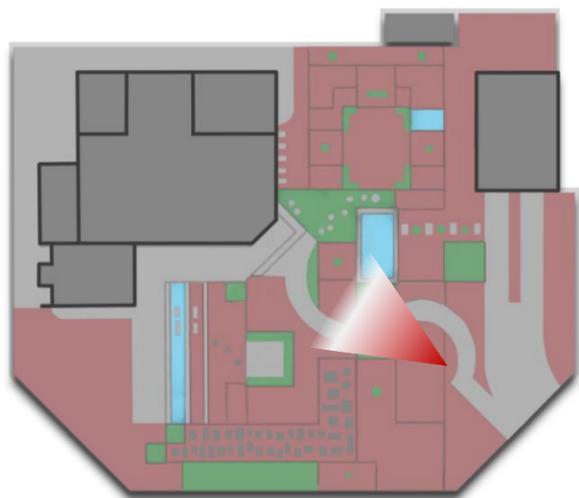
Duração do plano: 22 seg



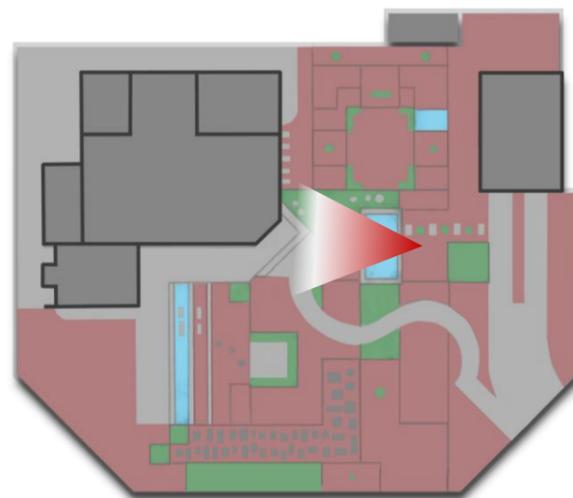
Duração do plano: 16 seg



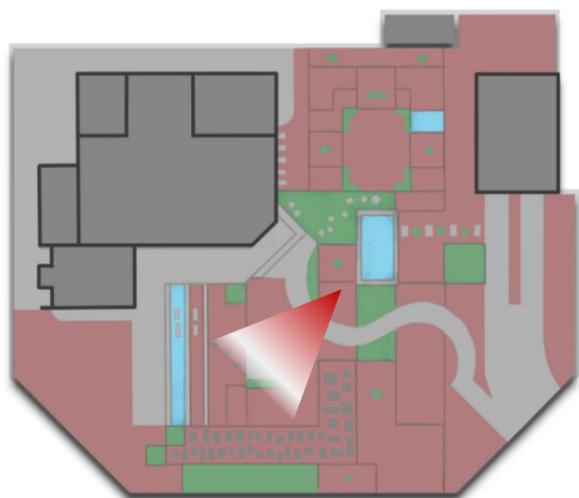
MOVIMENTAÇÃO DE CÂMERAS



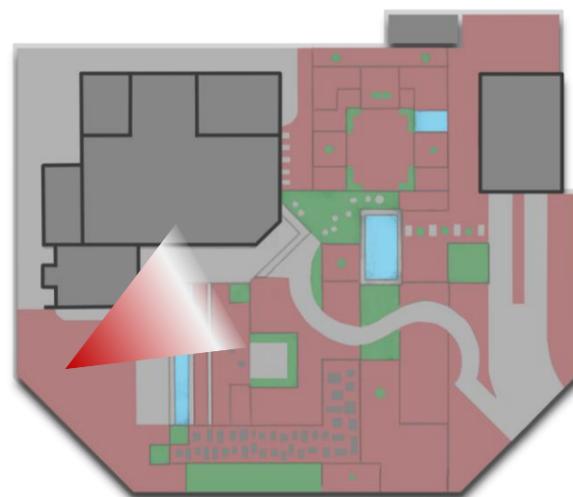
Duração do plano: 24 seg



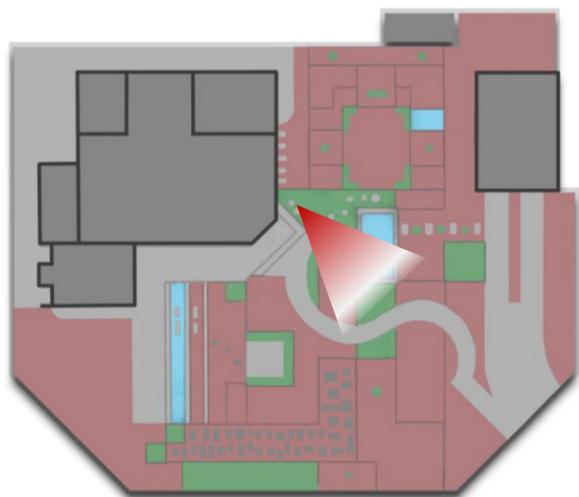
Duração do plano: 06 seg



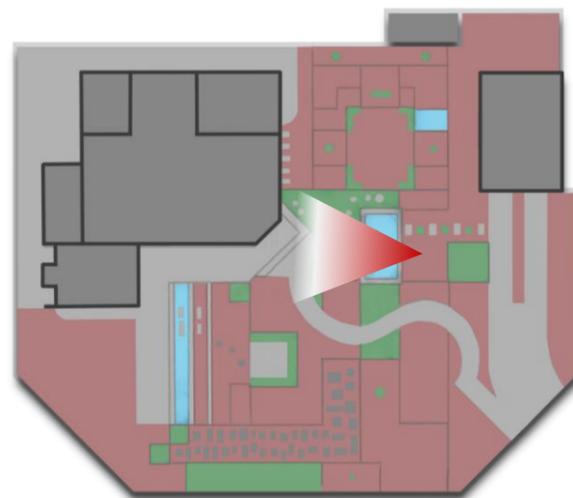
Duração do plano: 38 seg



Duração do plano: 03 seg



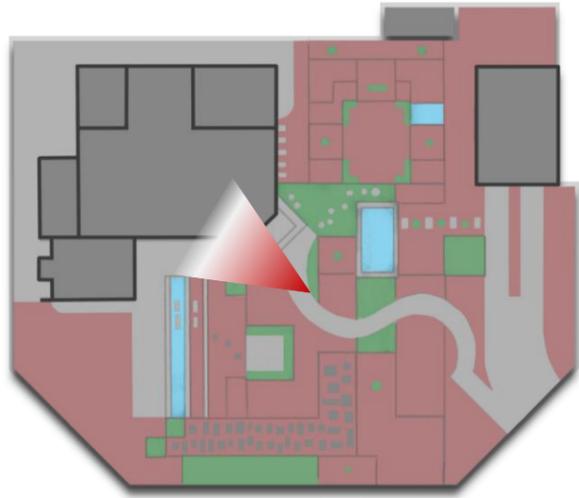
Duração do plano: 12 seg



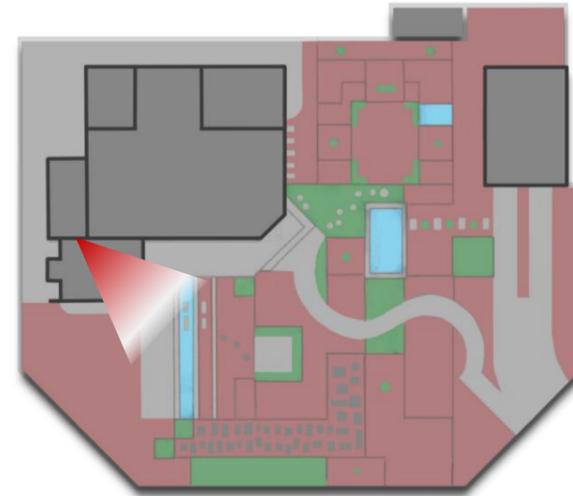
Duração do plano: 19 seg



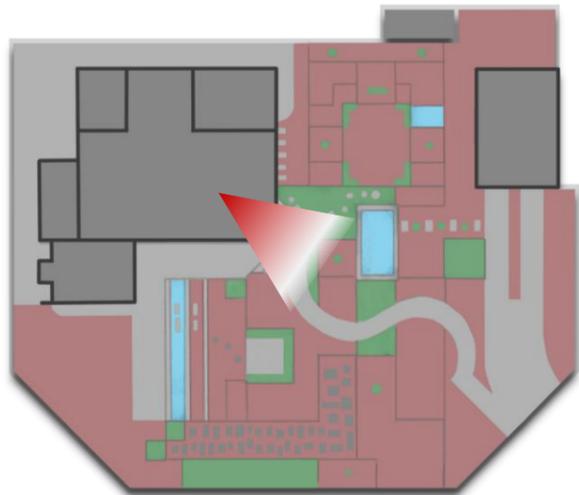
MOVIMENTAÇÃO DE CÂMERAS



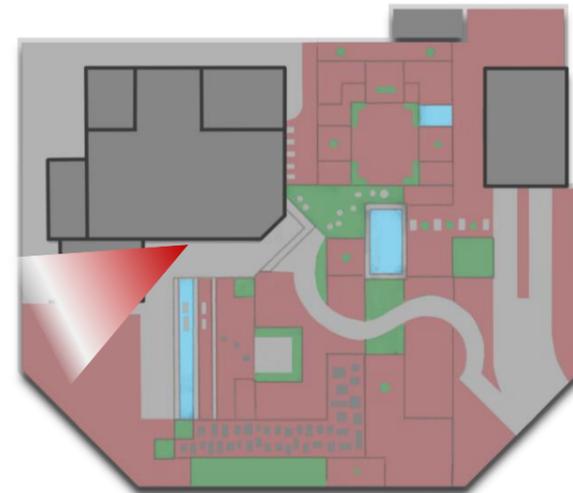
Duração do plano: 35 seg



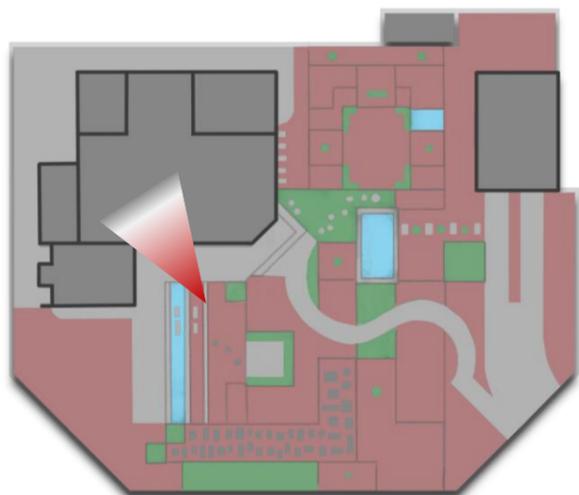
Duração do plano: 12 seg



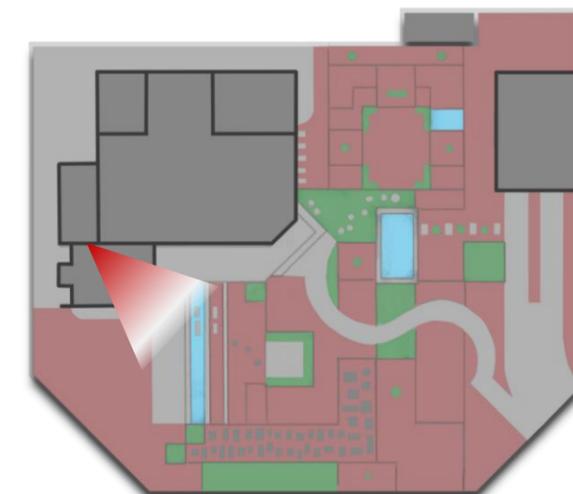
Duração do plano: 15 seg



Duração do plano: 14 seg



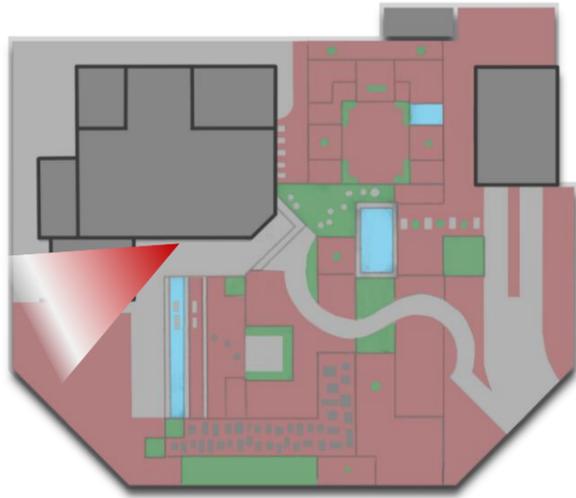
Duração do plano: 1 min e 25 seg



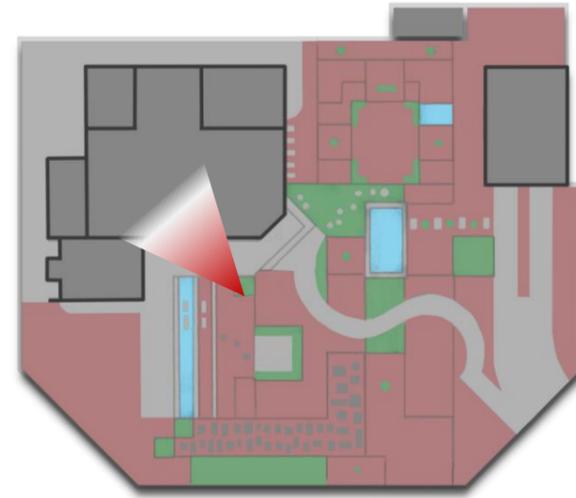
Duração do plano: 06 seg



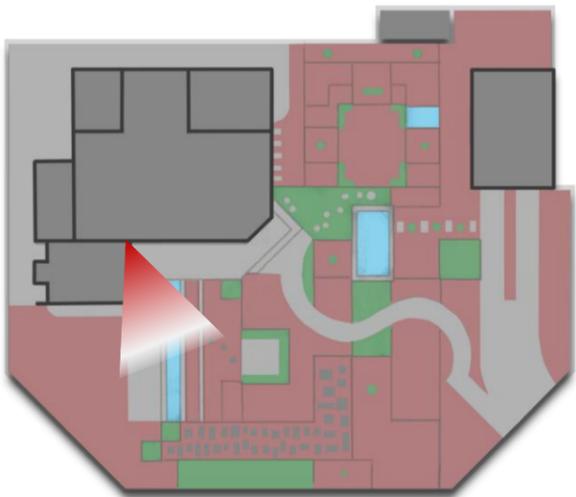
MOVIMENTAÇÃO DE CÂMERAS



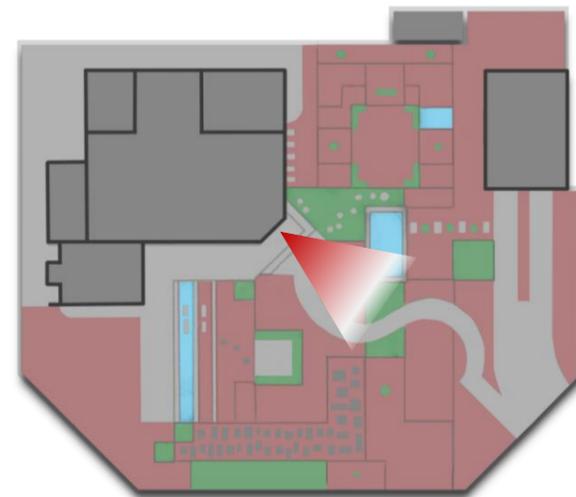
Duração do plano: 32 seg



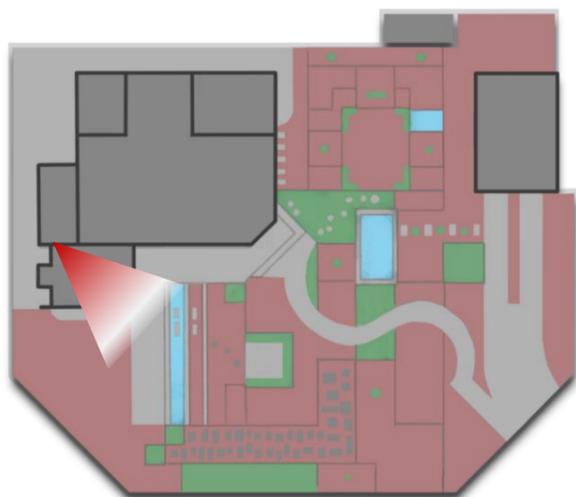
Duração do plano: 23 seg



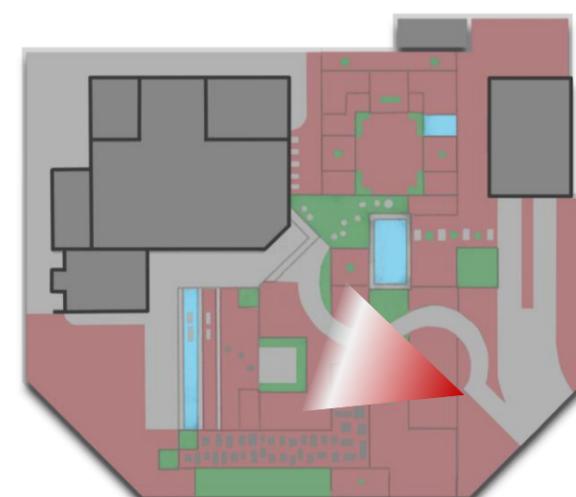
Duração do plano: 12 seg



Duração do plano: 22 seg



Duração do plano: 21 seg



Duração do plano: 22 seg



3.3 CONFRONTANDO A MODERNIDADE

A contar dos princípios, as transformações sociais e urbanas sempre se basearam em questões políticas e econômicas. E isso também foi verdade quando, ao final do século XIX, estabeleceram-se questionamentos responsáveis por guiar a formação da cultura moderna. Como repercussão, a modernidade se estabeleceu em todos os âmbitos sociais, influenciando inclusive a forma de produzir arquitetura e arte. A partir de então, esses questionamentos permearam o desenvolvimento da sociedade, e mostraram-se ainda mais presentes após a Segunda Guerra Mundial, onde o desejo de estabelecer uma tábula rasa, tornou-se constante. Na segunda metade do século XX, esse desejo encontrou novas formas de se expressar, tornando-se linguagem através do cinema e, dessa forma, temática nos filmes de Jacques Tati.

Ao longo de sua carreira como cineasta, Jacques Tati retratou mais de uma vez a sociedade moderna, mas nunca de forma tão clara como em *Mon Oncle* e *Playtime*. Seus filmes abordam o período do pós-guerra na França, e apresentam duas versões conflituosas. Tradição e modernidade dialogam em diversas situações e servem como motor para o desenvolvimento de sua narrativa. Esta, centra-se no papel da modernidade como regente das ações humanas. A arquitetura, como elemento narrativo, tornou-se mais importante após as experiências do cinema mudo, que teve como um dos maiores gêneros narrativos a comédia. Por sua vez, a comédia nos filmes de Tati se configura como veículo para articulação de crítica que, aliada à falta de diálogos, faz com que os personagens se comuniquem através de suas interações com o espaço. Dessa forma, Tati utiliza o cenário como meio de representar a personalidade de seus personagens, assim como faziam os cineastas expressionistas.

Indo do macro para o micro, Tati apresenta em *Mon Oncle*, primeiramente, a cidade e suas duas versões. Por um lado, tem-se a construção de novas edificações, os benefícios oriundos com o desenvolvimento das tecnologias e a empolgação com o estabelecimento de um novo modo de viver. Por outro, existe a resistência das antigas construções, as facilidades da vida simples e rural, e o sentimento de pertencimento que a tradição evoca. Nenhuma dessas versões é apresentada por Tati como superior ou inferior a outra, ainda assim, é possível captar o fluxo que segue em direção à modernidade. Esse diálogo entre tradição e modernidade também é enfatizado pelos efeitos sonoros, que marcam de forma muito clara a diferença entre os dois mundos. Enquanto que o primeiro possui sons agudos e metálicos, que se assemelham

ao ambiente fabril, o segundo é acompanhado por uma melodia alegre, resultado da visão saudosista que o diretor apreende da tradição.

Saindo da cidade para o ambiente doméstico, é possível observar as duas propostas de moradia do diretor. A vila em que vive o Sr. Hulot, pautada em uma arquitetura vernacular e de fácil personalização, refletindo os interesses daqueles que vivem nela. E a residência do casal Arpel, com seu viés positivista, impulsionado pelo desenvolvimento da indústria. Esta casa, chamada por Ábalos (2001) de “casa da exposição”, funciona quase como um ser vivo, por ser responsável por manipular situações que causam aflição àqueles que não conhecem completamente o funcionamento de suas tecnologias. A configuração espacial da casa Arpel, privilegia a sala, que por sua vez é a única capaz de se interligar com todos os outros ambientes. O vidro, o pé direito duplo e o branco que constituem a casa, sugerem a exposição da rotina familiar e se relacionam com os preceitos de transparência que derivam da arquitetura moderna. A sala tem seu equivalente externo no jardim, que se une a esta não só fisicamente, através das grandes portas de vidro, mas também funcionalmente, pois é entre esses dois espaços que as ações mais importantes acontecem. A área externa, assim como o resto da casa, é ditadora dos percursos que devem ser realizados e dos espaços que podem ser ocupados. Nesse ambiente, ocorre uma espécie de setorização, ainda que em pequena escala, como aquela defendida nos CIAM, e que tinham uma visão do espaço público utilitarista.

Entretanto, apesar de voltar-se muitas vezes para os princípios do modernismo, a arquitetura moderna apresentada por Tati em *Mon Oncle*, assim como aquela estigmatizada pelo Estilo Internacional, preocupa-se mais com a estética da casa e seus objetos do que realmente com a utilidade destes. Prova disso são seus personagens, que mesmo acreditando estarem inseridos nesse estilo de vida, não compreendem seus modos de funcionamento.

Mudando a escala de trabalho, em *Playtime*, Tati volta-se para o estudo urbano da cultura moderna, onde o foco passa a ser a cidade e não mais a casa. Ele apresenta a imagem da nova Paris, completamente modernizada e internacional. Em *Tatville*, os centros empresariais, os hospitais, os aeroportos, as ruas, as galerias, as casas e as pessoas, são recobertas pelo mesmo tom cinzento e destituídos de qualquer identidade. Tati enfatiza os exageros impostos pela modernidade à configuração espacial das grandes metrópoles, e sua racionalização de usos. Esse novo ambiente urbano é caracterizado pela presença de edifícios modernos e novas tipologias habitacionais.

Essa falta de identidade pode ser percebida em todos os lugares da nova Paris. Logo na primeira cena de *Playtime*, é preciso escutar as turbinas do avião para que se possa identificar que o ambiente apresentado se trata de um aeroporto, e não de um hospital ou de qualquer outro lugar. Tati faz isso propositalmente, ele quer que o espectador passe por um processo de busca de identidade ao observar a cena, tentando de alguma forma se conectar com o que está acontecendo. De modo similar ocorre no passeio de Hulot pelo edifício empresarial ou também durante a visita que este faz a um colega à sua nova residência. No primeiro caso, Hulot se perde pelo prédio e pelas idênticas cabines em que homens e mulheres trabalham tão avidamente. Assim como as cabines, também são idênticas as rotinas de seus funcionários e seus modos de vestir, o que impossibilita identificar qualquer pessoa. A imagem criada por Tati é opressiva, pois além de mostrar as novas rotinas de trabalhadores submetidos às urgências do mercado capitalista, apresenta também uma sociedade completamente dependente das tecnologias modernas.

A vida doméstica também é temática em *Playtime*, mesmo que brevemente. Neste filme não existe mais a necessidade de mostrar o processo de adaptação das famílias aos utensílios da casa moderna, estas já estão completamente familiarizadas. Contudo, as casas sofreram modificações estruturais e agora agrupam-se umas sobre as outras, como grandes aparelhos de televisão empilhados. Se em *Mon Oncle* o vidro já se fazia importante para a constituição da casa, agora, em *Playtime*, ele é a casa. A permeabilidade e a exposição tiveram sua máxima no modelo residencial de *Tatville*. Isso é manifestado por Tati através do enquadramento da cena e do som. O enquadramento desta, e também de várias outras ao longo do filme, se dá pelo exterior, a câmera se posiciona como um observador que caminha pela rua e casualmente observa a rotina alheia. Os longos planos-sequências, que em *Playtime* são mais comuns do que em *Mon Oncle*, simbolizam a velocidade do tempo, pois os acontecimentos da modernidade proliferam tão rapidamente que não é possível captar tudo que está acontecendo e, por isso, grande parte destes não são percebidos. Por esse motivo também, não é possível escutar o que acontece dentro da casa. O único som que temos o direito de ouvir são os dos automóveis, que agora impregnam a cidade. É assim que Tati representou a cidade moderna, que com o passar dos anos somente amplificou todas as questões apresentadas por ele em seus filmes.

Apesar de tudo, Tati não vê a modernidade com desânimo, e isso é mostrado ao final dos dois filmes. Em *Mon Oncle*, mesmo após o Sr. Hulot não ter conseguido se inserir no modo

de vida da sua família, ele é levado ao aeroporto em uma tentativa de se adaptar em outra cidade, na qual as tradições ainda estão fortemente enraizadas. Isso mostra como Tati enxerga possibilidades para todos aqueles representados pela figura do Sr. Hulot. Além disso, em *Playtime*, em uma das últimas cenas é apresentado um carrossel de automóveis e, ao contrário do que se imaginaria, este não é acompanhado pelo barulho ensurdecedor de motores e buzinas, mas sim pela mesma melodia alegre que embala a tradição em seus filmes.

A imagem da cidade moderna apresentada por Tati em *Playtime*, é apenas uma cidade. Do mesmo modo que esta, existem outras, as quais não foram tão afetadas pela modernização. A modernidade não suplantou completamente a tradição. Uma não foi substituída pela outra, elas mesclaram-se e deram origem a outros modelos espaciais, mesmo porque, durante os anos em que suas obras foram concebidas, a partir de 1950, a sociedade francesa não estava completamente pronta para negar a tradição. Portanto, entende-se que, mesmo apresentando uma crítica à cultura moderna, esta não se destina apenas à arquitetura ou às tecnologias, mas também, e principalmente, ao homem e à sua forma de interagir com o espaço. Além disso, a crítica estabelecida pelo cineasta é parcial, pois mesmo retratando a tradição de forma nostálgica, Jacques Tati, assim como todos nós, é uma invenção da modernidade. Portanto, a contribuição do diretor na construção de crítica ligada à arquitetura se encontra entre a visão saudosista da tradição e o olhar de arrebatamento à modernidade, ela está nas representações da cidade em expansão e da transformação de uma cultura. Através de seus filmes Tati consegue conservar o sentimento de uma sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, voltou-se para a análise dos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*, do diretor Jacques Tati, como meio de compreender as mudanças sofridas pela França, em decorrência da guerra, e identificar os diálogos de ruptura e continuidade, que foram importantes para o estabelecimento de uma crítica à influência da cultura moderna a partir dos anos 1950. O cinema, devido ao seu caráter conservativo, como apresentado nos capítulos anteriores, tornou-se um meio apropriado para o entendimento da cultura moderna. Contudo, este não deve ser visto como um perfeito reflexo dessa sociedade ou como um meio completamente neutro de opiniões. Jacques Tati faz uma crítica seletiva a determinados aspectos da cultura moderna, apresentando-nos uma sociedade ensaiada.

Nesse sentido, os filmes de Tati funcionam como um elo entre o cinema e a crítica arquitetônica, à proporção que o diretor tenta retomar o diálogo entre tradição e modernidade, iniciado muito antes de seu tempo. O diálogo entre os dois modos de viver continuou existindo no período denominado pós-moderno, mas ele nunca esteve tão aceso quanto no período em que as obras do diretor se desenvolveram. Dessa forma, o exame voltou-se para o estudo dos seus elementos narrativos, como método de identificação dos componentes simbolizantes de sua crítica.

Durante a pesquisa foram encontradas algumas dificuldades quanto à disponibilidade de materiais teóricos sobre Jacques Tati e sua obra, além da dificuldade para a elaboração das análises fílmicas, tendo em vista por este se tratar de um novo modo de observar o espaço para a discente. Entretanto, apesar dos problemas, o estudo sobre o tema mostrou-se proveitoso como um trabalho de conclusão de curso de Arquitetura e Urbanismo, devido à pluralidade de conteúdos apresentados, ao aprofundamento sobre as questões da cultura moderna sob uma nova ótica, e também ao estudo da obra do realizador que foi Jacques Tati, que, no contexto apresentado, ainda foi pouco explorado.

Após esses primeiros momentos, percebeu-se que o processo de produção das análises, do mesmo modo que o processo de concepção de projetos, depende da identificação de alguns critérios chave para que se torne possível a compreensão do espaço. Portanto, associar arquitetura e cinema pode contribuir com o estudo do espaço arquitetônico, ajudando, inclusive,

a identificar questões mais subjetivas que talvez não fossem possíveis apenas ao se observar o objeto arquitetônico em si, como por exemplo a influência deste na construção do comportamento humano. Através das análises fílmicas, foi possível perceber como o diretor apresentou a modificação da cultura francesa, que por sua vez passou a incorporar uma visão de mundo mais globalizada, em face ao processo de modernização.

Este trabalho, portanto, desdobra-se para várias possibilidades a respeito da interação entre arquitetura e cinema, evidenciando como este também pode ser utilizado como ferramenta de estudo para a arquitetura, através de uma abordagem menos técnica. Em vista disso, este trabalho pode viabilizar o desenvolvimento de novas pesquisas sobre a temática abordada, e mesmo encerrando-se aqui, oferece perspectivas para sua continuidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A OBRA completa de Jacques Tati.** Diretor/Produtor: Jacques Tati. França - Itália – Suécia. 1934 - 2002
- ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade.** Ed. G. Gili. São Paulo, 2001.
- BASSAN, Maria Luísa. **A Era de Ouro de Hollywood: uma época de estrelas, estúdios e sonhos.** 2019. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/a-era-de-ouro-de-hollywood-uma-epoca-de-estrelas-estudios-e-sonhos/>> Acessado em: 07 de dezembro de 2020.
- BELLOS, David. **Jacques Tati: His Life and Art.** Ed. Vintage Digital; New Ed edição (17 abril 2012).
- BENÉVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna.** Ed. Perspectiva, São Paulo, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** Ed. L&PM. Porto Alegre, 2000.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema.** Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1987.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. France in the 1920's. In: **Filme History: An Introduction.** Nova Iorque, McGraw Hill, 1994. pp. 85-104.
- CURTIS, William J. R. **Arquitetura moderna desde 1900.** Ed. Bookman. Porto Alegre, 2008.
- DOUIN, Jean-Luc. **Les Vacances de M.Hulot », l'art malicieux du décalage.** 2017. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/televisions-radio/article/2017/04/24/tv-les-vacances-de-m-hulot-l-art-malicieux-du-decalage_5116687_1655027.html> Acessado em: 06 de novembro de 2020.
- DUMAY, Jean Michel. **Un seul et même mouvement.** 1989. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/10/16/dimanche-22-octobre-tati-sur-les-pas-de-m-hulot-a2-22-h-15-un-seul-et-meme-mouvement_4417222_1819218.html> Acessado em: 06 de novembro de 2020.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Ed. LTC. Rio de Janeiro, 2013.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. Ed. Edições Loyola, 2008.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Ed. Senac. São Paulo, 2009.

JUNIOR, Wagner Perez Morales. **A montagem do construtivismo de Eisenstein e Vertov**. LOGOS, 1996, v. 3, n. 1. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/13177>> Acessado em: 19 agosto de 2019.

KEMP, Phillip. **Tudo sobre Cinema**. Ed. Sextante. Rio de Janeiro, 2011

MACEDO, Thais dos Santos Vieira Gabi de. **“Viver a distopia?”: modernidade - pós-modernidade - espaço público: narrativas literárias e fílmicas**. 2019. 150f. Dissertação (Mestrado em Estudos Urbanos e Regionais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28553>> Acessado em 28 de dezembro de 2020.

MACIEL, Carlos Alberto. **Villa Savoye: arquitetura e manifesto**. 2002. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>> Acessado em 08 de janeiro de 2021.

MARTINS, Benedita Afonso; SILVA, Joel Cardoso da (org.). **Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2020. E-book (308 p.). Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/878/1/Livro_DesdobramentosLinguagensArsticas.pdf> Acessado em 02 de janeiro de 202.

MARTINS, Rita Isabel Soares de Souza. **A Arquitetura do Movimento Moderno na obra cinematográfica de Jacques Tati (1907 – 1982)**. Dissertação de mestrado (Mestre pela faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto, 2013. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=23439> Acessado em: 27 maio de 2019.

- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Ed. Papirus. Campinas, 2006.
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Ed. G. Gili. São Paulo, 2014.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Ed. G. Gili. São Paulo, 2007.
- MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea**. Ed. G. Gili. São Paulo, 2012.
- MORRIS, W. **The Prospects of Architecture in Civilization**, conferência proferida na London Institution em 10 de março de 1881. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter5.htm>> Acessado em: 10 de outubro de 2020.
- NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995**. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2011.
- RAUGER, Jean-François. **Jacques Tati Et Autour De Jacques Tati**. 2009. Disponível em: <<https://www.cinematheque.fr/article/783.html>> Acessado em: 06 de novembro de 2020.
- ROCHA, Ricardo. **Por uma nova monumentalidade**. 2011. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/12.136/4040>> Acessado em 16 de janeiro de 2021.
- RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. 1889. Disponível em: <https://archive.org/details/lampsofarchseven00ruskrich/page/n11/mode/2up?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br> Acessado em 20 de novembro de 2020.
- SANTOS, Carlos Vinícius Silva. **“Mon Oncle”: a antiga e a nova França na produção cinematográfica de Jacques Tati**. 2013. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/1582/957>> Acessado em 18 de janeiro de 2021.
- SANTOS, Fábio Allon dos. **Arquiteturas fílmicas**. 2005. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6141>> Acessado em 27 de maio de 2019.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1994.

SYKES, Krista. **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)**. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2013.

VERTOV, Dziga. **Varição do manifesto**. In: XAVIER, Ismael. **A Experiência do Cinema**. Ed. Graal. Rio de Janeiro, 1983.

XAVIER, Ismael. **Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema**. Ed. Edições SESC, 2017.

FILMOGRAFIA

- BRONENOSETS POTEMKIN.** Rússia, 75', pb, 1925. Direção: Sergei Eisenstein
- COURS DU SOIR.** França, 30', 1967. Direção: Jacques Tati.
- DAS CABINET DES DR. CALIGARI.** Alemanha, 77', pb, 1920. Direção: Robert Wiene.
- FORZA BASTIA.** França, 26', 1978 - 2002. Direção: Jacques Tati.
- GAI DIMANCHE.** França, 22', pb, 1935. Direção: Jacques Tati.
- INCEPTION.** Estados Unidos, 148', 2010. Direção: Christopher Nolan.
- JOUR DE FÊTE.** França, 87', pb, 1949. Direção: Jacques Tati.
- KOOLHAAS HOUSELIFE.** França, 58', 2013. Direção: Ila Bêka, Louise Lemoine.
- LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN.** França, 44', pb, 1928. Direção: Germaine Dulac.
- LA NOTTE.** Itália, 122', 1961. Direção: Michelangelo Antonioni.
- L'AVVENTURA.** Itália, 144', 1960. Direção: Michelangelo Antonioni.
- LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON.** França, 1', pb, 1895. Direção: Louis Lumière.
- L'ECLISSE.** Itália, 126', 1962. Direção: Michelangelo Antonioni.
- L'ÉCOLE DES FACTEURS.** França, 16', pb, 1947. Direção: Jacques Tati.
- LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT.** França, 100', pb, 1953. Direção: Jacques Tati.
- METROPOLIS.** Alemanha, 153', pb, 1927. Direção: Fritz Lang.
- MON ONCLE.** França, Itália, 116', 1958. Direção: Jacques Tati
- ON DEMANDE UNE BRUTE.** França, 23', pb, 1934. Direção: Jacques Tati.
- PARADE.** França, 90', 1974. Direção: Jacques Tati.
- PLAYTIME.** França, 124', 1967. Direção: Jacques Tati.
- SINGIN' IN THE RAIN.** Estados Unidos, 103', 1952. Direção: Stanley Donen e Gene Kelly.

SOIGNE TON GAUCHE. França, 13', pb, 1936. Direção: Jacques Tati.

STACHKA. Rússia, 82', pb, 1925. Direção: Sergei Eisenstein

TCHELOVEK S KINOAPPARATOM. Rússia, 68', pb, 1929. Direção: Dziga Vertov.

TRAFIC. França, 95', 1971. Direção: Jacques Tati.