



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

VITÓRIA MARIA GALVÃO SOARES

**O Som da Modernidade em “*Playtime* - Tempo de Diversão” (1967): Uma Análise
Fílmica Sonora**

**São Cristóvão - SE
2025**

VITÓRIA MARIA GALVÃO SOARES

**O Som da Modernidade em “*Playtime* - Tempo de Diversão” (1967): Uma Análise
Fílmica Sonora**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
Social - DCOS da Universidade Federal de
Sergipe, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual.

Orientadora: Danielle Parfentieff de Noronha
Coorientadora: Damyler Ferreira Cunha

**São Cristóvão - SE
2025**

**O Som da Modernidade em “*Playtime* - Tempo de Diversão” (1967): Uma Análise
Fílmica Sonora**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social - DCOS da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Danielle Parfentieff de Noronha

Coorientadora: Damyler Ferreira Cunha

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha (DCOS/UFS)
Orientadora

Prof. Dra. Damyler Ferreira Cunha (DCOS/UFS)
Coorientadora

Prof. Dr. Mário César Pereira Oliveira (DCOS/UFS)

Prof. Dr. Cesar de Siqueira Castanha

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço minha mãe Gardênia e meu pai Jadson, agradeço por terem me criado e me instruído, especialmente minha mãe, por sempre ter me incentivado à estudar. Se não fossem todas as sextas-feiras da minha infância onde você me levou para comprar três DVDs por cinco reais na feira, talvez eu não estivesse aqui. Aproveito para acrescentar também nesta categoria familiar minha gratidão ao meu tio Paulo e minhas tias Margareth e Rosa, cujo apoio foi fundamental na reta final deste trabalho.

Sou grata também às professoras Damyler Ferreira Cunha e Danielle Parfentieff de Noronha pela paciência, incentivo e escutas durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço às professoras e aos professores que compõem o corpo docente do DCOS, aos que estiveram comigo durante o período complicado que foi a pandemia no módulo EAD, e aos que tive a felicidade de conhecer pessoalmente.

Quero agradecer também aos amigos e amigas que fiz pelo caminho na universidade e aos que já faziam parte da minha história: Franciele, Lucas, Júlia, Karol, Valtenis, Breno, Lucy, Robério, Fellipe, Juan, Wilson, Vinicius, Letícia, Ives, Pedro, Adriano, Eliza, Léo, Antônio e todos os outros que cruzaram meu caminho e de alguma forma tornaram os dias difíceis mais leves, e os dias mais leves mais felizes.

Agradeço ao Cineclube Voyage pelos espaços de exibição e debates filmicos compartilhados. Sou grata à companhia de dança “Sutaques de Casa” e todo o elenco, desde 2023 tivemos uma parceria dentro e fora da universidade que foi, e ainda é, muito importante para mim e para minha formação.

Por fim, quero agradecer à mim, por crer que era possível, por ter acreditado na minha própria capacidade e não ter desistido.

"Terei minhas asas em breve de qualquer maneira, grandes e brancas. Eu espero que isso não tenha se modernizado, eu odiaria ter hélices em vez de asas" - (*A Matter of Life and Death*, 1946, tradução minha).

RESUMO

O presente trabalho busca fazer uma análise fílmica da trilha sonora do filme "*Playtime - Tempo de Diversão*" (1967) do diretor Jacques Tati utilizando-se de métodos de análise e descrição dos elementos sonoros levando em consideração as relações dos sons entre si e com a imagem, tendo por objetivo entender a sua construção sonora. Ademais, entender como o cinema do diretor apresenta os espaços da modernidade e modernismo parisiense através desses sons e criando seu tom satírico.

Palavras-chave: Análise Fílmica; Trilha Sonora; Jacques Tati; Espacialidade; Modernidade.

RESUMEN

El presente trabajo busca realizar un análisis cinematográfico de la banda sonora de la película *“Playtime”* (1967), del director Jacques Tati, utilizando métodos de análisis y descripción de los elementos sonoros, teniendo en cuenta las relaciones entre los sonidos entre sí y con la imagen, con el objetivo de comprender su construcción sonora. Además, se pretende comprender cómo el cine del director presenta los espacios de la modernidad y el modernismo parisino a través de estos sonidos y creando su tono satírico.

Palabras clave: Análisis cinematográfico; Banda sonora; Jacques Tati; Espacialidad; Modernidad.

ABSTRACT

This study seeks to conduct a film analysis of the soundtrack of the movie “*Playtime*” (1967) by director Jacques Tati, using methods of analysis and description of sound elements, taking into account the relationships between sounds and with the image, with the aim of understanding its sound construction. Furthermore, it seeks to understand how the director's cinema presents the spaces of modernity and Parisian modernism through these sounds, creating its satirical tone.

Keywords: Film analysis; Soundtrack; Jacques Tati; Spatiality; Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Transeuntes interagem numa feira: <i>Monsieur</i> Hulot aparece numa barraca quase se mesclando ao fundo da composição.....	17
Figura 2 - <i>Monsieur</i> Hulot ocupa o centro de uma sala de espera com arquitetura modernista.....	18
Figura 3 - À esquerda, uma hóspede abre a janela; à direita, é possível observar a rua abaixo, onde transeuntes interagem entre si.....	19
Figura 4 - <i>Monsieur</i> Hulot por Jacques Tati.....	22
Figura 5 - Recepcionista e Trabalhador.....	33
Figura 6 - Espectrograma do Diálogo do Recepcionista e Trabalhador.....	34
Figura 7 - Espectrograma do ruído da sala e efeitos sonoros.....	35
Figura 8 - Barbara tira foto da florista, enquanto jovens universitários estão ao fundo.....	40
Figura 9 - Os apartamentos.....	44
Figura 10 - Hulot quebra a porta de vidro.....	49

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Detalhamento de Trecho 01 para análise.....	30
Tabela 2 - Detalhamento de Trecho 02 para análise.....	37
Tabela 3 - Detalhamento de Trecho 03 para análise.....	41
Tabela 4 - Detalhamento de Trecho 04 para análise.....	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O CINEMA DE JACQUES TATI.....	14
1.1 A ESPACIALIDADE EM “AS FÉRIAS DO SR, HULOT” (1953), “MEU TIO” (1958) E “PLAYTIME: TEMPO DE DIVERSÃO” (1967).....	16
1.2 MONSIEUR HULOT E O MUNDO MODERNO.....	21
2 - A TRILHA SONORA DE PLAYTIME: UMA ANÁLISE FÍLMICA SONORA.....	26
2.1 - TRECHO 01: HULOT, O RECEPCIONISTA E A RECEPÇÃO.....	30
2.2 - TRECHO 02: BARBARA, A FLORISTA E A TORRE.....	36
2.3 - TRECHO 03: HULOT, O VELHO AMIGO E OS APARTAMENTOS.....	41
2.4 - TRECHO 04: O RESTAURANTE, A SOCIEDADE E HULOT.....	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	54

INTRODUÇÃO

Recentemente ouvi de um professor algo que é surpreendentemente óbvio quando se iniciam os estudos na área do som (seja no cinema, seja na música): o som tem uma natureza fugidia, ele foge da gente, existe apenas no *momento*, no *durante*, se a fonte sonora (seja ela uma boca, uma cachoeira ou uma caixa de som) deixa de emitir ondas pelo ar, o som não existe, resta apenas a memória do que fora ouvido. Isso acaba sendo um tanto quanto poético, o que também pode dificultar certas análises.

É desafiador pensar numa metodologia de análise fílmica por diversos fatores, cada filme carrega em si uma singularidade que não consegue ser atingida em sua totalidade por todos os métodos de análise. Por isso, cada obra deve receber um olhar cuidadoso do(a) pesquisador(a), cabendo a este(a) julgar o caminho mais adequado a ser trilhado (AUMONT; MARIE; 2004 apud CARREIRO; ALVIM, 2016). Ao pesquisarmos sobre a análise fílmica, é comum vermos trabalhos contemplando majoritariamente, ou exclusivamente, a imagem em detrimento do som, esse sempre sendo subjugado mesmo em contextos acadêmicos.

No entanto, alguns teóricos surgem nesse campo, entre eles se encontra Rick Altman (2000), que ao unir forças com McGraw Jones e Sonia Tatroe (2000), estabeleceu uma metodologia de análise fílmica contemplando o som fílmico, mantendo ainda relações com a imagem. Por meio do entendimento da trilha sonora¹ dos filmes como um elemento organizado e com diálogos entre si, o termo *mise-en-bande*² surge como denominação desse fenômeno, assim, a metodologia de Altman, Jones e Tatroe (2000) relaciona a hierarquia dos elementos da trilha sonora levando em consideração características da pós-produção dos filmes, especialmente o comportamento do volume desses elementos nas narrativas. Como quando a música fica levemente mais baixa quando dois personagens estão conversando para que o diálogo seja compreensível aos ouvidos de quem escuta (ALTMAN; JONES; TATROE, 2000); Uma vez que a voz, normalmente, está no topo da hierarquia da trilha sonora.

¹ Opolski (2013, p. 188) define trilha sonora enquanto: “todo o som do filme (a música + os outros elementos). Usamos essa nomenclatura para nos referirmos ao som em geral, ao resultado sonoro que o espectador ouve”. Esses “outros elementos” citados por Opolski (2013) dividem-se em: efeitos sonoros, diálogos e ambiência. Levando em consideração um contexto de filmes comerciais.

² De acordo com Altman, McGraw e Tatroe (2000) “a compreensão da trilha sonora exige o conceito de *mise-en-bande* (a “disposição na trilha sonora”) [...] a análise de *mise-en-bande* concentra-se na interação entre os diversos componentes que compõem a trilha sonora.” (tradução minha).

Esse conceito de superioridade vocal fora denominado pelo estudioso sonoro do cinema Michel Chion (2011), no seu livro “A Audiovisão: som e imagem no cinema”³, como “vococentrismo”, ademais, dentro do contexto desta pesquisa, cabe pensar num outro conceito derivado desse, o “verbocentrismo”.

Apesar da característica vococentrista e verbocentrista do cinema permanecer pungente até os dias atuais, isso não significa que realizadores não tenham “se divertido” com essas convenções sonoras anteriormente. Vamos imaginar uma grande metrópole moderna, uma Paris nos anos 1960. Espaços planos e abertos, muitos carros, motores, buzinas, pessoas, trabalhadores, turistas estadunidenses, passos, movimento, falatório, ruídos. Uma sinfonia urbana que soa caoticamente organizada. Essa é a ambientação inicial do filme “*Playtime: Tempo de Diversão*”, de 1967, dirigido e protagonizado pelo Jacques Tati (1907-1982).

Em “*Playtime*” acompanhamos o icônico personagem *Monsieur*⁴ Hulot⁵ e seu característico comportamento desajeitado que se torna um ponto dissonante (e cômico) na “modernidade parisiense”⁶. A construção sonora dos espaços urbanos que nos guiam durante quase duas horas de filme se torna objeto de estudo da pesquisa e encontra espaço para uma análise embasada nos estudos iniciais de Rick Altman, McGraw Jones e Sonia Tatroe (2000), e complementado pelos conhecimentos de Rodrigo Carreiro (2022) e Débora Opolski (2013, 2022). Assumindo um caráter qualitativo e exploratório, a pesquisa pretende debruçar-se em textos que debatem a ferramenta de análise fílmica em relação ao som, além de estudar o cinema do diretor, a espacialidade presente nas suas obras e sua relação com a modernidade e o modernismo.

³ Publicado originalmente em 1994.

⁴ “Senhor”, em francês.

⁵ *Monsieur* Hulot, personagem criado e interpretado pelo diretor Jacques Tati e protagonista de quatro longas metragens. Veste um figurino característico com sobretudo, chapéu, guarda-chuva e cachimbo. Além de ter uma personalidade desajeitada, em especial com os avanços tecnológicos abordados nos longas.

⁶ D'Angelo (2006, p. 242) define a modernidade parisiense enquanto um período onde: “o espaço urbano parisiense começa a ser planejado e reorganizado por Haussmann. As transformações realizadas por ele levaram Benjamin (1991, p.41) a dizer que nessa época Paris se torna “uma cidade estranha para os próprios parisienses”. Conciliando os interesses do Estado e dos grandes grupos financeiros, Haussmann consegue implantar sua política de urbanização. Até a metade do século XIX, cada região de Paris era como um pequeno mundo e não havia uma comunicação regular entre essas regiões. A diferenciação entre bairros ricos e pobres levou à expansão da periferia da cidade, assim como a separação entre a residência e o local de trabalho tornou necessária a criação de uma rede de transportes capaz de garantir a circulação regular entre uma zona da cidade e outra”.

O uso do som como instrumento narrativo em “*Playtime*” é um objeto rico e complexo de ser analisado, há momentos com grandes quantidades de ruídos que dominam os espaços, assim como existem momentos mais silenciosos na cidade de Paris. Aqui, no entanto, o verbo perde seu protagonismo na maior parte do tempo, denotando o caráter subversivo do diretor, como veremos mais à frente. Com o carismático *Monsieur* Hulot, o diretor consegue alcançar diversas gerações por meio de um humor com certa inocência, mas não ingênuo, além de observar, organizar e valorizar os comportamentos mais banais dos seres humanos colocando uma lente de aumento aqui, deixando o protagonismo nessas interações e se utilizando do humor e exagero para tecer críticas às organizações sociais modernas.

Para discutir sobre esse tema, além desta introdução e das considerações finais, este trabalho está dividido em duas partes. No capítulo 1, dividido em 2 subcapítulos, nos debruçaremos no cinema do diretor Jacques Tati, em especial nos filmes protagonizados pelo *Monsieur* Hulot, pensando a espacialidade existente em “As Férias do Sr. Hulot” (“*Les Vacances de monsieur Hulot*”) de 1953, “Meu Tio” (“*Mon Oncle*”) de 1963 e “*Playtime - Tempo de Diversão*” (“*Playtime*”) de 1967 por meio de conceitos de espacialidade discutidos por Eric Rohmer (2008, 2019) na imagem e Michel Chion (2006) no som. Ademais, utilizaremos André Bazin (2018), que discorre sobre o diretor e o próprio *Monsieur* Hulot, além de criar um diálogo entre os conceitos apresentados, a modernidade e o modernismo⁷ por meio de estudos e conceitos de Walter Benjamin e Le Corbusier, ao final do capítulo. Já o capítulo 2, compreenderá a análise fílmica da trilha sonora de “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967) tendo como base metodológica um cruzamento entre as teorias analíticas de Altman. McGraw e Tatroe (2000), além de Opolski (2013, 2022) e Carreiro (2022) discutidas no capítulo.

⁷ Movimento arquitetônico do século XX.

1. O CINEMA DE JACQUES TATI

Uma vez que um cinema está intimamente ligado às vivências de seu(s) realizador(es), entender quem é Jacques Tati e seu contexto de origem torna-se necessário num primeiro momento. É por meio do texto de Luiz Nazario (2020), “Jacques Tati, ou a Catástrofe da Modernidade”, que se torna possível tecer um breve panorama nesse sentido. Nascido no interior da França, na comuna de Le Pec em 1907, Jacques Tatischeff, vulgo Jacques Tati, provinha de uma família multicultural com influências russas e italianas. Dividido entre seguir na gestão dos negócios da família, uma carreira no esporte (que praticava algumas modalidades como boxe e natação) e a comédia e o cinema, Tati tomou por escolha a última opção. Iniciou sua carreira enquanto ator e roteirista nos anos de 1930 antes de seguir caminho na direção, e encontrou nos filmes uma maneira de continuar expressando uma de suas maiores características artísticas: as pantomimas⁸.

Por meio da observação do cotidiano, incluindo suas experiências esportivas, Tati foi construindo um repertório quase inesgotável de gestos e comportamentos que serviram de base para a criação de suas pantomimas. Sofrendo influências claras de artistas do cinema mudo como Buster Keaton, Max Linder e Charles Chaplin⁹ (NAZARIO, 2020), o diretor utiliza dos gestos e expressões corporais para “falar” com a menor quantidade de palavras possível. Na verdade, ele eleva o cinema “mudo” a um outro nível, uma vez que não faz uso dos costumeiros intertítulos com diálogos nas suas obras. De maneira geral, o diálogo não tem tanta relevância narrativa no quarto longa de Tati, “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967), de fato, uma negação ao protagonismo do verbo no cinema. Essa característica se faz presente tanto também nos outros dois filmes antecessores cujo *Monsieur Hulot* é o personagem-chave, sendo eles: “*As Férias do Sr. Hulot*” (1953) e “*Meu Tio*” (1958).

No cinema de Tati, a voz humana ganha qualidades estéticas e políticas. O espaço onde estão inseridas as personagens refletem a maneira como este som é produzido e ouvido umas pelas outras, se o espaço é muito aberto e oco, causando reverberação, essas vozes sofrerão desta qualidade, o que acaba por prejudicar o entendimento mútuo em momentos de

⁸ Compreende-se por pantomima: “arte teatral menor, baseada na capacidade expressiva (não-verbal) do corpo” (AUMONT, 2006, p. 25-26).

⁹ Cineastas e atores do cinema mudo, em especial do gênero de comédia, utilizam-se bastante das pantomimas, assim como faz Tati.

diálogo. Há também momentos de vozerios, resmungos, ou ainda, “onomatopeilização” dessas vozes. Tati nos convida para um exercício de ouvir e ver com a mesma intensidade e respeito pela natureza física dos espaços habitados por nós. Dentro dos estudos da fala no cinema, Chion (2011) traz três definições interessantes: a fala-teatro, a fala-texto e a fala-emanção. De forma geral, a primeira diz respeito ao diálogo dramático das obras, onde, num cinema comercial e tradicional, a narrativa acontece. O segundo tipo de fala, diz respeito a voz em *off* de um narrador, ou de comentários, assemelhando-se um pouco aos intertítulos do cinema mudo quando estes agiam sobre a imagem (os intertítulos com diálogos se adequam na categorização da fala-teatro). Por fim, o terceiro é o mais interessante a se pensar num contexto de cinema “tatiiano” pois é o mais utilizado pelo diretor, na fala-emanção não existe a necessidade de inteligibilidade ou de ser ouvida integralmente, a fala não está ligada à ação central dos atores ou narrativa, entretanto, é usada como caminho para desenhar o plano através da sua emanção.

Neste momento cabe discorrer brevemente sobre os filmes, seguindo a ordem cronológica de seus lançamentos. O segundo longa do diretor, “As Férias do Sr. Hulot” (1953) marca a primeira aparição do personagem *Monsieur* Hulot no cinema. Na narrativa, Hulot passa as férias num hotel à beira-mar, no entanto, apesar de bem-intencionado, provoca algumas confusões cômicas entre os hóspedes do lugar. Em “Meu Tio” (1958), Hulot reside num bairro no subúrbio de Paris, enquanto sua irmã, cunhado e sobrinho vivem num bairro moderno na mesma cidade, numa tentativa de “proteger” o filho da “má influência” do tio, o cunhado de Hulot faz com que o personagem trabalhe numa fábrica de plástico. Por fim, em “*Playtime*: Tempo de Diversão” (1967), *Monsieur* Hulot se depara com uma Paris ainda mais moderna e cinza, aqui, ele busca encontrar um oficial dos Estados Unidos, no entanto, acaba se perdendo na vasta metrópole parisiense, paralelamente, um grupo de turistas estadunidenses visitam a cidade, entre elas, uma mulher chamada Barbara.

Embora esta pesquisa esteja motivada pelo interesse em explorar construções sonoras, som e imagem são indissociáveis na análise fílmica (CHION, 2011), dessa forma, exploraremos a espacialidade imagética e sonora das obras de Tati a fim de ajudar na compreensão da análise a ser feita posteriormente. A escolha dos filmes a serem analisados e discutidos partem de alguns critérios, o primeiro e mais importante: os filmes compreendem

uma trilogia protagonizada pelo *Monsieur Hulot*¹⁰. Todos os três tratam, em algum nível, sobre as mudanças ocorridas em Paris na primeira metade do século XX, a aceleração tecnológica, as mudanças relacionadas à habitação e ao trabalho, sendo o “As Férias do Sr. Hulot” (1953) o mais sutil nesse contexto, uma vez que o filme acontece num resort na praia, fora de Paris e num momento de descontração entre os personagens.

O atual capítulo organiza-se em dois subtítulos, no primeiro, abordamos a espacialidade representada nos filmes da trilogia a partir do conceito de espacialidade de Eric Rohmer (2019). No segundo subtítulo, nos debruçamos sobre o personagem Hulot e como se dá sua relação com a modernidade nos filmes utilizados na pesquisa, enquanto referência bibliográfica, serão utilizados textos que discutem André Bazin (2018), Michel Chion (2006), Walter Benjamin (2006) e Le Corbusier (2006, 2015).

1.1 A ESPACIALIDADE EM “AS FÉRIAS DO SR, HULOT” (1953), “MEU TIO” (1958) E “PLAYTIME: TEMPO DE DIVERSÃO” (1967)

Na busca por conceitos que possibilitem uma reflexão sobre o espaço no cinema, elemento fundamental nas obras de Tati, esta pesquisa dialoga, majoritariamente, com dois autores: Éric Rohmer (2019), pensador e cineasta da Nouvelle Vague Francesa, e Michel Chion (2011), citado anteriormente. Na década de 1970, o francês Éric Rohmer (1972)¹¹ redigiu e publicou a tese “*L’organisation de l’espace dans le Faust de Murnau*”, defendendo a organização dos espaços do filme “Fausto” (1926) de F. W. Murnau, tendo como resultado a categorização do espaço em três percepções diferentes, são elas: o espaço pictórico, o espaço arquitetônico e o espaço fílmico (ROHMER, 1972 apud GARCIA, 2008, p. 10). Vale ressaltar que esse tipo de teoria ganha sentido dentro de um contexto de cinema narrativo clássico, no qual a obra de Tati se adequa, mas de uma forma não-convencional.

Segundo as definições de Rohmer, compreende-se por espaço pictórico a representação do mundo onde as informações presentes na tela são percebidas como uma

¹⁰ Existe ainda um filme posterior protagonizado pelo personagem, “*Trafic*”, de 1971, entretanto, no contexto desta pesquisa não julgamos ser relevante a adição deste filme já que ele acontece após “*Playtime*”, nosso objeto de pesquisa.

¹¹ Há uma discordância em relação às datas desta tese. Os autores utilizados pela pesquisa concordam que Rohmer defendeu a tese no ano de 1972, entretanto, outras fontes creditam ao texto o ano de 1977, quando fora publicado. Utilizamos nas referências o ano utilizado pelos autores.

pintura, por meio do enquadramento, do posicionamento dos elementos visuais, formas e luz (ROHMER, 1972 apud BORGES, 2019, p. 136). No cinema, caberia à fotografia criar essa primeira percepção espacial. No trabalho de Tati, isso se manifesta por meio do uso predominante de planos abertos e estáticos, com profundidade de campo, em que múltiplas ações ocorrem simultaneamente em diferentes partes do quadro, estimulando o olhar do(a) espectador(a) de forma contínua. Vale destacar que esse foco de atenção, no cinema de Tati, é manipulado especialmente pelo som, aspecto que será tratado mais adiante.

Figura 1 - Transeuntes interagem numa feira: *Monsieur Hulot* aparece numa barraca quase se mesclando ao fundo da composição.



Fonte: Frame de “*Meu Tio*” (1958)

O espaço arquitetônico, por sua vez, diz respeito à representação física do mundo: construções, cenários, figurinos e objetos de cena que estão presentes em tela. Rohmer enfatiza a importância dos cenários na composição da *mise-en-scene* e segue discutindo como a arquitetura pode se apresentar tanto como um artifício decorativo (no filme “Fausto”), como também agir sobre os(as) personagens, influenciando-os(as) e deslocando-os(as) (ROHMER, 1972 apud BORGES, 2019, p. 139). Trazendo luz às obras estudadas na pesquisa é impossível não ter “*Playtime*” como primeira citação direta ao pensar nesse conceito, a cidade de Paris presente no filme, que fora construída cenograficamente pelo diretor e batizada Tativille, mantém como característica uma arquitetura modernista digna de Le Corbusier¹², baseada no concreto, no vidro e na funcionalidade. O filme acontece no contraponto que a cidade cria

¹² Arquiteto francês-suíço, considerado o “pai” da arquitetura modernista.

com o desajeitado *Monsieur Hulot*, usando seu sobretudo de chuva e chapéu característicos, e precisando lidar com os diferentes códigos sociais utilizados por ali. Essa dimensão arquitetônica se relaciona diretamente com o som do filme através da acústica trabalhada aqui, como veremos mais adiante.

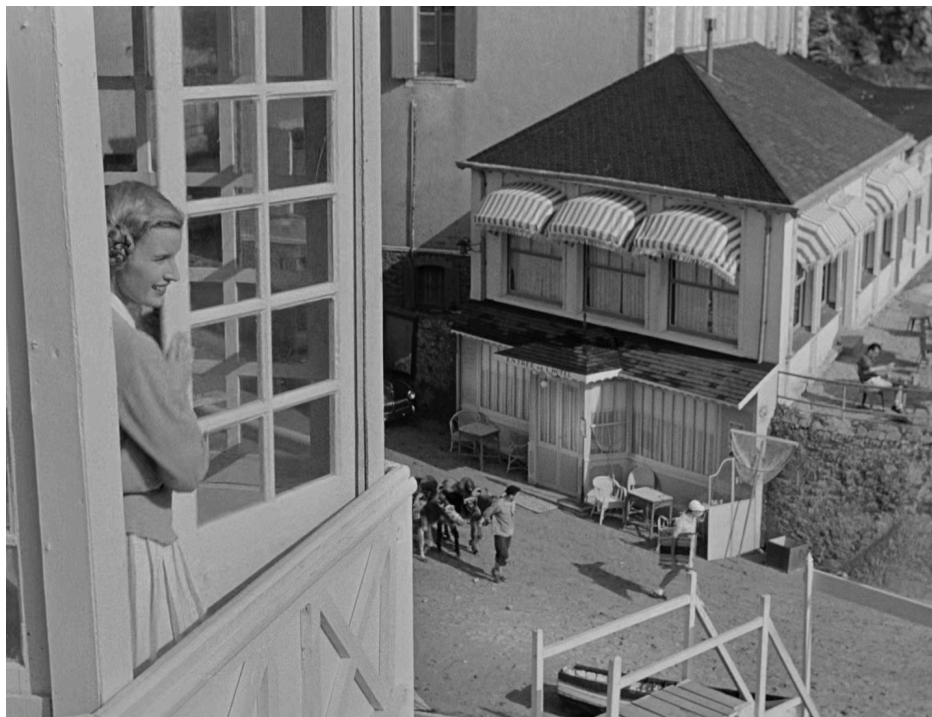
Figura 2 - *Monsieur Hulot* ocupa o centro de uma sala de espera com arquitetura modernista



Fonte: Frame de “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967)

Por fim, Rohmer afirma que o espaço filmico se relaciona com a decupagem e a montagem. Nesse momento, os espaços estáticos com elementos organizados perdem protagonismo e o movimento traz o dinamismo que cria esse novo espaço onde há uma relação entre os dois tipos de mobilidade: o que é filmado (o interior do quadro) e a câmera que é o ponto de vista (ROHMER, 1972 apud BORGES, 2019, p.141). Esse último espaço consiste na própria compreensão do que é um filme, como essa narrativa (num contexto de cinema clássico) será criada por meio da relação entre os planos em movimento. Porém, é possível observar no cinema de Tati um certo rompimento com o cinema clássico, se analisarmos somente o aspecto formalista de uma narrativa com três atos e/ou reviravoltas no roteiro. “*As Férias do Sr. Hulot*” não se encaixaria dentro dessa categorização, sendo narrativamente linear, o filme aqui é simples e literal: acompanhamos os dias de férias do *Monsieur Hulot*.

Figura 3 – À esquerda, uma hóspede abre a janela; à direita, é possível observar a rua abaixo, onde transeuntes interagem entre si.



Fonte: Frame de “As Férias do Sr. Hulot” (1953)

A construção sonora nos filmes de Tati consegue ser, também, um grande indicador desse rompimento com bases formalistas e tradicionais do cinema clássico. Por meio de artifícios como diálogos com pouca (ou nenhuma) importância narrativa, *gags*¹³ e efeitos sonoros inventivos, o diretor cria sua assinatura estilística. O crítico André Bazin (2018)¹⁴, no seu texto “*Monsieur Hulot e o tempo*” presente no livro “O que é o cinema?”, afirma que os filmes do Tati consistem em “destruir a nitidez com a nitidez”, e continua:

Os diálogos não são de modo algum incompreensíveis, são insignificantes, e sua insignificância é revelada por sua própria precisão. Tati consegue isso deformando, principalmente, as relações de intensidade entre os planos sonoros, chegando às vezes até mesmo a conservar o som de uma cena no extracampo sobre um acontecimento silencioso. Geralmente, seu cenário sonoro é constituído de elementos realistas: trechos de diálogos, gritos, reflexões diversas, mas nenhum deles é posto rigorosamente em situação dramática (BAZIN, 2018, p. 84).

É possível identificar esses diálogos compreensíveis, mas insignificantes, em “As Férias do Sr. Hulot” (1953), uma vez que acompanhamos tudo o que é falado, no entanto, a

¹³ Segundo Flávia Cesarino Costa (2006, p. 33), “*gag*” define-se como “uma breve piada visual cujo desenvolvimento narrativo tem duas fases, a preparação e o desfecho inesperado”, no contexto desse parágrafo, trata-se da *gag* enquanto piada sonora.

¹⁴ Publicada originalmente em 1953.

narrativa não acontece no verbo do filme. Porém, ao me deparar com esse trecho do Bazin, penso nos diálogos em “*Playtime*” (1967). Quatorze anos após o primeiro filme da trilogia, Tati eleva a irrelevância narrativa do verbo, uma vez que, essa nitidez não é constante no filme, a inteligibilidade das palavras fica prejudicada, intencionalmente, ao ser afetada pela acústica do espaço arquitetônico moderno do filme: são salas amplas com paredes de vidro em prédios comerciais causando reverberações nas ondas sonoras que acabam transformando o diálogo em mais uma ambiência urbana e ruidosa. Ademais, há uma mistura linguística aqui, trechos em inglês, em francês, ou ainda sons “onomatopeilizados”, contribuindo para uma coerência estilística na construção do mundo do Tati.

Os efeitos sonoros não são menos afetados pelo espaço arquitetônico do filme ao pensar na construção sonora. Existe uma cena icônica em “*Meu Tio*” (1958) na qual Hulot fecha a janela da sua casa, feita em vidro com dobradiças de metal. De maneira sincronizada à ação de fechar a janela, ouvimos um som que parece o piar de um passarinho, na cena o próprio Hulot fica surpreso com o som das dobradiças, e repete a ação algumas vezes, em todas, o mesmo piar da ave. Só então, numa união espacial arquitetônica e fílmica (decupagem/montagem), o plano muda e vemos que de fato há um passarinho próximo à janela, a ave piava junto da ação da janela, pois o vidro refletia a luz do sol no passarinho. O cineasta se utiliza do som no extracampo para sugerir e depois quebrar a expectativa do(a) espectador(a), culminando, é claro, no humor.

Também é interessante considerar as contribuições do teórico Michel Chion (2006). O autor dedicou uma série de textos percorrendo sobre o cinema de Tati, dentre os quais deu atenção ao papel do som na construção narrativa e espacial das obras. No livro “*The Films of Jacques Tati*”, Chion (2006) destaca aspectos importantes para a compreensão da estética sonora adotada pelo cineasta. Entre elas, a personalidade inovadora de Tati, que rejeitava produções em massa e que não temia desapontar os(as) espectadores(as). Entre suas ideias estava a exibição dos filmes com uma mixagem concomitante à exibição, na qual ele alteraria o volume da trilha sonora na tentativa de causar uma interatividade com o público. Para além disso, Chion (2006) enfatiza como o som é necessário em casos de espaços mal definidos nos filmes, sendo ele o responsável por mostrar distanciamento ou proximidade a depender da proposta, bem como o uso de ruídos rítmicos como passos sincronizados ou o tic-tac do relógio funcionam como onomatopeias, substituindo a linguagem, mas podem também agir

como uma espécie de “Código Morse” do Hulot, ao tentar passar uma mensagem para o(a) espectador(a).

Ao buscar uma diferenciação entre o cinema de Tati e o cinema mudo de Buster Keaton, Max Linder e Charles Chaplin, André Bazin conclui que esse ponto divergente está na criação do mundo. Jacques Tati cria o próprio universo (BAZIN, 2018, p. 81). O personagem *Monsieur Hulot*, que Bazin pensa ser um “Anjo Extravagante”, cuja “a desordem que ele introduz é a da ternura e da liberdade” (BAZIN, 2018, p. 82), fora construído a partir da observação do cotidiano, assim como o mundo onde ele está inserido fora arquitetado de maneira tão meticulosa pelo diretor quanto suas pantomimas.

Esse universo criado segue ainda as lógicas do mundo “real”, no entanto, são nas convenções que não seguem essa lógica que Tati consegue criar “sons falsos” que acabam definindo e marcando seu cinema a nível estético e narrativo. Essas artificialidades ficam evidentes no trabalho de construção sonora desses filmes, são dobradiças de porta, passos e partidas de ping pong que soam ridiculamente altas. Esse tipo de escolha surge como algo disruptivo em “As Férias do Sr. Hulot” (1953), tendo como objetivo a criação do humor, porém, em “Meu Tio” (1958) e “*Playtime*” (1963) essa mistura do “real” e do artificial ganha uma nova significação: a crítica à modernidade, abordada em ambos os filmes.

1.2 MONSIEUR HULOT E O MUNDO MODERNO

Algo interessante para se começar a pensar sobre Hulot e o mundo moderno dos anos 1960 é pensá-lo enquanto um corpo representado em cena. Sobre isso Chion (2006, p. 41, tradução minha)¹⁵ comenta:

Colocado diametralmente oposto ao corpo de homem pequeno de Chaplin — o “pequenino” cujo corpo estava totalmente empenhado em se expressar, Hulot possuía um tipo de estatura que precisava de um lugar para se esconder onde não se curvasse sobre os outros. Que tipo de comédia pode alguém fazer com um corpo tão alto? Quando está de pé, Tati parece estar com a cabeça nas nuvens.

¹⁵ Do texto original: “Placed diametrically opposite to Chaplin’s little man’s body — the “little fellow” whose body was totally intent on expressing itself, Hulot possesses the kind of stature that needs some hiding place where it won’t be bending over others. What sort of comedy can one do with such a tall body? When he stands upright, Tati seems to have his head in the clouds.”

A parte final do trecho parece resumir a principal característica desse personagem: bem-intencionado, porém causador de muitas confusões, em algumas delas mantendo-se alheio ao próprio envolvimento na situação. O figurino com calças curtas, roupas levemente mal ajustadas, chapéu que cobre grande parte do rosto e cachimbo (ou guarda-chuva) contribuem para um olhar quase inofensivo sobre o personagem, que Bazin (2018) considera celestial. Um personagem tão singular parece ser uma escolha perfeita para agir como instrumento de contraponto ao mundo moderno. É o que acontece em “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967).

Figura 4 - *Monsieur Hulot* por Jacques Tati



Fonte: *Rotten Tomatoes* (2025)¹⁶

A cidade do filme foi inteiramente construída para a obra e provavelmente o projeto mais ambicioso do cineasta. Chamada de “Tativille”, algo como “Vila do Tati”, a cidade funciona como uma grande entidade só, os prédios comerciais são esteticamente parecidos com o aeroporto, que se parece com os apartamentos. É um paródia modernista, como afirma Andreia Garcia (2006) na dissertação “Arquitetura e Cinema Jacques Tati e Le Corbusier, diálogos sobre o modernismo”. Neste trabalho, a autora pesquisa a aproximação entre Tati e Le Corbusier (pai do movimento modernista na arquitetura), uma vez que as obras de Corbusier serviram como referência para Tati construir seu mundo moderno satirizado. Isso é

¹⁶ Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/celebrity/jacques_tati/pictures.

visto de maneira literal em “*Playtime*”, quando o corredor de um prédio comercial, ainda no início do filme, se parece com um mesmo corredor presente no Convento Sainte-Marie de La Tourette, da cidade de Lyon (GARCIA, 2006, p. 54-56). Mais adiante, veremos esse espaço em um dos trechos a serem analisados.

Na relação entre Tati e Corbusier, é claro que as diferenças ideológicas se fazem presentes. Tati representa no filme a modernidade cheia de impessoalidade, desumanizada, excessivamente organizada e muito preocupada com a funcionalidade e racionalização das coisas, para isso, Hulot, com sua personalidade desajeitada, surge como um ponto completamente diferente, não de forma combativa, mas de maneira a ser quase engolido pela grande metrópole enquanto inconscientemente mostra as disfunções presentes na modernidade. Entretanto, existem mais pontos de convergência do que pode parecer entre um cineasta que satiriza a modernidade por meio do modernismo, e o arquiteto de maior renome dentro do movimento.

Na verdade, Garcia (2006) afirma que Le Corbusier era um grande entusiasta do cinema enxergando aproximações entre as duas áreas, ele entendia que a gênese do modernismo estava no movimento, logo, utilizava-se de câmeras fotográficas e filmadoras para guiar este olhar (GARCIA, 2006, p. 51). Ao entender a necessidade de mover-se para compreender a arquitetura modernista, Le Corbusier cunhou o termo “*promenade architecturale*”, traduzindo para o português, “passeio arquitetônico”. No artigo “*The promenade of the street: A spatio-temporal framework for design*”, os autores Mark Blizard e Curtis Fish (2015) apresentam esse conceito por meio do livro “*Le Corbusier and the Architectural Promenade*”, da autora Flora Samuels (2010), e afirmam que:

A organização e os elementos que compõem as construções de Le Corbusier devem ser entendidas por meio de uma análise dos eventos arquitetônicos sequenciais que existem durante o passeio. As coisas estão posicionadas dentro de um registro espacial e temporal que é informado por uma narrativa distinta. Um evento arquitetônico individual não pode ser isolado, mas está, ao contrário, ligado à unidade do todo. (BLIZARD, FISH, 2015, p. 657, tradução minha).¹⁷

¹⁷ Do texto original: “The organization and the elements that compose Le Corbusier’s buildings may be understood through an analysis of the sequential architectural events that take place along the promenade. Things are positioned within a spatial and temporal register that is informed by a distinct narrative. An individual architectural event cannot be isolated but is, rather, bound to the unity of the whole.”

Por meio do entendimento que a movimentação do indivíduo no espaço é necessária para a experiência da arquitetura modernista torna-se possível a relação com o personagem *Monsieur Hulot*. Tati coloca-o “passeando” pela cidade, entretanto, essa observação e percepções do personagem não se alinham com a almejada funcionalidade do modernismo, muito pelo contrário. Na verdade, ela pode ter raízes em uma outra interpretação desse indivíduo que caminha pela cidade, o *flâneur* de Walter Benjamin (2006) por meio das poesias de Charles Baudelaire.

No texto “A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin”, da autora Martha D’Angelo (2006), o *flâneur*, que pode ser traduzido como “errante” ou algo similar, é apresentado como uma figura de resistência à normatividade moderna, mantendo-se entre a rua e a residência ele caminha e observa a cidade de maneira despretensiosa e sem rumo, não como um operário que tem seu tempo de mobilidade na cidade mediado pelo trabalho e o capital. De maneira mais direta:

O flâneur não existe sem a multidão, mas não se confunde com ela. Perfeitamente à vontade no espaço público, o flâneur caminha no meio da multidão “como se fosse uma personalidade” (ibidem, p.81), desafiando a divisão do trabalho, negando a operosidade e a eficiência do especialista. Submetido ao ritmo de seu próprio devaneio, ele sobrepõe o ócio ao “lazer” e resiste ao tempo matematizado da indústria. A versatilidade e mobilidade do flâneur no interior da cidade dão a ele um sentimento de poder e a ilusão de estar isento de condicionamentos históricos e sociais. Por isso, ele parte para o mercado, imaginando que é só para dar uma olhada. As fantasmagorias do espaço a que o flâneur se entrega, tentando conquistar simbolicamente a rua, escondem a “mágica” que transforma o pequeno burguês em proletário, o poeta em assalariado, o ser humano em mercadoria, o orgânico no inorgânico. (D’ANGELO, ano, p. 242).

A figura do *Monsieur Hulot* ao agir como um *flâneur* se torna um caminho questionador dentro da ideia de “*promenade architecturale*” de Le Corbusier (2015), ao tomar por escolha explorar e experienciar a cidade por um viés que não o pré-estabelecido pelo “passeio arquitetônico” do modernismo.

No trabalho “Espacialidades, consumo e trabalho pelos olhos de Mr. Hulot: uma análise de Playtime, de Jacques Tati”, de Vander Casiqui (2009), é feito um panorama sócio-histórico de temas abordados no filme, como por exemplo as exposições universais de tecnologia, cujo único objetivo é a venda e consumo desenfreado. O espaço existente no longa é visitado tanto pelo Hulot quanto pelas turistas estadunidenses, grupo formado inteiramente

por mulheres, que se empolgam com os objetos apresentados ali, em sua maioria, produtos relacionados à casa ou à beleza.

Nesse grupo de personagens também é representado um tipo de turismo que não se interessa pela cultura do local visitado, elas não frequentam nenhum ponto turístico cultural de Paris que aliás, quase não existem aqui, a Torre Eiffel aparece apenas refletida nos vidros dos prédios e não há menção ao Museu do Louvre ou Arco do Triunfo. O que denota um olhar machista sobre as personagens, relegando-as a papéis de dona de casa, de mulheres que precisam se preocupar apenas com a própria beleza e de mulheres anti-culturais ou anti-intelectuais. A não ser pela personagem Barbara, como veremos mais adiante. Salvo algum tipo de anacronismo, no fim, ainda que essas representações tenham como objetivo satirizar uma sociedade que está rompendo com o passado, abraçando as novas tecnologias e perdendo traços de humanidade no processo, elas acabam por reforçar certos estereótipos femininos negativos no cinema.

2 - A TRILHA SONORA DE *PLAYTIME*: UMA ANÁLISE FÍLMICA SONORA

No filme “*Playtime*” (1967) acompanhamos um dia na metrópole cinza e moderna de Paris nos anos 1960 através da jornada do *Monsieur* Hulot, o personagem precisa encontrar um oficial estadunidense na cidade, no entanto, se perde em meio aos labirintos arquitetônicos modernistas da cidade, de maneira concomitante, um grupo de turistas estadunidenses chegam à cidade para uma excursão de apenas um dia, entre elas, a personagem Barbara ganha maior notoriedade. O grupo, formado inteiramente por mulheres, explora Paris coletivamente e de maneira ativa, no entanto, essa Paris visitada resume-se a lugares de consumo genéricos, que poderiam ser em qualquer outra cidade do mundo. Já Hulot confunde-se em andares de prédios, em elevadores, em salas que parecem iguais umas às outras, se distrai com as ruas e ao reencontrar um amigo de longa data, além de ser confundido com outros personagens que utilizam figurino semelhante ao seu. O filme atinge seu ápice numa grande sequência na noite de inauguração de um restaurante luxuoso onde todos os personagens se encontram, comem, bebem, dançam e o espaço físico colapsa. Ao fim, a cidade amanhece.

Sendo o quarto longa de sua carreira, amplamente considerado sua obra-prima, Tati tece uma crítica sutil e bem-humorada à modernidade parisiense da época. Nesse contexto, a presente análise tem como objetivo investigar de que maneira o diretor utiliza a trilha sonora como elemento expressivo para reforçar essa crítica. Busca-se compreender como as diferentes categorias de sons participam ativamente da construção do espaço urbano no filme, colaborando para a sátira à tecnocracia e à desumanização da vida cotidiana moderna.

Em relação à metodologia de análise a ser aplicada, houveram alguns desdobramentos durante a pesquisa que envolviam uma proximidade com conceitos e teóricos da música concreta como Pierre Schaeffer (1966) e sua escuta reduzida, Denis Smalley (1986) e a espectromorfologia, além de Lars Thoerssen (2006), que criou uma notação visual gerando uma partitura de escuta sonora, dando continuidade aos estudos de Smalley. No entanto, esses desdobramentos tiveram de ser repensados, assim como Carreiro e Alvim (2016) discorrem em seu texto, cada pesquisador(a) deve buscar entender o tipo de método mais adequado para cada filme, em “*Playtime*” a composição da trilha sonora, além de uma interpretação com sua relação imagética, indicava outros caminhos mais eficazes para a análise.

É nesse ponto que se destaca o texto: “*Inventing The Cinema Soundtrack*”, de Rick Altman, McGraw Jones e Sonia Tatroe (2000), que discute o conceito de *mise-en-bande*, essa relação entre os elementos da trilha sonora entre si. Altman, McGraw e Tatroe (2000) utilizaram como objeto quatro filmes hollywoodianos dos anos 1920 e 1930 e, como parte da análise, elaboraram uma tabela/figura com os planos do filme discriminados com as letras do alfabeto num eixo vertical, a descrição desses planos, tal como a transcrição dos diálogos quando necessária, seguidos da minutagem e, por fim, um gráfico vertical de 0 a 7 referente ao volume do som.

Os autores fazem um breve panorama sonoro denotando a complexificação das construções sonoras no cinema com o decorrer dos anos. No filme mais antigo analisado, “*Noah’s Ark*”, de 1928, há apenas uma relação de volume entre dois elementos da trilha sonora (tendo como parâmetro o que compreendemos, em linhas gerais, como formadores de trilha sonora atualmente), sendo eles: música e diálogo. Foi observado que os níveis de volume estão muito próximos e parecem “disputar” pela atenção do(a) espectador(a), os elementos sonoros não reconhecem a existência um do outro. Nas outras obras que compõem o estudo, “*The First Auto*” (1927, dir. Roy Del Ruth), “*Lights Of New York*” (1928, dir. Bryan Foy) e “*Backstreet*” (1932, dir. John M. Stahl), a trilha sonora ganha mais um elemento, os efeitos sonoros. Porém, a música continuava num local de superioridade entre os demais elementos, Altman, McGraw e Jones (2000) usam o termo “desafiar” ao se referir a essa posição do elemento na trilha sonora, é como se ela desafiasse os outros a tomar sua posição. Apenas em “*Lights Of New York*” uma mudança importante ocorre: a música tem seu volume diminuído para que o diálogo fique inteligível, junto a uma relação direta com a imagem e a composição da cena do filme.

Seguindo os avanços tecnológicos e de pensamento sonoro, em “*Backstreet*” (1932) a trilha sonora já funciona de uma nova forma, que seguiria um padrão hollywoodiano na época, os efeitos sonoros aqui estão mais presentes, com baixo volume, auxiliando na criação da atmosfera, a música subordinada ao diálogo, esse mantendo-se acima dos outros elementos. Há uma coordenação dos elementos da trilha sonora. No entanto, anos após o estudo, Altman (2014) conclui que é imprescindível um apoio visual para as análises sonoras, afirmando que a partir da década de 1980, com o advento tecnológico que possibilitou o congelamento dos *frames* dos filmes, a análise da imagem ganhou maior “detalhismo, confiabilidade e precisão”, dessa forma, o autor conclui que deve-se pensar em alguma

maneira de fazer o mesmo com o som do filme (ALTMAN, 2014 apud CARREIRO; ALVIM, 2016, p. 187).

A partir dessa provocação de Altman, os autores Rodrigo Carreiro e Débora Opolski (2022) trazem como sugestão a utilização dos espectrogramas¹⁸ como uma ferramenta de apoio visual no texto “O espectro do som como ferramenta de análise fílmica”. Com esse instrumento, é possível dispor de informações confiáveis de propriedades sonoras tais como frequência (relacionada à altura), duração (relacionada ao tempo) e intensidade (relacionada ao volume). Assim conseguimos embasar nossas percepções com maior segurança e confiabilidade. Para comprovar isso, os autores trazem neste texto três estudos de caso onde foram aplicados os espectrogramas no som de filmes contemporâneos, como “Os Outros” (*The Others*, dir. Alejandro Amenábar) de 2001, “Um Lugar Silencioso” (*A Quiet Place*, dir. John Krasinski) de 2018 e “Mãe!” (*Mother!*, dir. Darren Aronofsky) de 2017. Como resultado, as informações contidas no gráfico confirmam o que estava sendo ouvido e auxiliam na interpretação dos pesquisadores.

O livro “Introdução ao Desenho de Som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira”, de Débora Opolski (2013), traz luz a uma aplicação prática da tabela de análise sonora, adaptada pela tabela inicial de Altman (CARREIRO, 2016). Nessa há a descrição da imagem e a ação, junto à trilha sonora dividida em categorias por colunas, sendo elas: MINUTAGEM, IMAGEM e SOM, a última sendo subdividida em: AMBIÊNCIA, DIÁLOGOS, EFEITOS E MÚSICA. Nesta pesquisa, foi feita a adição do termo “AÇÃO” junto à coluna “IMAGEM”, apesar de não ter discriminado na tabela original, a descrição das ações já eram feitas pela pesquisadora.

Compreendendo a importância de garantir a fidedignidade do arquivo do filme a servir de base para a análise, foi necessária uma busca online a fim de encontrar alguma plataforma com direitos de distribuição da obra, assim, por meio da Looke¹⁹, serviço de *streaming* brasileiro em atividade desde 2015, essa análise se tornou possível. A captação do som do

¹⁸ Espectrograma é uma representação visual do som, assim como uma *waveform* (forma de onda), entretanto, essa ferramenta se torna mais eficaz num contexto de análise pois: “fornece informações sobre os parâmetros de tempo, frequência e intensidade, de forma tridimensional. Mais importante que isso: é uma ferramenta que permite “prender” ou “pausar” o som – uma informação expressiva que se movimenta no tempo – em uma representação visual que permite realização da análise em um nível de minúcia que, há poucos anos, era tecnicamente inviável.” (CARREIRO; OPOLSKI, 2022, p. 390).

¹⁹ Disponível em: <https://www.looke.com.br/detalhes/7822>

filme se faz necessária dada a importância de conhecer os níveis de volume (apresentados em dB²⁰) e gerar os arquivos de espectrograma, assim, por meio do *software* Audacity foi captado o áudio do filme, em formato estéreo e exportado em WAV. Os espectrogramas foram gerados através do *software* Izotope RX. Foi utilizado também um fone de ouvido da marca AKG modelo K92, amplamente utilizado como monitor de áudio pela sua característica *flat*²¹, com graves e agudos equilibrados.

O filme de quase duas horas ganha espaço e torna-se possível para uma análise neste trabalho por meio da seleção de quatro trechos compreendendo toda a extensão da obra, sendo eles: Hulot, o recepcionista e a recepção; Barbara, a florista e a torre; Hulot, o velho amigo e os apartamentos, e por fim; O restaurante, a sociedade e Hulot. A escolha desses trechos surge a partir da observação do filme, buscando abarcar a maior quantidade de espaços, a totalidade de personagens recorrentes do filme, além de garantir cenas dos momentos do início, meio e fim do filme.

O primeiro trecho contempla a primeira aparição do personagem Hulot e seu contato inicial com a arquitetura modernista da cidade, seu centro comercial e o rígido comportamento social dali, já no segundo trecho seguimos a turista estadunidense Barbara, também na região central da cidade, e seu encontro (e encantamento) com uma mulher vendendo flores na esquina, indo de contramão com o resto das turistas que estavam interessadas na feira de exposições de produtos tecnológicos que acontecia próximo do local. No terceiro trecho é quando o filme sai do ambiente central comercial da cidade e nos apresenta uma região habitacional. Aqui, Hulot visita a casa de um velho amigo e conhece sua família, é interessante entender as diferenças e semelhanças (se é que existem) entre os dois espaços (centro e casas) visitados por Hulot. O quarto trecho compreende do meio ao final da obra, sendo o espaço apresentado de maior duração no filme, a noite de inauguração de um restaurante luxuoso, é aqui onde os personagens convergem entre si e onde há a maior ruptura em relação ao comportamento social e a arquitetura do lugar, uma vez que a rigidez apresentada nas cenas anteriores, perde lugar para a alegria, danças e sorrisos. É sugerido

²⁰ Sigla para “decibéis”, unidade de medida que mede a intensidade do som (relativo ao volume).

²¹ Costa (2013, p. 86) define *flat* enquanto: “um sistema que responde igualmente a todas as frequências. Nos controles de tonalidade dos equipamentos de áudio, é a posição na qual não há reforço nem atenuação dos graves (médios, se houver controle) e agudos. Regra geral esta posição é a central (0, zero). O termo “flat” também é utilizado para denominar uma chave que desativa os controles de tonalidade. Tem se então resposta plana (nem reforço, nem atenuação).”

acompanhar o filme junto a leitura das tabelas descritas abaixo para sua melhor compreensão. Assim, iniciamos a análise.

2.1 - TRECHO 01: HULOT, O RECEPCIONISTA E A RECEPÇÃO

Tomamos como primeiro trecho a ser analisado o momento em que Hulot chega ao prédio comercial à procura de um oficial dos Estados Unidos, ele é atendido por um recepcionista que pede para que ele aguarde ali, o recepcionista solicita à secretária, através de um painel com botões e válvulas, a presença do oficial na recepção, o oficial então caminha por um extenso corredor até chegar em Hulot. É a primeira aparição do personagem nessa obra, o contato inicial com o(a) espectador(a). A nível diegético, é também o primeiro contato do personagem com as tecnologias da cidade de Paris nesta obra.

Tabela 1 - Detalhamento de Trecho 01 para análise

MINUTA GEM	IMAGEM/ AÇÃO	SOM			
		AMBIÊNCIA	DIÁLOGOS	EFEITOS	MÚSICA
11'38"	Plano interno do prédio comercial com paredes e portas de vidro, o recepcionista está de costas acendendo um cigarro, um trabalhador se aproxima e pede para que acenda o seu também, no entanto ele está do outro	Ruído interno constante do prédio comercial.	Voz do trabalhador com baixo volume, devido sua posição no outro lado do vidro, entre -36 e -30 dB. Voz do recepcionista com volume maior, padrão no filme, entre - 24 e -18 dB. Ele	-	-

	lado do vidro, do lado de fora do prédio.		está dentro do prédio.		
11'48" ~ 12'01"	Recepcionista abre a porta, e acende o cigarro. Hulot entra no prédio e a porta é fechada.	Quando a porta se abre, ouve-se motores de carros e o ruído da sala perde protagonismo.	A voz do trabalhador ganha mais volume, não há barreira de vidro.	-	-
12'02" ~ 12'22"	Recepção do prédio, paredes em vidro.	O ruído da sala retorna numa frequência constante.	Recepcionista murmura e resmunga para si num volume padrão.	Passos ecoam dentro do prédio amplo. O som de Hulot sentando numa poltrona de couro tem um volume alto.	-
12'22" ~ 13'52"	Recepcionista de frente para um painel cheio de botões com luzes, aperta	Ruído interno constante do prédio comercial.	Recepcionista anuncia Hulot com certa dificuldade em ser entendido pela	Sons eletrônicos surgem do painel cheio de botões e válvulas.	-

	os vários botões		atendente. Após entregar o recado ele resmunga em francês: “Toda essa parafernália elétrica,,, Você aperta um botão e...”		
13’52” ~ 14’45”	Plano conjunto de Hulot, recepcionista com um extenso corredor da recepção. Um homem caminha do fundo do corredor até alcançar Hulot.	Ruído interno constante do prédio comercial.	O recepcionista pede para Hulot aguardar.	Passos marcados e ritmados do Homem ecoam pelo grande e vazio corredor.	-

.Fonte: “*Playtime* - Tempo de Diversão” (1967). Disponível na Looke.

A Tabela 1 permite estabelecer relações entre os elementos visuais e sonoros, bem como entre os próprios sons que compõem a trilha sonora. Nesse primeiro momento, o filme já apresenta alguns artifícios estéticos interessantes a nível de crítica ao modernismo, tais como: a dificuldade dos personagens em se compreenderem devido a aspectos arquitetônicos do espaço, pois os vidros criam barreiras. Uma *gag* chama atenção logo no início do trecho, utilizando a decupagem (espaço fílmico) Tati nos “engana”, nos faz pensar que o

recepcionista e o trabalhador estão próximos um do outro, quando na verdade, há uma parede de vidro entre os personagens.

Figura 5 - Recepcionista e Trabalhador em “*Playtime*”



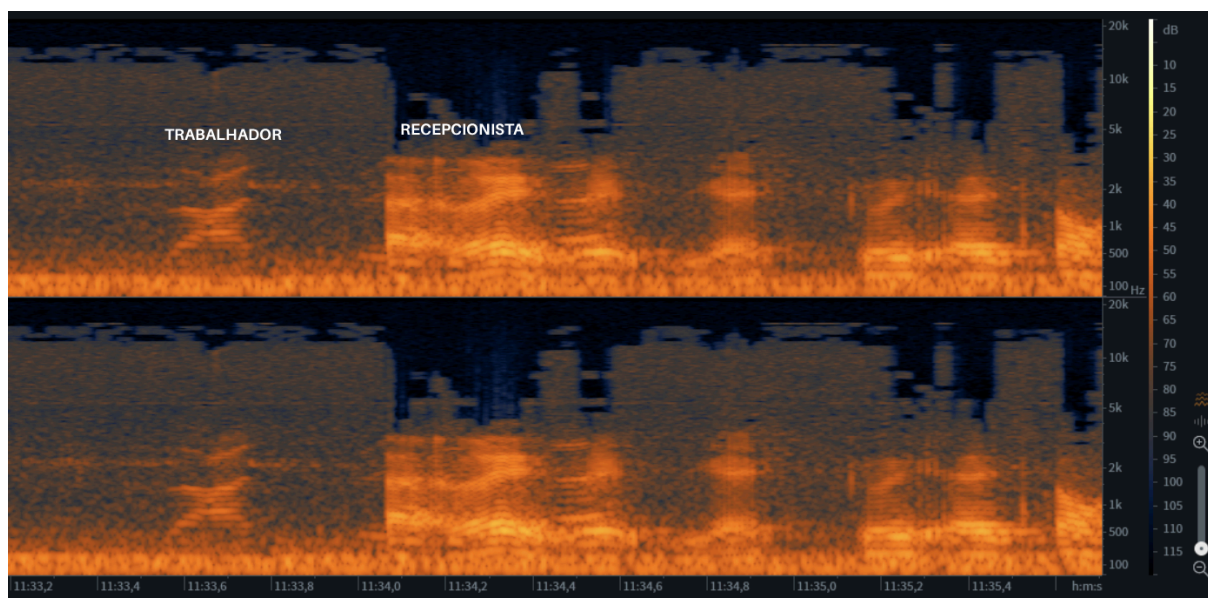
Fonte: “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967). Disponível na Looke.

Inicialmente, isto é evidenciado a partir dos diferentes volumes das vozes, a voz do recepcionista soa alta e “limpa” enquanto a voz do trabalhador soa baixa e “abafada” aos ouvidos de quem escuta (e assiste). No que tange essa situação, é válido pensar nos conceitos imagéticos de primeiro plano e segundo plano, transmutados ao som. A autora Virginia Flores discute esse artifício argumentando que no cinema clássico é comum que a intensidade do som (trabalhada na pós-produção) respeite o enquadramento e a distância entre as fontes sonoras, privilegiando aquele que está mais próximo (FLORES, 2012 apud CUNHA, 2019, p. 27). Isso acontece aqui em partes, a diferença é que o segundo plano existe apenas no som, existindo por conta da barreira acústica causada pelo vidro, invisível por natureza, deixando ambos os personagens em primeiro plano apenas a nível imagético. Aproveitando-se disso, Tati cria o tom cômico na cena.

Ainda é possível identificar essa diferença nos volumes através do espectrograma abaixo. As marcações textuais na imagem identificam as vozes dos personagens, como podemos verificar na legenda vertical em dB à direita da imagem, existe uma indicação de cor para a interpretação aqui. Quanto mais claro, mais intenso o som – ou seja, mais alto, quanto

mais escuro, menos intenso o som – ou seja, mais baixo. Assim, podemos confirmar a percepção auditiva, uma vez que a voz do trabalhador compreende um tom de laranja mais escuro que a voz do recepcionista. Posteriormente, o movimento de câmera nos mostra a barreira invisível dali. A presença do vidro e sua influência a nível sonoro e imagético permeiam todo o filme, como veremos mais adiante.

Figura 6 - Espectrograma do Trabalhador e Recepcionista.

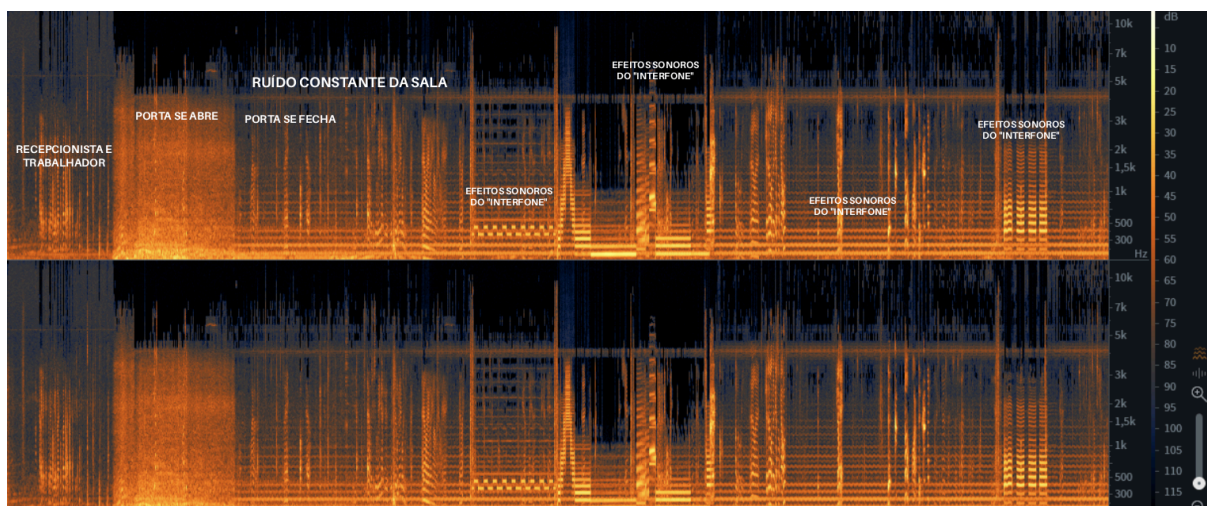


Fonte: Izotope RX.

Quanto aos outros elementos marcantes desse trecho destacam-se: o “interfone”, que mais parece um aparato tecnológico do futuro cheio de botões e válvulas, funcionando como intermédio entre o recepcionista e a atendente; o ruído constante ambiente da sala remete a um hospital, um local asséptico e impessoal; os efeitos de passos ecoando e reverberando contribuem para uma sensação de grandiosidade vazia do espaço, assim como o barulho da poltrona no momento que Hulot se senta, que remete a um certo incômodo na ordem da ambiência sonora e “vazia” do local. Em relação a essa ambiência, uma curiosidade é apresentada no espectrograma. A sala da recepção mantém um ruído constante como foi mencionado, aproximadamente 4000 khz de frequência como visto na figura 6, no entanto, no início do trecho quando o plano é interno, e em teoria já deveríamos ouvir o ruído da sala, Tati escolhe por “omitir” essa informação sonora para que a *gag* entre o trabalhador e o recepcionista faça sentido. Apenas quando o filme apresenta a sala enquanto um espaço separado da rua torna-se possível ouvir o ruído interno. No espectrograma abaixo, podemos

notar também como os efeitos sonoros estão sempre enfatizados (na imagem, mais claros) e reverberantes (na imagem, mais harmônicos) no espaço oco da sala, sua presença guia nossa audição assim como a imagem e ação dos personagens.

Figura 7 – Espectrograma do ruído da sala e efeitos sonoros.



Fonte: Izotope RX.

Neste momento cabe uma explicação em relação ao uso desta ferramenta no decorrer da pesquisa. Carreiro e Opolski (2022) discutem o espectrograma a partir de filmes contemporâneos e de narrativa clássica. A natureza desse tipo de filme, geralmente pensado em três atos, com início, desenvolvimento, fim e reviravoltas difere da natureza fílmica de “*Playtime*”. Tati nos guia por um dia na cidade de Paris junto a Hulot e o grupo de turistas, e “só”. Os parâmetros do som (citados anteriormente: frequência, duração e intensidade) vistos no espectrograma e que no texto de Carreiro e Opolski (2022) fundamentam reviravoltas narrativas, aqui encontram pouca utilidade nos próximos trechos analisados, ainda que tenha sido válido experimentar e comprovar a ferramenta espectral no trecho acima. Logo, é importante ressaltar neste momento que esta ferramenta não será utilizada no decorrer da pesquisa, vamos nos ater às relações e organizações entre os elementos sonoros (*mise-en-bande*), além da relação som e imagem por meio das tabelas descritivas de Opolski (2013).

Retornando ao trecho 1, aqui percebemos que não há presença de música, essa ausência denuncia uma nova complexidade da trilha sonora como Altman, McGraw e Jones

(2000) discutiram no seu texto. Retomando o último exemplo dado pelos autores, no filme “*Backstreet*”, de 1932, os efeitos sonoros ocupam um lugar de criação atmosférica da diegese fílmica, em “*Playtime*” vemos que essa qualidade estética sonora permanece aqui (neste caso, especificamente, por meio do uso dos *foleys*), entretanto, a um nível extremo dada a ausência do elemento musical. No que entende-se como padrão sonoro em filmes comerciais, os *foleys* possuem uma característica “realista”, eles servem para trazer verossimilhança ao universo do filme, não sendo destacados a nível estético e ou narrativo, cabendo à música o papel de destaque, hierarquicamente acima dos efeitos, a fim de evocar emoções e ainda servir de continuidade/ambiência para as cenas.

Em 2019, o pesquisador Rodrigo Carreiro entrevistou o editor de som brasileiro Daniel Turini para o livro “A Pós-Produção de Som no Audiovisual Brasileiro”, um momento da conversa chama atenção, Turini se refere a uma tendência de mercado em que, por conta da digitalização sonora na década de 1990, a música, enquanto uma entidade obrigatória e tradicional, perde seu valor no que diz respeito a essa continuidade entre cenas, o editor comenta que atualmente essa qualidade consegue ser emulada de maneira complexa através dos ruídos, ambientes e *foleys* (TURINI, 2019 apud CARREIRO, 2019, p. 53). Essa é uma afirmação interessante a esta pesquisa, o editor credita a essa nova possibilidade a digitalização sonora dos anos 1990, entretanto, Jacques Tati fizera a mesma proposta descrita, ainda nos anos 1960, sem este avanço da tecnologia, é irônico pensar como um diretor, com natureza de vanguarda e inventiva como Jacques Tati, decide satirizar os adventos tecnológicos modernistas nas suas obras.

2.2 - TRECHO 02: BARBARA, A FLORISTA E A TORRE

A seguir, teremos como objeto de análise o trecho do filme que se refere à personagem Barbara, turista estadunidense, e sua exploração da cidade de Paris por meio de uma mulher vendendo flores na esquina.

Tabela 2 - Detalhamento de Trecho 02 para análise.

MINUTA GEM	IMAGEM/ AÇÃO	SOM			
		AMBIÊNCIA	DIÁLOGOS	EFEITOS	MÚSICA
26'00" ~ 26'44"	Plano conjunto externo de uma esquina em Paris, uma florista expõe e vende flores, Barbara tenta fotografá-la.	Motores de carros e passos de pedestres	Barbara fala em inglês com a florista, que responde em francês	-	-
26'44" ~ 27'00	Plano conjunto externo de uma esquina em Paris, dessa vez um contraplano, Barbara ainda tenta tirar uma fotografia; dois adolescentes com jaquetas universitárias estadunidenses entram no plano.	Motores de carros	Barbara fala em inglês com os adolescentes.	-	Um rock-jazz dos anos 60 extra diegético surge na cena.
27'00" ~ 27'53"	Plano conjunto,	Motores de carros um	Barbara fala em francês	Passos de pedestres,	Música Original

	pedestres atrapalham a fotografia de Barbara. Grupo de turistas passa pela esquina e entra num prédio próximo convidando Barbara.	pouco mais baixos até que somem.	com a florista. Turista estadunidense ao chamar Barbara diz que “eles tem até coisas dos Estados Unidos lá” (para vender/expor)	cada um com uma textura sonora e singularidade	do Filme ²² surge na cena, ela é alegre, quase circense.
27’53” ~ 28’18”	Plano conjunto interno do prédio, turistas aglomeradas num <i>stand</i> onde uma mulher tenta vender um óculos para maquiagem.	Falatório e Burburinho do grupo de turistas. Mensagem num alto-falante do prédio.	A vendedora fala em inglês.	-	A Música Original do Filme permanece .
28’18” ~ 28’35”	Plano Conjunto das paredes e porta externa de vidro do prédio.	Leve burburinho interno.	Uma outra turista chama Barbara.	Som grave de porta de vidro sendo aberta.	A Música Original do Filme permanece .

²² A canção se chama “*L’Opera des Jours Heureux*” composta por Francis Lemarque, atualmente integra o catálogo da gravadora Born Bad Records, Disponível em: <https://www.bornbadrecords.net/releases/jacques-tati-swing>. Acesso em: 13 ago 2025.

	Quando Barbara abre a porta e entra, ela vê o reflexo da Torre Eiffel no vidro.				
--	---	--	--	--	--

Fonte: “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967). Disponível na Looke.

Existem alguns elementos interessantes no trecho disposto na Tabela 2: a arquitetura da cidade permanece imponente em relação aos personagens; os efeitos sonoros continuam exageradamente altos. Na verdade, é exatamente esse exagero que transforma os *foleys*²³ do filme em efeitos sonoros. Os diálogos aqui acontecem em idiomas diferentes: Barbara fala inglês, enquanto a florista responde em francês. No entanto, isso não parece atrapalhar a comunicação entre ambas, diferentemente do trecho anterior, em que o vidro agia como uma barreira física entre os interlocutores. Os problemas de inteligibilidade parecem começar quando o grupo de turistas entra no prédio: todas falam ao mesmo tempo, somando-se ao anúncio feito por um megafone sobre a feira de exposições.

Outro momento importante desse trecho dá maior notoriedade ao espaço filmico em detrimento do espaço arquitetônico, aos 26'44" acontece a *gag* sonora/visual dos jovens universitários. Eles surgem no plano e, junto com eles, entra uma música rock-jazz com influência estadunidense, de forma extra-diegética. Quando eles saem, a música cessa. Assim, identificamos um conceito relevante nos estudos de Chion (2011, p. 14), o de valor agregado pela música, isso acontece quando uma canção é adicionada no filme a fim de acrescentar uma camada de informação. Aqui a música funciona para reafirmar a natureza estrangeira dos jovens, e ironizar a influência estadunidense na cidade, assim como a presença do grupo de turistas.

²³ Débora Opolski (2013, p. 186) define o *foley* enquanto “efeitos sonoros resultantes da interação humana com o mundo, de modo geral, os passos, o som de roupa, e os elementos sonoros que o personagem manipula”.

Figura 8 - Barbara tira foto da florista, enquanto jovens universitários estão ao fundo



Fonte: “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967). Disponível na Looke.

Mais adiante, a partir dos 27'00, uma turista convida Barbara para a feira de exposição que acontece dentro do prédio. Na tentativa de convencê-la, diz que estão vendendo produtos dos Estados Unidos. Barbara se dirige ao prédio; vê a Torre Eiffel através do vidro da porta, mas ainda assim entra. São nesses momentos que Tati “ataca” a modernidade dos anos 1960 com a influência estadunidense em Paris e o chamado *American Way of Life*²⁴. O diretor critica a uniformização das grandes cidades nesse modelo capitalista do pós-guerra. Ele ironiza a futilidade das turistas que, apesar de estarem em uma nova cidade, têm seus desejos e vontades direcionados a espaços de consumo com produtos já conhecidos, enquanto permanecem cercadas pela gaiola de vidro e concreto do modernismo, e ignoram espaços históricos e culturais parisienses. É interessante pensar também nessa representação coletiva: elas funcionam como um cardume de peixes, como uma massa de pessoas alienadas.

²⁴ É um conceito definido por Carvalho (2022, p. 216 - 217) enquanto: um conjunto de valores relacionados à modernidade, progresso, ciência, tecnologia, abundância, racionalidade, eficiência, consumismo, capitalismo, produção em grande escala, direitos individuais, defesa da liberdade e da democracia, temor à Deus, enaltecimento da família nuclear de classe média, a qual viveria em uma casa própria no subúrbio e com carro na garagem.[...] visava forjar uma homogeneidade otimista e sem conflitos para os Estados Unidos, tanto na esfera pública quanto na privada. [...] A pretensa difusão do *American way of life* em outros países só se tornava possível porque os americanos consideravam que o conjunto de valores por eles cultuados se tratava, na verdade, de valores universais, superiores aos demais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/80898/1/CARVALHO%20Marina%20Helena%20Meira%20tese%20%281%29.pdf>

Um ponto chama atenção marcando presença em todo o filme: a falta de natureza verde, não existem árvores, parques, nem lagos, muito menos ouvimos passarinhos nessa metrópole. O mais próximo que chegamos dessa representação dá-se no reflexo da Torre Eiffel através da porta por onde é possível ver a silhueta de algumas árvores nos arredores. O concreto, cimento, vidro e ferro da arquitetura modernista impuseram-se por completo aqui.

Nesse momento, a música original do filme, chamada “*L’Opéra des Jours Heureux*”, de Francis Lemarque (1917 - 2002), compositor francês que compôs as canções originais da obra, traduz-se para o português como “A Ópera dos Dias Felizes”, e soa como uma música circense e alegre. Nesse contexto, duas interpretações se fazem possíveis: na primeira, Tati parece ironizar a empolgação do grupo de turistas em conhecer produtos tecnológicos de consumo; já na segunda, o diretor pode ter utilizado a canção de forma não irônica, referindo-se somente a Barbara. Sua atitude em tentar capturar uma foto de uma simples florista numa esquina cinza daquela Paris, enquanto o restante das pessoas ignorava a banca de flores, parece, de fato, prever dias mais felizes. Inclusive, no momento em que Barbara vê o reflexo da Torre Eiffel, para e olha em direção a ela, a música está mais calma, sem os elementos percussivos de outrora. No fim, a cena ganha um significado mais esperançoso.

2.3 - TRECHO 03: HULOT, O VELHO AMIGO E OS APARTAMENTOS

Dando continuidade aos trechos analisados, nesse momento Hulot encontra, por acaso, um velho amigo dos tempos de guerra, então, ele o convida para visitar sua casa.

Tabela 3 - Detalhamento de Trecho 03 para análise

MINUTA GEM	IMAGEM/ AÇÃO	SOM			
		AMBIÊNCIA	DIÁLOGOS	EFEITOS	MÚSICA
44’37” ~ 47’05”	Plano conjunto de Hulot e seu amigo na frente do prédio, eles entram na portaria com	Motores de carro em evidência.	Voz do amigo fica mais baixa à medida que ele entra no prédio e a	Pés limpando o sapato no tapete com volume maior que o diálogo.	-

	paredes de vidro. A noite cai na cidade.		câmera se distancia.		
45'21" ~ 47'09"	Plano conjunto da portaria do prédio junto dos apartamentos, a nível térreo, eles estão completamente expostos pela parede de vidro que compreende todo o cômodo.	Motores de carro e sons urbanos em geral preenchem a cena.	Voz dos personagens silenciam.	Passos de pedestres com volume alto.	-
52'17" ~ 53'13"	Plano aberto panorâmico de uma ponta a outra do nível térreo dos apartamentos, um homem passeia com um cachorro; dois personagens parecem se encarar em apartamentos diferentes; o amigo de Hulot	Ruídos urbanos, motor de carro.	Voz do amigo de Hulot surge quando ele entra na recepção.	Passos do homem e arfar de um cachorro; Batida alta num vidro; Passos de pedestres enfatizados mais uma vez.	-

	então percebe que ele ficou preso na portaria.				
--	---	--	--	--	--

.Fonte: “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967). Disponível na Looke.

Como disposto na Tabela 3, a noite cai sobre a cidade, e Hulot deixa os espaços públicos para conhecer um ambiente mais privado: a casa e a família de seu amigo. A nível sonoro, há pouco dinamismo nesse trecho. Em seus quase dez minutos de duração, a ambiência urbana domina a cena. A câmera se posiciona na área externa aos apartamentos, cujas paredes de vidro permitem que os pedestres vejam tudo que ocorre internamente, como em vitrines. Ou, talvez, televisores. No entanto, embora possamos ver tudo o que acontece, não conseguimos ouvir absolutamente nada. Os personagens parecem completamente habituados a viver expostos aos olhares dos pedestres (não que eles os observem enquanto passam), não causa qualquer estranhamento, como se a privacidade já tivesse sido perdida há algum tempo.

Os padrões já observados nos trechos anteriores permanecem: *foleys* enfatizados (tornando-se efeitos sonoros), motores de carros passando pela rua formando a ambiência, além dos vidros atuando como barreiras acústicas, especialmente no caso dos diálogos. Sobre esse último ponto, cabe uma observação importante: nos minutos 50’55” e 52’50”, os personagens Hulot e seu amigo estão na portaria do prédio. Uma porta de vidro fechada cria uma barreira entre eles e a rua (e a própria câmera). Hulot não consegue abrir a porta (que parece ter algum tipo de automação elétrica) e então seu amigo o orienta. Porém, nesses momentos, o diálogo entre eles torna-se audível ao(à) espectador(a). A voz é silenciada apenas quando os personagens adentram os apartamentos, assim como os outros elementos sonoros provocados internamente.

Figura 9 - Os apartamentos



Fonte: “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967). Disponível na Looke.

Dessa forma, compreendemos que o uso arquitetônico do vidro como barreira acústica, por si só, não se sustenta como um artifício estético-narrativo rígido dentro da crítica que Tati estabelece ao longo da obra. Aqui, há uma quebra de um dos padrões previamente estabelecidos. Talvez seja válido pensar na chegada da noite como um elemento que suaviza o comportamento social rígido presente até então. Poderia Tati ter atenuado a barreira acústica do vidro nesse momento, como um prenúncio da atenuação da rigidez social de momentos posteriores do filme? Em relação à rigidez no comportamento social, é pertinente pensar em como esse comportamento está completamente alastrado em toda a sociedade apresentada por aqui, presente não apenas nos ambientes de trabalho, mas também no âmbito familiar. Hulot parece ser o único que se recusa a se adaptar ao novo mundo.

2.4 - TRECHO 04: O RESTAURANTE, A SOCIEDADE E HULOT

Na mesma noite, um restaurante luxuoso prepara-se para sua inauguração, no entanto, minutos antes de abrirem as portas, ainda é possível ver trabalhadores na estrutura do espaço.

Tabela 4 - Detalhamento de Trecho 04 para análise.

MINUTA GEM	IMAGEM/ AÇÃO	SOM			
		AMBIÊNCIA	DIÁLOGOS	EFEITOS	MÚSICA
01h00’ ~01h01’	Plano aberto do salão de um restaurante, apenas o gerente, os garçons e alguns trabalhadores na reforma estão presentes. Um casal chega para ser atendido.	Ruído da sala. Quase silencioso	Voz em primeiro plano	Marteladas no chão, passos que reverberam pelo salão. Dobradiças de porta da cozinha enfatizadas.	-
01h01’ ~ 01h02’	Plano interno do restaurante, trabalhadores da reforma e da gastronomia estão mais agitados	Ruído da sala; Burburinho	Vozes se sobrepõem em conversas paralelas	-	-
01h02’ ~01h04’	Planos intercalam entre o salão do restaurante que começa a encher e o interior com os	Falatório dos trabalhadores começa a invadir os planos do salão;	Homem conversa em inglês e garçom em francês	Passos que ecoam.	-

	funcionários				
01h07' ~ 01h12'	<p>Planos do restaurante mais cheio de clientes, uma banda sobe ao palco e começa a tocar.</p> <p>A estrutura do restaurante está falhando. circuitos elétricos não funcionam direito. Pessoas começam a dançar.</p>	Falatório do restaurante.	Várias vozes juntas, em alguns momentos alguns diálogos são inteligíveis.	Passos, batidas que ecoam	Música Diegética com cordas, tranquila mas dançante.
01h22'04'' ~ 01h25'11''	<p>Plano externo da entrada do restaurante com uma seta vermelha no teto indicando a entrada; Hulot e o porteiro quebram a porta de vidro.</p> <p>Hulot entra no restaurante e</p>	Ruídos de carros, passos de pedestres, falatório, burburinho.	Os diálogos, por vezes inteligíveis, acontecem em vários idiomas.	Ruído elétrico do letreiro e Som do vidro sendo batido e depois quebrado enfatizados;	Música Diegética do restaurante, agora mais animada, com um estilo jazz, com um volume mais alto toma conta do espaço.

	dança com Barbara.				
01h29'30" ~ 01h33'54"	<p>Planos intercalam ao mostrar todo o salão do restaurante tomado por pessoas dançando livremente;</p> <p>Hulot tenta ajudar, mas acaba por derrubar uma parte do teto do lugar, as pessoas continuam dançando livremente;</p> <p>Um homem bêbado entra seguindo a seta na entrada.</p> <p>As pessoas bebem;</p>	Pessoas no restaurante, falatório.	-	<p>Som do Teto caindo;</p> <p>Ruído elétrico do letreiro na frente; Som de líquido sendo derramado.</p>	<p>Música Diegética do restaurante ainda mais animada, com muita percussão e ritmo. Trata-se da canção original dos créditos iniciais do filme.²⁵</p>

²⁵ Chamada “*Générique de début*”, “música de abertura” em tradução para o português, composta por Alain Romans.

01h44'55" ~ 01h45'51"	Plano do salão do restaurante, Barbara toca piano enquanto casais dançam, outros cantam e outros acompanham tocando, o restaurante está arruinado. Barbara deixa o lugar junto a Hulot,	Falatório, pessoas cantando felizes.	Um homem fala para o outro que está trabalhando em meio ao caos “Isto não é lugar para negócios”	-	Música feliz Diegética tocada pelos personagens toma conta da cena.
-----------------------------	--	--------------------------------------	--	---	---

Fonte: “*Playtime* - Tempo de Diversão” (1967). Disponível na Looke.

Essa sequência do filme compreende quase uma hora de duração, o que torna a escolha de trechos um pouco complicada, no entanto, é importante nos atermos aos padrões já identificados e/ou a ruptura desses. Aqui, temos um restaurante luxuoso sendo inaugurado e recebendo visitas de vários turistas e locais, o que se inicia como um lugar de ordem e “elegância” se transforma numa situação caótica, no entanto, cheia de vida. Ao passo em que as pessoas bebem, ouvem músicas, comem e dançam, temos uma notável crescente de intensidade sonora, entretanto, os efeitos sonoros permanecem exacerbados como no resto do filme, há bastante falatório a medida que a sequência avança e todo esse trecho consegue ser um ótimo exemplo prático do conceito de “fala-emanção”, de Chion (2011), discutido anteriormente.

No início com poucos clientes no restaurante, o som do lugar está mais silencioso, especialmente sem a música, todavia, quanto mais o ambiente se enche de gente, mais se enche de situações; A nível de imagem, são vários os pequenos acontecimentos paralelos aqui, a nível sonoro, é possível perceber o preenchimento do “silêncio” de outrora.

A presença de Hulot aqui diminui consideravelmente em relação aos outros momentos da obra. Aliás, essa é uma observação interessante a ser feita também se pensarmos a trilogia como um todo, olhando para os títulos dos filmes é notável o esmaecimento de Hulot, temos “As Férias do Sr. Hulot”, seguido de “Meu Tio”, em que ele está presente indiretamente no título, e, por fim, “*Playtime*”, no qual o personagem nem ao menos é citado. A nível fílmico, é mais do que possível considerar a cidade a grande protagonista aqui, inclusive, não parece ser coincidência que esse é o primeiro título de filme em inglês do diretor, dado as sátiras direcionadas à influência estadunidense na obra.

Apesar de seu esmaecimento, Hulot tem uma de suas atitudes mais emblemáticas até então: a quebra do vidro. Como vimos anteriormente, esse objeto é assunto recorrente em “*Playtime*”, estando presente em absolutamente todos os lugares da cidade, a nível de som ele age como uma barreira que dificulta o entendimento entre as pessoas, então, quando Hulot quebra o vidro da porta do restaurante é como se tivesse cruzado um caminho sem volta. A rigidez moderna some. A música flui livremente. As pessoas cantam e dançam de maneira cada vez mais intensa até o amanhecer. Ainda que Hulot não tenha agido com esse propósito, é como se a passagem dele por essa cidade não o deixasse levar a nenhum outro lugar que não esse rompimento com o ruidoso cinza da cidade moderna, fazendo um convite ao musical colorido da felicidade.

Figura 10 - Hulot quebra a porta de vidro.



Fonte: “*Playtime* - Tempo de Diversão” (1967). Disponível na Looke.

O “tempo de diversão”, a que o título brasileiro se refere, parece ter chegado enfim, tomemos espaço então para discutir as músicas presentes em toda esta sequência, são todas diegéticas e tocadas pela banda que se apresenta no restaurante. Entre 01h07’ e 01h12’, o restaurante tem pessoas comendo, fazendo fila para entrar ou ainda dançando na pista de dança; A música presente aqui chama-se “*Sambanella*”²⁶ de Francis Lemarque, soa dançante, mas ainda calma, como uma bossa nova mexicana. A referência à bossa nova faz sentido nesse contexto luxuoso gastronômico, sendo um gênero musical ligado à elite brasileira e à “higienização” do samba, já a referência ao México fica por conta do arranjo da música em que percebemos um chocalho semelhante aos utilizados na música mexicana. À medida que a sequência avança as coisas vão ficando cada vez mais intensas musicalmente. As pessoas continuam dançando na pista de dança, então, a partir de 01h22’ temos uma outra canção, dessa vez com uma sonoridade que remete ao jazz estadunidense, mais animada que a anterior, isso acontece em aproximadamente 01h25’, afetando assim os movimentos dos dançantes que ficam mais empolgados. Com a natureza de improviso e imprevisibilidade do jazz, o caos toma conta do tom da cena, é nesse trecho que Hulot quebra o vidro da porta do restaurante.

Dando sequência, em aproximadamente 01h29’, há o retorno da canção original dos créditos iniciais do filme, chamada “*Générique de début*”²⁷, de Alain Romans, mantendo-se ainda dentro da diegese, a música é a mais animada até então, com bastante percussão e ritmo, levando à noite ao ápice da alegria. Neste momento, Hulot quebra parte do teto do restaurante.

Musicalmente falando, o ponto dissonante dessa noite é quando Barbara toca o piano sozinha, a canção chamada “*Take My Hand*”²⁸, do compositor Dave Stein, apesar de calma e suave, mantém um ritmo dançante que embala os clientes, já embriagados no meio do salão. Há uma semelhança entre todas essas músicas citadas, nenhuma parece soar parisiense, todas utilizam-se de ritmos e gêneros diferentes e estrangeiros, retomamos o pensamento de Benjamin (2006) sobre a modernidade parisiense na qual ela se torna uma cidade estranha para os próprios moradores. Nesse sentido, até a farmácia que Hulot visita antes de entrar no restaurante chama atenção, ela tem como letreiros um *drugstore* e um *pharmacy*, em verde neon, em vez de um *pharmacie*²⁹.

²⁶ Disponível em: https://youtu.be/_IC13vOPFfM?si=iMiuMgRSA0EV0Zja

²⁷ Disponível em: https://youtu.be/U_gBSALwDVc?si=Wqxb7WC7TnaxKrte

²⁸ Disponível em: https://youtu.be/HdT0_O9856U?si=S1U97q8c-Tcd0Eio

²⁹ Os dois primeiros termos são “farmácia” em inglês e o último “farmácia” em francês.

Ademais, causa estranheza em certo ponto do estudo continuar referindo-se à cidade de “*Playtime*” como a capital da França quando, a nível imagético, quase nada ali remete a Paris.

Para pensar a nível sonoro, utilizamos o texto “Sons urbanos e suas escutas através do cinema”, de Fernando Moraes da Costa (2012), no qual o pesquisador utiliza-se de estudos de caso de diversos filmes desde a década de 1920 até o cinema contemporâneo (incluindo filmes estrangeiros e brasileiros) partindo de um desejo em entender como diferentes cidades são representadas sonoramente no cinema e se há sons específicos de cada localidade, levando em consideração os ruídos urbanos. Da Costa (2012) conclui que é difícil chegar a uma resposta, uma vez que, por meio de uma hipótese de Murray Schaeffer (2012), “os sons das grandes cidades cada vez mais se tornariam uniformes, dada a presença das mesmas máquinas, dos mesmos motores, em metrópoles diversas mundo afora” (SCHAEFFER, 1997 apud DA COSTA, 2012 p. 10). Se não podemos usar os ruídos como marcadores locais, então nos restaria a música. No entanto, como vimos, Tati não utiliza as músicas como marcadores locais, e sim como instrumento para enfatizar mais uma vez a qualidade globalizada do mundo representado nessa Paris.

Por meio dos trechos analisados percebemos alguns padrões na construção sonora, sendo eles: 1) ênfase nos *foleys* como ferramenta estilística de humor e importância narrativa; 2) o verbo é irrelevante para a narrativa, o diálogo perde sua importância nesse cinema; 3) o som, em linhas gerais, tem um caráter realista, respeitando a acústica de acordo com a realidade, se a janela de vidro de um espaço está fechada e a câmera está do lado de fora, não se ouve os sons internos; e 4) a música aqui serve para pontuar piadas ou fomentar as críticas gerais relacionadas ao mundo moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os objetivos da pesquisa de buscar entender a construção sonora de “*Playtime - Tempo de Diversão*” (1967) por meio de análise fílmica, além de explorar bibliograficamente diversas ferramentas de análise sonora ao tempo que nos debruçamos ao cinema do diretor, a espacialidades existentes ali e suas críticas ao mundo moderno, foi possível fazer algumas considerações.

A nível de ferramenta de análise sonora, as tabelas elaboradas por Opolski (2013) demonstraram eficiência para a descrição dos trechos, assim como pensar na relação entre os elementos sonoros e manter sempre a relação com a imagem como proposto por Altman, McGraw e Jones (2000) e Chion (2011), respectivamente. Em relação aos espectrogramas propostos por Opolski e Carreiro (2022), percebemos que não é um método que funciona para todas as situações, nesta pesquisa seu uso foi útil em apenas um dos trechos analisados.

No que tange ao som do filme, Tati demonstra enorme disruptividade com o padrão estabelecido nos cinemas comerciais em como a trilha sonora deve ser organizada, além de uma capacidade inventiva e de vanguarda, denota uma motivação política ao se relacionar com as mudanças sociais e os espaços urbanos modernistas da cidade de Paris. Isso pôde ser notado a partir de elementos como os *foleys*, que num cinema tradicional servem apenas como ferramenta de verossimilhança, aqui enriquecem a narrativa sonora ao terem seu volume exacerbado, acrescentando o tom de humor, ou ainda os diálogos quase ininteligíveis, devido à natureza arquitetônica, além do verbo em “segundo plano” na hierarquia da trilha sonora.

A maneira como Jacques Tati escolhe construir toda uma Paris, referenciando indireta e diretamente o trabalho de Le Corbusier, além da escolha da figura do *Monsieur* Hulot como um arquétipo *flâneur* ganharam contexto com as discussões de Walter Benjamin (2006) e do próprio Le Corbusier (2006, 2015). Unido às noções de espacialidade fílmica de Rohmer (2019), o entendimento do uso da trilha sonora por Tati foi facilitado, além de auxiliar no pensamento em algumas argumentações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick; JONES, McGraw; TATROE, Sonia. *Inventing the cinema soundtrack: Hollywood multiplane sound system*. In: BUHLER, J.; FLYNN, C.; NEUMEYER, D. (Eds.). *Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p. 339-359.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. Ubu Editora: 2018.

BORGES, Cristian. *Sobre a noção de três espaços no cinema*. *ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, 2019. p. 135-143. DOI: 10.11606/issn.2178-0447. ars.2019.159116. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/159116/155683>. Acesso em: 02 jul 2025.

CARREIRO, Rodrigo. *A Pós-Produção de Som no Audiovisual Brasileiro*. Paraíba: Editora Marca Fantasia, 2019.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema*. *MATRIZES*, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 2, p. 175–193, 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/120018>. Acesso em: 25 jul. 2024.

CARVALHO, Marina Helena Meira et al. *Razões para o sacrifício: as justificativas para a guerra em anúncios comerciais de revistas brasileiras e norte-americanas (1942-1945)*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/80898/1/CARVALHO%20Marina%20Helena%20Meira%20tese%20%281%29.pdf>. Acesso: 20 ago 2025.

CASAQUI, Vander. *Espacialidades, consumo e trabalho pelos olhos de Mr. Hulot: uma análise de Playtime, de Jacques Tati*. *Comunicação & Educação*, v. 14, n. 3, 2009. p. 95-103. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/43834/47455>. Acesso em: 30 mar 2025.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Portugal: Texto & Grafia, 2011.

CHION, Michel. *The Films Of Jacques Tati*. Traduzido por Antonio D’Alfonso. Toronto: Guernica Editions Inc., 2006.

COSTA, Flávia. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

COSTA, Nelio. *O surround e a espacialidade sonora no cinema*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9GYKMM/1/o_surround_e_a_espacialidade_sonora_no_cinema.pdf#page=12.07. Acesso em: 22 ago 2025.

CUNHA, Damyler Ferreira. *O uso da música e do som no filme experimental latinoamericano: as experiências de Glauber Rocha em Pátio (Brasil, 1959) e Hugo Santiago em Invasión (Argentina, 1969)*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2019.

D'ANGELO, Martha. *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*. Estudos avançados, v. 20, p. 237-250, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/GM43rnT5rB8kvNJj8W7Bctc/?format=pdf&lang=pt#page=6.01>. Acesso em: 20 ago 2025.

DA COSTA, Fernando Moraes. *Sons urbanos e suas escutas através do cinema*. E-Compós, [S. l.], v. 15, n. 2, 2012. DOI: 10.30962/ec.792. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/792>. Acesso em: 19 ago. 2025.

GARCIA, Andreia. *Arquitectura e cinema, Jacques Tati e Le Corbusier, diálogos sobre o modernismo*. Dissertação de Mestrado. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2008.

NAZARIO, Luiz. *Jacques Tati, ou a catástrofe da modernidade*. In: 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. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/878>. Acesso em: 28 mar 2025. p. 172 - 189.

OPOLSKI, Débora. *Introdução ao Desenho de Som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

OPOLSKI, Débora; CARREIRO, Rodrigo. *O espectro do som como ferramenta de análise fílmica*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36118>. Acesso em: 16 jul 2024.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

TATI, Jacques. *As Férias do Sr. Hulot (Les Vacances de Monsieur Hulot)*. França: Cady Films, 1953. Filme (86 min), son., p&b.

TATI, Jacques. *Meu Tio (Mon Oncle)*. França: Spectra Films, 1958. Filme (116 min), son., color.

TATI, Jacques. *Playtime - Tempo de Diversão (Playtime)*. França: Spectra Films, 1967. Filme. (155 min), son., color. Disponível em: <https://www.looke.com.br/detalhes/7822>.