

## JACQUES TATI, OU A CATÁSTROFE DA MODERNIDADE.

**Luiz NAZARIO**

luiz.nazario@terra.com.br

Jacques Tati (1907-1982) escreveu e dirigiu apenas seis longas-metragens. Mas essa meia dúzia de filmes fez dele o autor de uma das obras mais consistentes da história do cinema. Nascido no dia 9 de outubro de 1907 em Le Pecq, Seine-et-Oise (hoje Yvelines), Ilha de França, Tati cresceu num lar burguês, sob a influência de diversas culturas: filho de pai russo e mãe francesa, ele tinha um avô russo, outro holandês, uma avó francesa e outra italiana. Seu verdadeiro sobrenome era Tatischeff.

Embora formado na Escola de Artes e Ofícios, e destinado pelo pai a dirigir a empresa da família, Tati, um apaixonado pelos esportes (com 1,87 metros de altura, ele praticava futebol, tênis, boxe, natação e rúgbi), não pretendia seguir o destino: desde quando ele viu no cinema, aos oito anos de idade, o curta-metragem burlesco *Little Tich et ses Big Boots* (1902), de Alice Guy-Blaché, com o anão performático inglês Little Tich (Harry Ralph), seu maior desejo era fazer os outros rirem.

Decidido a seguir a carreira de comediante, Tati passava hora observando as pessoas na rua e, com base no comportamento humano e nas suas experiências esportivas, criava pantomimas mudas que dispensavam qualquer texto. Apresentando seus esquetes em festas de salão, logo foi convidado a apresentar-se em teatros de revista. Seus números foram então elogiados pela escritora Colette, em dois artigos de sua coluna de crítica de espetáculos para *Journal* (em 1936 e 1938): ela foi uma das primeiras pessoas a perceber que havia alguma coisa de novo na arte do jovem mímico Tati.

No cinema, Tati começou a trabalhar como ator e roteirista, usando seus conhecimentos das regras dos esportes como fonte para as *gags*. Atuou nos curtas-metragens: *Oscar, champion de tennis* (Oscar, campeão de tênis, 1932), de Jack Forrester, filme que parece ter desaparecido; *Gai dimanche* (Alegre domingo, 1935), de Jacques Berr e Tati; *Soigne ton gauche* (Sparring por um dia, 1936), de René Clément – onde encarna um boxeador franzino que, fugindo às regras, consegue derrotar seu parrudo adversário; *Retour à la terre* (Retorno à terra, 1938), que permaneceu inacabado; e no longa-metragem: *On demande une brute* (Exige-se um bruto, 1934), de Charles Barrois.

Com o advento da Segunda Guerra, Tati foi mobilizado como soldado. Esteve preso por uma noite em 1939 por falta de disciplina, e reza a lenda que o terror que sentiu fez seus cabelos embranquecerem na cela. Com a Ocupação da França, foi desmobilizado e retomou seus números no teatro, mas notado pelos alemães, estes o “convidaram” em 1943 para ir a Berlim alegrar as tropas nazistas. Foram dois espetáculos deprimentes, ao cabo dos quais ele empreendeu a fuga, com um companheiro do teatro, Henri Marquet.

Tati e Marquet retornaram a Paris, mas temendo a perseguição dos alemães, refugiaram-se no interior mais profundo, numa cidadezinha que localizaram no mapa como a mais central do território: Marembert. Em 1944, Tati se casou, mas permaneceu refugiado no campo até 1945. Depois da guerra, teve dois filhos e retornou ao cinema, como figurante, em dois filmes de Claude-Autant Lara: o Fantasma de Alain de Francigny, em *Sylvie et le fantôme* (Silvia e o fantasma, 1946), e um oficial, em *Le Diable au corps* (Adúltera, 1947).

O primeiro filme dirigido por Tati foi o divertido curta-metragem *L'École des facteurs* (Escola de carteiros, 1947), sobre os equívocos cômicos que ocorrem durante o treinamento de um grupo de carteiros. Seu personagem de ingênuo funcionário dos correios foi retomado e aperfeiçoado no primeiro longa-metragem que dirigiu: *Jour de fête* (Carrossel da esperança, 1949), uma visão poética da vida na província (que ele conheceu tão bem durante a guerra), perturbada pelas primeiras ventanias da modernidade.

Sainte-Sévère-sur-Indre prepara-se para um dia de festa. Uma vez por ano, uma feira traz, para aquela aldeia, atrações espantosas, como o cinema ambulante. Numa de suas projeções, todos assistem, fascinados, a um documentário sobre os correios norte-americanos, com seu serviço postal eficiente, graças a mecanismos automáticos e recursos espetaculares, que incluem o emprego de trens velozes e aviões a jato. François (Tati), o carteiro local, aceita o desafio da modernidade e decide colocar o método americano em prática na aldeia, acelerando sua entrega de cartas.

Antes, ele se locomovia preguiçosamente em sua bicicleta, entregando as cartas como se passeasse pelo campo, ajudando os moradores em suas tarefas cotidianas, conversando com cada conhecido, brincando com as crianças. Esse estilo de vida atrasado, primitivo, estava superado. Frustrado com seu método ineficiente de trabalho, François passa a imitar o carteiro americano: faz da bicicleta um veículo a jato, automatiza o serviço enquanto pedala, não tem mais tempo para conversinhas à toa: ele

se torna uma máquina a serviço dos correios! Com isso ele só consegue causar desastres. Na sequência da festa na aldeia, contudo, a poesia retorna, com guirlandas, bandeirinhas e balões.

Tati pintou de cinza as casas da cidade e pediu aos habitantes de Sainte-Sévère-sur-Indre que se vestissem de preto para dar à aldeia uma aparência triste, pois ela só ficaria colorida durante a quermesse. O filme foi rodado com duas câmeras, uma delas com película colorida. Poucos filmes coloridos haviam sido realizados na França. Tati experimentava ainda um obscuro processo de película em cores chamado Thomson, que não teria futuro. A segunda câmara rodava em preto-e-branco apenas por segurança. Como o laboratório do empresário responsável pelo processo não conseguiu revelar a versão colorida da maneira que Tati desejava, ele acabou lançando a versão em preto-e-branco.

*Jour de fête* foi mesmo assim um sucesso. Surgiram então muitas novas propostas de produções baseadas nas gags e personagens do filme, mas Tati recusou todas elas, pois não queria repetir-se em “continuações” e sim permanecer fiel a si mesmo, aperfeiçoando-se sempre. Depois de um ano em busca da praia ideal para as locações de seu novo filme, Tati rodou *Les Vacances de Monsieur Hulot* (As férias de M. Hulot, 1953) em Saint-Marc-sur Mer. Foi neste filme que Tati adotou o visual característico do personagem com o qual seria desde então identificado: surgiu então o Monsieur Hulot.

Hulot, nome que evoca Charlot, o Carlitos, tal como é chamado na França, é um senhor alto, desajeitado, de pouca prosa, sempre de cachimbo, calças um pouco curtas, capa quadriculada, boné ou chapéu de feltro, gravata borboleta e guarda-chuva. Hulot é um homem comum, mas capaz de lançar um olhar crítico sobre o mundo moderno, não se deixando enfeitiçar pelos avanços tecnológicos: despreza os valores da moda, satiriza a estética dominante e caminha contra a corrente. *Les Vacances de Monsieur Hulot* foi um grande sucesso, sendo indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1953, tornando Tati conhecido em todo o mundo.

Em *Mon Oncle* (Meu tio, 1958), o Senhor Hulot retorna como empregado numa fábrica pelo cunhado, um industrial novo-rico, tornando-se uma peça estranha na engrenagem, emperrando seu funcionamento. Mais tarde, ele enfrentará o pesadelo da mecanização na casa “inteligente”, toda automatizada, de sua irmã embasbacada com as novidades. Ela ostenta seu *status* em cada recanto do lar, com uma decoração futurista,

grotesca e desconfortável. O sobrinho de Hulot sente mais simpatia pelo tio desajeitado e simples que por seus pais ciosos da opinião alheia.

O conflito de valores entre o divertido tio antiquado e os pais supostamente modernos é expresso através de *gags* visuais envolvendo a casa absurda: Hulot luta contra a bizarra fonte em forma de peixe; contra o arbusto de galhos tortos que ele tenta inutilmente nivelar depois de quebrar acidentalmente um deles; contra as pedras mal espaçadas no meio do jardim, difíceis de serem escaladas, e sobre as quais todos devem andar; contra o irritante interfone que nem sempre funciona a contento; contra as janelas redondas, que dão à fachada da casa a fantástica aparência de um rosto humano suspeitoso.

Com as exigências de graça, comodidade e alegria de sua existência poética, Hulot coloca em xeque os valores adquiridos pelos donos do lar moderno. Eles 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. Essa produção colorida de Tati foi um sucesso tão grande – o filme ganhou, entre outros prêmios, o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1959 – que um produtor propôs transformar o personagem de Hulot no protagonista de uma série de filmes. A ideia não agradou o cineasta, que ficou, desde então, apenas projetando seu próximo passo.

Após dez anos de planejamento e três anos de filmagem, Tati lançou sua obra-prima: *Playtime* (Tempo de diversão, 1967). O perfeccionismo do cineasta exigiu a construção de uma cidade inteira de concreto e vidro nos Bois de Vincennes. A produção utilizou 50.000 m<sup>3</sup> de cimento, 4.000 m<sup>2</sup> de plástico, 3.200 m<sup>2</sup> de carpete e 1.200 m<sup>2</sup> de vidro para edificar ruas, praças, lojas, edifícios e até um aeroporto. Mais de cem operários trabalharam por cinco meses na edificação da cidade cenográfica que cobria 15.000 m<sup>2</sup>. Nessa Tativille, os imóveis podiam ser deslocados à vontade, pois haviam sido montados sobre trilhos.

Em *Playtime*, o agora mais idoso Hulot enfrenta um grupo de turistas levado por uma agência de viagens a uma Paris moderna e irreconhecível. As *gags* atingem o clímax na inauguração de um restaurante que segue o último grito da moda, mas onde nada funciona. Em sua visão do mundo moderno, Tati revela como a tecnologia uniformizou as culturas, vencendo a humanidade pelos utensílios e instrumentos que ela supostamente criou para tornar a vida melhor. Não há mais esperança para os Hulots que tentam conservar algo de privado e humano na sociedade massificada e

automatizada, onde a beleza de uma coluna dórica foi transformada no *Kitsch* ultrajante de uma lata de lixo com pedal.

As primeiras imagens de *Playtime* introduzem o espectador num edifício ultramoderno e indefinido. No fundo, mulheres entre caixas de vidro que parecem vitrines vazias movimentam-se como manequins vivos. Em primeiro plano, uma senhora cochicha ao marido algumas instruções, denotando preocupação. Duas freiras atravessam o *hall* com hábitos que parecem bater asas. Uma funcionária troca as toalhas de um banheiro. Um homem de aparência cansada corta o silêncio com o estalar de suas chinelas. Uma mãe carrega sua criança num carrinho. Não resta dúvida: é a sala de espera de um hospital.

O clima de angústia já nos domina: aguardamos a chegada do médico, o diagnóstico impiedoso, o cortejo das enfermeiras solícitas, mas apressadas. Mas não: o que aparece, de repente, deslocando nossa percepção, é um grupo de alegres turistas americanas. Não estamos num grande hospital, mas no aeroporto de Orly! A semelhança dos espaços é sugerida pela morbidez da arquitetura moderna: uma estética hospitalar, asséptica, fria, inumana. Na visão de Tati, os aeroportos, os escritórios, os apartamentos, os locais de trabalho e de diversão não se diferenciam mais uns dos outros. Todos são caixas de vidro, de chão liso e paredes frias – grandes espaços vazios a gerar eco, estranheza, melancolia e angústia, como anteportas da morte.

Tati observa que o homem tornou-se prisioneiro de um poder universal invisível, que tende a reduzir tudo e todos a um padrão único. Os cartazes turísticos que seduzem os visitantes americanos em Paris oferecem de cada país, de cada continente, uma mesma imagem central: o arranha-céu de vidro.

A nova imagem turística do Brasil é um índio ao lado do arranha-céu de vidro. A nova imagem turística dos EUA é uma criança brincando de *cowboy* ao lado do arranha-céu de vidro. A nova imagem turística da Itália é a Torre de Pizza encolhida ao lado do arranha-céu de vidro. Todas as peculiaridades nacionais, aquilo que fazia o encanto de cada povo, sua arte própria e peculiar, suas irreduzíveis diferenças ou, seja, sua *individualidade coletiva*, foram aplastadas pelo poder universal uniformizador da arquitetura moderna.

Os turistas americanos de *Playtime* só verão a Paris “eterna”, a Paris da Torre Eiffel, do Panthéon, da Madeleine, do Sacré Coeur, através de seus reflexos nas portas de vidro dos arranha-céus. E a jovem turista não conseguirá sequer fotografar uma barraca de flores, que sobrevive como um quisto de particularidade em meio à

uniformização total da cidade. A arquitetura moderna é o centro do novo poder equalizador, operando simultaneamente na Europa, nas Américas, na Ásia, na África. Sua tentação e objetivo é destruir não apenas as individualidades coletivas, como toda e qualquer individualidade. Desintegrados, os indivíduos tornam-se meros apêndices da arquitetura moderna, fantoches humanos dentro de caixas de vidro.

Hulot entra no inferno das caixas de vidro ao procurar o funcionário de um gigantesco arranha-céu nos arredores de Paris, parte de um conjunto de arranha-céus de vidro que circundam a velha cidade como um cinturão, desde o aeroporto de Orly. Ao longo do filme, Hulot enfrenta as estranhezas que a modernidade reserva aos “atrasados”: poltronas estofadas que afundam e espocam com ruídos desagradáveis, corredores infinitos, elevadores com painéis embutidos, painéis de controle eletrônicos, telefonistas com sorrisos de plástico rodopiando em cadeiras giratórias. Hulot deixa esse “pesadelo refrigerado” – na expressão de Henry Miller em seu belo ensaio sobre o *american way of life* – sem ter conseguido falar com o homem que procurava.

Errando o caminho no labirinto de vidro, Hulot chega a um salão de compras, onde os mais exóticos equipamentos são exibidos aos consumidores que desejam equipar seus lares com os últimos lançamentos do mercado: paredes à prova de som, escovões dotados de lâmpadas, óculos de lentes removíveis para se retocar a pintura dos olhos... Esgotado diante de tantos horrores, Hulot ainda encontra, à noite, um conhecido, que o leva a tomar um aperitivo em seu apartamento.

É quando Hulot testemunha a vida íntima dos novos fantoches sociais, que após uma jornada de trabalho nas caixas de vidro dos escritórios chegam a suas caixas de vidro particulares para relaxar assistindo à TV, a caixa de vidro por excelência. A câmera não penetra nos apartamentos, permanece do lado de fora registrando, do ponto de vista do pedestre, as ações dos personagens, sempre alheios ao movimento da rua.

Ao mesmo tempo, o ponto de vista da câmera coincide com a visão do espectador enquanto pedestre atônito, pois é o único “pedestre” que “para” para ver como se comportam os habitantes daqueles aquários. Os pedestres jamais voltam suas cabeças para *observá-los*, tal como o faz a câmera de Tati ou tal como normalmente o faríamos numa situação semelhante. Pedestres e moradores parecem dar a exibição pública da intimidade própria e alheia por algo de natural, que não merece sequer um olhar recíproco.

Com essa encenação brilhante Tati desloca nossa percepção. Por um momento acreditamos que as vidraças que substituem as paredes de concreto não passam de um

recurso técnico de filmagem. É como um “truque” para permitir ao espectador a exibição da intimidade dos personagens sem a necessidade de penetrar no ambiente. Um truque como nos palcos de maquete dos teatros de fantoches, nas paredes de papelão das casas de bonecas, nos cenários de estúdio quando a câmera passa de um ambiente a outro, sem que se corte a imagem, num efeito que engana a todos sem enganar ninguém.

Mas não. Tati cria aqui um universo inteiramente novo, uma distopia baseada na câmera fixa movimentando-se apenas de uma vidraça a outra, através de uma grua, permanecendo exterior à ação dos personagens: a posição da câmera sugere que os pedestres, que não tomam essas caixas de vidro por algo de escandaloso, são tantos outros fantoches, correndo para suas próprias caixas de vidro. Tanto os moradores (que não se sentem observados) quanto os pedestres (que de fato não os observam) estão perfeitamente adaptados à ausência de *interioridade*. As caixas de vidro aboliram a intimidade, convertendo os homens em aparências ocas. O que a câmera fixa de Tati encena, nesta longa sequência sem cortes, é a *catástrofe da essência humana*.

Tati prefigurou o horror consumido como normalidade no universo da TV: os famosos programas de *Big Brother*... Dentro das caixas de vidro, os moradores acomodam-se nos sofás para assistir à mesma programação transmitida por pelas caixas de vidro eletrônicas. Seus movimentos parecem estranhamente coordenados, seus gestos diferenciam-se apenas pela dessincronização ao longo do tempo no qual se realizam. Um após outro, cada morador liga seu aparelho, sintonizando o mesmo canal. Um *match* é transmitido. Os movimentos corporais dos telespectadores denotam irritação, aborrecimento. O programa os desagrada, mas eles não conseguem desligar o aparelho: assistem à partida quase por obrigação. Assim eles relaxam, desabotoam as camisas, tiram os sapatos, abandonam-se no sofá.

O relaxamento aborrecido dos trabalhadores que ascenderam ao *status* de nova classe média faz parte de um ritual coletivo de embrutecimento. Hulot deixa-se entreter por uma dessas famílias: seu amigo mostra-lhe, encantado, os horrores que são os objetos decorativos que ele adquiriu, como o grotesco abajur que se abre guardando cigarros. Mas quando a família ameaça Hulot com a exibição de um filme caseiro, o limite da tolerância é atingido e nosso herói escapa correndo do aquário. Não consegue, porém, encontrar os botões embutidos que fazem a porta de vidro da entrada abrir-se automaticamente. Ele permanece um bom tempo no *hall* escuro, até que o amigo, dando conta disso, liberta-o para a rua.

A cena final de *Playtime* é emblemática: o congestionamento a caminho do aeroporto faz os carros contornarem sem fim a praça redonda, compondo um carrossel de aparência alegre e colorida, mas do qual a humanidade motorizada não pode mais escapar. Esse humor corrosivo fez de *Playtime* um fracasso de público e de crítica. O filme só ganhou prêmios menores: o Grand Prix de l'Académie du Cinéma 1968; o dinamarquês Bodil de Melhor Filme Europeu 1969; o Prix d'Argent no Festival de Moscou 1969. Poucos entenderam a profundidade de *Playtime* como François Truffaut, que escreveu:

É um filme que vem de outro planeta onde se rodam filmes de maneira diferente. *Playtime* é talvez a Europa de 1968 filmada pelo primeiro cineasta marciano, pelo Louis Lumière deles! Pois ele vê o que não se vê mais e escuta o que não se escuta mais e filma de maneira diferente de nós (TRUFFAUT, 1969).

Com o fracasso de *Playtime*, Tati mergulhou em dívidas. E o cineasta, que sonhava em transformar sua Tativille – tão perfeita que nela até os semáforos funcionavam – num estúdio de cinema permanente para jovens diretores, foi obrigado a entregar aquela cidade mágica aos produtores, que simplesmente a destruíram. Isso não impediu o cineasta de declarar, mais tarde, que, com sua Tativille, ele inventou La Défense.

Tati apareceu no curta-metragem *Cours du soir* (Curso noturno, 1967), de Nicolas Ribowski, como um “professor de observação”, que tenta ensinar as técnicas da imitação do comportamento alheio a executivos que se esforçam em alcançar o sucesso. Tati não fez uma ponta em *Domicile conjugal* (Domicílio conjugal, 1970), de Truffaut: este cineasta apenas o homenageou; é outro ator que recria o personagem de Monsieur Hulot tentando, atrapalhado, pegar o trem numa estação aberta do metrô.

O comediante colocou, por fim, toda sua energia na realização de *Traffic* (As aventuras do senhor Hulot no tráfego louco, 1971). O novo manifesto de Tati era dirigido contra o ídolo supremo da sociedade industrial, o automóvel. O tema fora esboçado na imagem do carrossel de automóveis na cena final de *Playtime*. Essa imagem era agora explorada em todas as suas dimensões e levada até as últimas consequências.

O Senhor Hulot encarna o *designer* de um modesto fabricante de veículos. Tendo criado um trailer com várias inovações, ele decide levá-lo à Exposição Internacional do Automóvel de Amsterdã. Para isso, sobe à direção de seu “carro-

*camping*”. Ele é acompanhado por Maria, a jovem americana responsável pelas relações públicas da empresa, que o segue em seu pequeno carro esportivo, numa viagem constantemente interrompida por problemas mecânicos, falta de gasolina e complicações na fronteira.

Essa viagem a um salão de automóveis dá ensejo a comentários arrasadores sobre o comportamento dos motoristas nas estradas, suas manias e neuroses manifestadas no tráfego. São *gags* impagáveis a do cachorrinho aparentemente atropelado; a do desastre seguido pela ação da dona-de-casa que sai do carro ainda cambaleante e põe-se a varrer os cacos de vidro espalhados pela rodovia; a da simbiose revelada entre os automóveis e seus motoristas no congestionamento final sob a chuva.

Tati atuou num episódio da minissérie de TV, produzida em Belgrado, *Obraz uz obraz* (1972), praticamente invisível hoje. Seu ambicioso projeto de rodar *Don Quixote* com Federico Fellini não se materializou. O último filme finalizado por Tati foi *Parade* (1974), produção franco-sueca em *videoscope*, exibida apenas na TV francesa e em salas de arte. *Monsieur Loyal* (Tati) apresenta diferentes números cômicos e musicais num circo sueco. Ele faz números de mímica e convida o público a participar do espetáculo. Pintores que trabalham nos andaimes acabam por se misturar à alegria geral. Pia Colombo canta dois números emocionantes. Tati volta a dar vida aos números que praticava quando atuava no *music-hall*, e seu olhar crítico não deixa de registrar a fauna humana que se diverte com os números de circo, que vão do simplório ao genial.

O projeto de rodar *Confusion* (Confusão) em 1975, nos EUA, também não foi adiante, por falta de produtores interessados. Mas, apaixonado pelo futebol, Tati aceitou rodar um filme de encomenda: *Forza, Bastia* (1978). Era um pedido do amigo Gilberto Trigano, fundador do Clube Mediterrané e Presidente do clube italiano de futebol SC Bastia. O magnata desejava documentar a final da Copa Europa de Futebol, marcado pela decisiva partida entre seu time (de camisa azul e branca) e o mítico clube holandês PSV Eindhoven (de camisa vermelha) no Estádio Furiani, em abril de 1978.

A câmera de Tati captou a loucura que se apossou da ilha da Córsega no dia do jogo. Toda a população se converteu em torcida. Ao documentar essa torcida se preparando para o jogo, o filme mostra como a cidade se envolve num único movimento totalitário. Os fanáticos do Bastia vestem a camisa e agitam a bandeira do time como os fascistas vestiam os uniformes e agitavam as bandeiras do Partido. Um deles finca a bandeira do Bastia no alto da Igreja, demonstrando que, para ele, o time estava acima de Deus. É o dia de maior alegria dos fanáticos que lotam o estádio. Mas como se Deus se

revoltasse contra essa perversão do Sagrado, uma chuva terrível despenca. A partida é interrompida. Os fanáticos, porém, não desistem. Não querem deixar o estádio. O jogo não pode acabar! Os times fazem o que podem, patinando na grama enlameada, até que se torna impossível prosseguir. Sem entusiasmo, funcionários encarregados da limpeza entram em campo e tentam “varrer” a água do gramado. Mas esses “Anjos da Lama” de novo tipo não enaltecem a humanidade ao tentar salvar algo sem valor. São patéticos “Sísifos da Lama”, desempenhando um trabalho estúpido que resulta cômico.

Embora constitua um documento extraordinário, a reportagem de Tati foi considerada um fracasso e permaneceu inacabada. Graças à sua coerência e perfeccionismo, Tati acabou falido. Não se associou aos produtores tradicionais, recusando o sistema industrial de produção. Criticado por “perder tempo” durante as filmagens, respondeu: “Não se podem fabricar filmes como se fabricam pães”. Fez poucos filmes, mas jamais cedeu à vulgaridade. Nos últimos anos, Tati sentia-se fracassado e amargurado. Chegou a pedir à filha Sophie Tatischeff que, quando ele morresse, mandasse cremar seu corpo, depois colocasse as cinzas num saco e o jogasse no lixo. A 4 de novembro de 1982, em Paris, Tati morreu, aos 75 anos, de embolia pulmonar e esgotamento psíquico.

Pouco antes de morrer, Tati também pedira a Sophie que jogasse no lixo a caixa que continha sua primeira tentativa de filme colorido – *Jour de fête*. Teimosa como o pai, Sophie não se desfez do material. Olhou para a película contra a luz e não viu, de fato, cor alguma. Muitos anos depois, o fotógrafo François Edé descobriu o segredo do processo Thomson. Em 1998, o filme foi restaurado com as cores originais na sequência da quermesse. O colorido apareceu então em detalhes da fotografia em preto e branco, cores esmaecidas, tão poéticas como Tati as desejava, tendo justamente escolhido um processo primitivo de colorização para opor-se ao esplendor do technicolor americano. Esse colorido “primitivo” deu ao filme, na versão restaurada, uma qualidade única e maravilhosa.

*Playtime* tinha uma duração original de 155 minutos e fora filmado no formato 70 mm, mas acabou sendo lançado na França numa cópia em 35 mm, com sua duração reduzida para 113 minutos. Foi assim, tremendamente mutilada, que essa obra-prima circulou pelo mundo. A versão em DVD lançada nos EUA e no Brasil tem apenas 122 minutos. Somente em 1998 o filme foi relançado na França tal como Tati o concebera, preservando todos os detalhes de sua sutil comicidade: o formato 70 mm tornava a imagem quatro vezes maior que a do formato 35 mm.

Tati explicou o sentido exato da filmagem em 70 mm: “O efeito cômico depende de uma mudança de dimensão. O cômico de observação adquire assim o seu verdadeiro valor, sublinhado pela utilização da estereofonia que acrescenta, à *gag* visual, a *gag* sonora”. É uma verdade fácil de constatar. Assisti a *Playtime* pela primeira vez em vídeo: a maioria das *gags* escapou-me. Esperei quase vinte anos para viver, em 1998, a experiência estética completa e única de ver o filme na sua nova cópia em 70 mm, com Dolby estéreo, na minuciosa restauração realizada por François Edé.

O filme retornava nas mais perfeitas condições no mesmo cine L’Arlequin<sup>78</sup> que o lançara trinta anos antes, e que voltava a abrir suas portas: só em Paris milagres como este acontecem. Curioso incidente: L’Arlequin recebia o público sem que sua reforma tivesse sido inteiramente concluída. Tal como na impagável sequência do restaurante de *Playtime*, o cinema cheirava a tinta fresca e os pintores ainda raspavam as paredes do corredor enquanto os espectadores dirigiam-se às poltronas. Tudo tinha, como que de propósito para a ocasião, um aspecto de inauguração furtiva e improvisada.

No término da sessão, ao sair da sala, um senhor quase esmagou seu nariz contra uma coluna branca, que se fundia ao fundo da parede, pintada da mesma cor. E cheguei a ter medo de abrir as grandes portas de vidro da saída... É a magia de certos filmes: a vida os imita insidiosamente, e as imagens continuam, para além da sala escura, a transbordar para a realidade, transformada por seu irresistível poder de evocação.

Em 2002, as latas com os rolos de *Forza Bastia 78, ou l’île em fête* foram encontradas nos depósitos da Cinemateca da Córsega. O material bruto foi editado por Sophie. A filha do cineasta também foi a responsável pelo surgimento, em 2010, de um novo filme com a marca de seu pai: *L’illusioniste* (O mágico, 2010). Tati havia escrito, entre 1956 e 1959, um roteiro que não chegou a filmar e que acabou se transformando, ao passar das mãos de Sophie para as do talentoso animador Sylvain Chomet, o criador de *The Triplets of Belleville* (As bicicletas de Beleville, 2003), num sofisticado filme de animação.

O personagem é o próprio Tati, com seu verdadeiro nome, Tatischeff, convertido, porém, num mágico fracassado, que sobrevive viajando com contratos temporários em pequenos teatros. Na Escócia, Tatischeff encontra uma fã, Alice, empregada de um estabelecimento, e que o “adota” como pai, cozinhando para ele e limpando seu quarto. Pouco a pouco, a garota torna-se um peso para o mágico; ele tenta

---

<sup>78</sup> Extinto Cine Cosmos, especializado em filmes da antiga União Soviética, que sucedeu à Sala Jacques Tati, inaugurada em 1964, que por sua vez renovara um velho cinema criado em 1934.

livrar-se dela, foge do hotel, mas ela acaba por encontrá-lo. Ele tem de levá-la para toda parte, e o pouco dinheiro que ganha é gasto pela garota, uma ingênua e alienada consumista.

Em Edinburg, a audiência mostra-se pouco interessada nos números singelos e poéticos do mágico, que antecede um *show* de música *pop*. Ele se sente desprezado e humilhado. Já os músicos lotam o auditório e levam o público ao delírio: Tatischeff percebe que os tempos mudaram; agora, o que interessa às pessoas em geral, o que dá dinheiro e prestígio, é a loucura e a vulgaridade. Também Alice, seduzida pelo “país das maravilhas”, está mais interessada em ganhar presentes caros – vestidos, peles – que na arte do mágico, que parecia admirar quando a ele se ligou. Ela acaba se apaixonando, porém, por um jovem pobre, que a obrigará a ver a dureza de sua vida, sem lugar para o luxo.

Tati engavetara o roteiro porque achava o tema sério demais para um filme seu, preferindo rodar então *Playtime*. A amargura de seu personagem, tal como aparece na animação melancólica de Chomet, parece antever o fracasso de *Playtime* e os problemas financeiros que o cineasta sofreria em decorrência dessa catástrofe pessoal, como se Tati tivesse escrito esse roteiro no fim da vida, quando se tornou parecido com seu personagem. As únicas palavras do ilusionista no filme, quase sem diálogos – como em todos os filmes de Tati – são muito duras: “Na realidade, a mágica não existe.”.

Ou seja: a arte não se paga e talvez seja melhor não se dedicar a ela. O mundo moderno prefere consumir o *Kitsch*, enriquecer “artistas” pop comprando em massa produções sem valor. Numa tal sociedade, os verdadeiros artistas estão condenados à pobreza. E se quiserem continuar vivendo não podem conceder-se nem mesmo uma pequena alegria. Todo prazer tem seu preço, e os pobres precisam pagá-lo com seu sangue. Uma existência cinzenta e triste é a única forma ética do verdadeiro artista viver sua pobreza, sufocando o encantamento que sente por tudo o que vê à sua volta. Só assim ele poderá evitar o inferno do endividamento. Mas até quando ele suportará viver assim?

Tati lia pouco, era mais um esportivo que um intelectual. Mesmo assim, ele conseguiu, como nenhum outro cineasta, plasmar em imagens o essencial da teoria crítica dos filósofos de Frankfurt. O crítico André Bazin observou: “Como todos os grandes cômicos, antes de nos fazer rir, Tati cria um universo”. De fato, em seu estilo elegante e detalhista, Tati não provoca o riso por acaso, mas através de enquadramentos

milimetricamente ajustados. Suas comédias são demolições exaustivamente planejadas, ensaiadas e executadas. O que elas demolem? Pura e simplesmente o mundo moderno.

Avesso à modernidade, Tati arrasou o turismo de massa e a arquitetura de aço e vidro da horrenda Paris de Georges Pompidou, Giscard D’Estaing, Jacques Chirac e François Mitterrand – estadistas que colaboraram para destruir a humanidade em seu centro vital. Crítico radical da sociedade industrial e de suas tecnologias que a todos engolfa e mistifica, Tati realizou suas demolições em silêncio, quase por acaso, como se não percebesse a extensão da catástrofe provocada, pela simples razão de ter conservado a lucidez num mundo convertido em hospício.

Herdeiro de Max Linder, Harold Lloyd, Charles Chaplin e Buster Keaton, Tati elevou a arte da pantomima a um novo patamar: na narrativa puramente visual de seus filmes, as falas são minimizadas ou transformadas em onomatopeias e a trilha sonora converte-se em um reservatório de *gags* auditivas, perfeitamente integradas às *gags* visuais, numa sofisticada concepção do cinema sonoro como cinema mudo.

Novas concepções dentro da nobre tradição da pantomima sempre renascem aqui e ali, com maior ou menor sucesso: a última delas foi *The Artist* (O artista, 2011), de Michel Hazanavicius. O filme reviveu a concepção do cinema sonoro como cinema mudo de Tati, numa nostálgica visita ao cinema silencioso no momento trágico de sua passagem ao falado. Com seu drama humano, não isento de magia e *glamour*, este pequeno filme mudo e sonoro conquistou o mundo já saturado das cores berrantes, das falas ocas e das técnicas exibicionistas das superproduções de Hollywood – e foi premiado por Hollywood com cinco Oscars, quase como uma compensação por seus excessos.

### **Filmografia: Jacques Tati diretor**

*Jour de Fête* (Carrossel da Esperança, França, 1949, 79’). Direção: Jacques Tati. Produção: Cady Films / Fred Orain. Roteiro: Jacques Tati, Henri Marquet, René Wheeler. Câmera: Jacques Mercaton, Marcel Franchi. Música: Jean Yatove. Montagem: Marcel Moreau. Versão em inglês: Borrah Minnevitich, Arthur Mayer, Edward Kingsley. Com Jacques Tati (François, o carteiro), Paul Frankeur (Marcel, ajudante do circo), Guy Decomble (Roger, o dono do circo), Santa Relli (Velha senhora, mulher de Roger), Maine Vallée (Jeanette), Roger Rafal (Barbeiro), Beauvais (Proprietário do Café), Delcassan (Empresário do Cinema) e os habitantes de Sainte-Sévère-sur-Indre.

Prêmios: Melhor Roteiro no Festival de Veneza de 1949; *Grand Prix du Cinéma* de 1950.

*Les Vacances de M. Hulot* (As férias do Sr. Hulot, França, 1953, p&b, comédia). Direção: Jacques Tati. Com Jacques Tati, Lucien Frégis, Nathalie Pascaud, Micheline Rolla, Valentine Camax. Prêmios: Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Cannes de 1953; *Femina* de 1953; *Prix Louis Delluc* de 1953.

*Mon Oncle* (Meu tio, França, 1956, cor, comédia). Direção: Jacques Tati. Com Jacques Tati, Jean Pierre Zola, Adrienne Servantie, Lucien Frégis, Jean-François Martial. Prêmios: Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes de 1958, *New York Film Critic's Award*; Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1959.

*Playtime* (Playtime: Tempo de Diversão, França, 1967, 155', cor, comédia). Direção: Jacques Tati. Roteiro: Art Buchwald, Jacques Lagrange, Jacques Tati. Produção: Bernard Maurice, René Silvera. Música: Francis Lemarque. Fotografia: Jean Badal, Andréas Winding. Edição: Gérard Pollicand. Desenho de Produção: Eugène Roman. Música: James Campbell (composição dos temas africanos), François Rauber (regência), François Rauber (arranjos), Dave Stein (compositor da canção "Take My Hand"). Figurino: Jacques Cottin. Maquiagem: Serge Groffe, Igor Keldich, Janou Pottier. Produção Executiva: Michel Chauvin. Produção Executiva da Versão Restaurada: Pierre Da Silva, Dominique Welinski. Assistência de Direção: Akira Endo, Jean Lefebvre, Henri Marquet, Nicolas Ribowski, Marie-France Siegler. Arte: Henri Berger, Jacques Brizzio, Jacques D'Ovidio, Henri Ganser, Georges Houssaye, Guy Maugin, Théobald Meurisse, Robert Moussard, Jacques Paris, André Pierdel, Jacques Preisach, Maurice Sergent, René Ferracci (cartazes). Som: Danièle James, Maurice Laumain, Still: L. Castelli, André Dino, André Morain. Assistência de Câmera: F. Doszpoly, Georges Ferrière, Marcel Franchi, J. Monseigny, Paul Rodier, René Schneider. Assistência de Edição: Jean-François Gallaud, Denise Giton, Sophie Tatischeff. Sincronização: Claude Plouganou, Gilbert Pereira. Produção Executiva: Marc Goldstaub, Noel Mouton, Jacques Serres. Assistência de Produção: Bernard Grenet. Script: Sylvette Baudrot, Marie-Thérèse Cabon, Lucile Costa. Com Jacques Tati (Monsieur Hulot), Barbara Dennek (Jovem Turista), Rita Maiden (Companheira de Mr. Schultz), France Rumilly (Vendedora de Óculos), France Delahalle (Compradora no Shopping), Valérie Camille (Secretária de Mr. Lacs), Erika Dentzler (Mme. Giffard), Nicole Ray (Cantora), Yvette Ducreux, Nathalie Jem, Jacqueline Lecomte, Oliva Poli, Alice Field, Sophie Wennek, Evy Cavallaro, Laure Paillette, Colette Proust, Luce

Bonifassy, Ketty France, Eliane Firmin-Didot, Billy Kearns (Mr. Schultz), Tony Andal, Yves Barsacq (Amigo de Hulot), André Fouché (Gerente do Restaurante), Georges Montant (Mr. Giffard), Georges Faye (Arquiteto), John Abbey (Mr. Lacs), Reinhard Kolldehoff (Empresário Alemão), Michel Francini (Primeiro Garçon), Grégoire Katz (Vendedor Alemão), Jack Gauthier (O Guia), Henri Piccoli (Um Senhor Importante), Léon Doyen (Porteiro), François Viaur, Douglas Read, Bob Harley, Jacques Chauveau, Gilbert Reeb, Marc Monjou (Falso Hulot), Billy Bourbon, Madeleine Bouchez, James Campbell, Marie-Pierre Casey. VERSÃO RESTAURADA EM 2002 COM 122 MINUTOS. Direção: François Edé. Supervisão: Jean-René Failliot. Laboratório 70 mm: Véronique Failliot. Supervisão Digital: Pascal Laurent. Edição de Som: Camille Laurenti-Ede, Jean-Paul Loublier. Restauração de Som: Anne Louis, Jacques Maumont. Direção de Som: Gérard Menager. Gilbert Pereira. Efeitos Visuais: Gilles Gaillard. Apresentação: Jérôme Deschamps, Macha Makeïeff. Prêmios: *Grand Prix de l'Académie du Cinéma* de 1968; *Bodil* (Dinamarca) de Melhor Filme Europeu de 1969; *Prix d'Argent* no Festival de Moscou de 1969.

*Traffic* (As aventuras de Mr. Hulot no tráfego louco, França / Itália, 1971, 96', cor, comédia). Direção: Jacques Tati. Produção: Films Coron, Films Gibé, Selenia Cinematográfica, Robert Dorfmann. Roteiro: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Bert Haanstra. Fotografia: Eduard van der Enden, Marcel Weiss. Música: Charles Dumont (composição), Bernard Gérard (regência). Som: Alain Curvelier, Jean Nény, Ed Pelster. Edição: Maurice Laumain, Sophie Tatischeff, Jacques Tati. Edição de Som: Jean Nény. Desenho de Produção: Adrien De Rooy. Figurino: Jacques Esterel. Maquiagem: Gert Van Den Berg. Produção Executiva: Georges Laurent, Wim Lindner, Marcel Mossotti. Arte: Hugo Van Baren. Câmera: Christian Dupré, Paul Rodier, René Schneider, Peter Smaling, Anton van Munster. Assistência de Direção: Alain Fayner, Roberto Giandalia, Marie-France Siegler. Assistência de Edição: Patricia Nény, Claude Plouganou. Sincronização: Patrick Raynaud. Administração: Juliette Wuidart. Com Jacques Tati (Monsieur Hulot), Marcel Fraval (Motorista de Caminhão), Honoré Bostel (Diretor da ALTRA), François Maisongrosse (François), Tony Knepper (Mecânico), Maria Kimberly (Maria), Franco Ressel, Mario Zanuelli. Prêmios: *NBR Award* de Melhor Filme Estrangeiro do National Board of Review de 1971; *Premio Nazionale* (Itália) de 1972; *Outstanding Film of the Year* no Festival de Londres de 1972; *Coupe Valdotaïse d'Or* (Itália) de 1972; *Kunniakirja Award* (Finlândia) de 1973.

*Parade* (Parada, França / Suécia, 1974, 89', cor, comédia, TV). Direção: Jacques Tati. Produção: Gray-Film / Sveriges Radio. Roteiro: Jacques Tati. Com Jacques Tati, Karl Kossmayer, Pierre Brama, Michèle Brabo, Pia Colombo, Johnny Lonn, Bertilo, Jan Swahn, Bertil Berglund, Moniqa Sunnerberg, Norman and Ladd Hall. Ganhou a Medalha de Ouro do Festival Infantil do Festival de Moscou de 1975.

*Forza Bastia 79, ou l'île en fête* (França, 1978-2002, 26', cor, doc). Direção: Jacques Tati, Sophie Tatischeff (finalização). Roteiro: Jacques Tati. Produção: Specta Films. Trilha: "Les Lions Bleus", de Maurice Colonna (M.L. Bassi / M. Colonna).

### **Jacques Tati roteirista e ator**

*Oscar, champion de tennis* (Oscar, campeão de tênis, França, 1932, CM, p&b, comédia). Direção: Jack Forrester. Roteiro: Jacques Tati. Com Jacques Tati.

*On demande une brute* (Exige-se um bruto, França, 1934, 70', p&b, comédia). Direção: Charles Barrois. Assistência de Direção: René Clément. Roteiro: Jacques Tati, Alfred Sauvy. Com Hélène Pépée, Rhum, Jacques Tati.

*Gai dimanche* (Alegre domingo, França, 1935, 33', p&b, comédia). Direção: Jacques Berr, Jacques Tati. Produção: Atlantic Films. Roteiro: Jacques Tati, palhaço Rhum. Com Jacques Tati, Rhum.

*Soigne ton gauche* (Cuida da tua esquerda / Sparring por um dia, França, 1936, 13', p&b, comédia). Direção: René Clément. Roteiro: Jacques Tati, Jean-Marie Huard. Produção: Cady Films / Fred Orain. Música: Jean Yatove. Com Jacques Tati (Roger), Max Martel (Carteiro), Louis Robur (Robur), Cliville, J. Aurel, Champel, Van der Haegen.

*Retour à la terre* (Retorno à terra, França, 1938, CM, p&b, comédia, p&b, comédia, p&b, comédia, p&b, comédia). Roteiro: Jacques Tati. Com Jacques Tati. Inacabado.

*Sylvie et le Fantôme* (Sylvie e o fantasma, França, 1946, 90', p&b, comédia). Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro: Jean Aurenche, a partir da peça de Alfred Adam. Com Odette Joyeux (Sylvie), François Périer (Ramure, o Vigarista), Pierre Larquey (Barão Eduard), Claude Marcy (Condessa das Virtudes), Jean Desailly (Frederick), Paul Demange (Conselheiro), Marguerite Cassan (Marthe), Rognoni (Damas), Lise Topart, Gabrielle Fontan (Mariette), Anne-Marie Paillard, François Paillard, Pierre Houssier, Michel Houssier, Jacques Tati (Fantasma de Alain de Francigny).

*Le Diable au corps* (Adúltera, França, 1947, 100', p&b, drama). Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro: Jean Aurenche e Pierre Bost, a partir da novela de Raymond Radiguet. Com Micheline Presle (Marthe Grangier), Gérard Philipe (François Jaubert), Denise Grey (Madame Grangier), Jean Debucourt (Monsieur Jaubert), Palau (Monsieur Marin), Jean Lara (Jacques Lacombe), Michel François (René), Richard Francoeur (Hoteleiro), Max Maxudian (Inspetor da Escola), Germaine Ledoyen (Madame Jaubert), Jeanne Pérez (Madame Marin), Jacques Tati (Oficial).

*L'École des Facteurs* (Escola de carteiros, França, 1947, 18', p&b, comédia). Direção, Roteiro: Jacques Tati. Produção: Cady Films / Fred Orain. Assistência de Direção: Henri Marquet. Câmera: Louis Félix. Música: Jean Yatove. Prêmio Max Linder de Melhor Comédia de Curta-Metragem 1949.

*Cours du Soir* (Curso Noturno, França, 1967, 30', cor, comédia). Direção: Nicolas Ribowski. Produção: Specta Films. Roteiro: Jacques Tati. Câmera: Jean Badal. Música: Léo Petit. Com Jacques Tati, Marc Monjou.

*Baisers Volés* (Beijos roubados, França, 1968, cor, romance). Direção: François Truffaut. *Cameo-role*: Jacques Tati (Monsieur Hulot).

*Obraz uz obraz* /Episódio 1.5 (Iugoslávia, 1972, cor, comédia, série de TV). Direção: Zdravko Sotra. Roteiro: Predrag Perisic, Ljubivoje Rsumovic. Com Milena Dravic (Milena), Dragan Nikolic (Dragan), Nada Knezevic (Nada), Leo Martin (Leo), Miodrag 'Ckalja' Petrovic (Ckalja), Ljubivoje Rsumovic (Rsum), Ljubisa Samardzic (Smoki), Krunoslav 'Kico' Slabinac (Kico), Jacques Tati (Zak Tati).

*L'illusioniste* (O mágico, França, 2010, cor, animação). Direção: Sylvain Chomet. Roteiro: Jacques Tati.

### **Filmes sobre Jacques Tati**

*Tati sur les pas de M. Hulot* (França, 1998, p&b e cor, doc). Direção: Sophie Tatischeff.

*Au-delà de 'Playtime'* (França, 2002, cor, doc). Direção: Jérôme Javelle.

**REFERÊNCIAS**

- BELLOS, David. *Jacques Tati. His Life and Art*. New York: The Harvill Press, 1999.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *As Férias do Sr. Hulot* (romance a partir do filme).
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Meu Tio* (romance a partir do filme).
- DONDEY, Marc. *Tati*. Paris: Ramsay Cinema, 1989.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena, *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume/ Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desportos, 1998.
- MADDOCK, Brent. *Die Filme von Jacques Tati*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1977.
- NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG / mídia@rte, 1999, p. 79-87.