M 2013

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

A ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO NA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE JACQUES TATI (1907-1982)

RITA ISABEL SOARES DE SOUSA MARTINS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
AQUITETURA

A arquitetura do movimento moderno na obra cinematográfica de Jacques Tati (1907 – 1982)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA REALIZADA POR **RITA ISABEL SOARES DE SOUSA MARTINS** COM ORIENTAÇÃO DO **PROFESSOR LUÍS FILIPE DORDIO MARTINHO DE ALMEIDA URBANO**

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO,
SETEMBRO, 2013.

ESTE TRABALHO FOI ESCRITO SEGUNDO O NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO.
O CORPO DO TEXTO E AS NOTAS DE RODAPÉ UTILIZAM CARATERES *MINION PRO* 12 PT E 10 PT, RESPETIVAMENTE. OS TÍTULOS E SUBTÍTULOS FORAM COMPOSTOS EM *HELVETICA CONDENSED.*

AS CITAÇÕES PRESENTES NO CORPO DO TEXTO ESTÃO ASSINALADAS A ITÁLICO, TENDO SIDO TRADUZIDAS PELA AUTORA, SEMPRE QUE NECESSÁRIO.
AS FALAS DOS PERSONAGENS ENCONTRAM-SE NO IDIOMA ORIGINAL.
OS TEXTOS CITADOS NAS NOTAS DE RODAPÉ FORAM TRANSCRITOS NO IDIOMA APRESENTADO PELA FONTE BIBLIOGRÁFICA.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Este trabalho de pesquisa e de enriquecimento pessoal, sobre um tema que me vem sendo cada vez mais caro, só foi possível graças ao apoio e aos conselhos de algumas pessoas às quais não posso deixar de manifestar a minha gratidão.

Assim, agradeço ao Arquiteto Luís Urbano que aceitou orientar a minha tese, me deu pistas essenciais e mostrou disponibilidade e compreensão no acompanhamento do meu trabalho.

Foram também muito úteis para mim os cursos de Cinema e Arquitetura, organizados pelo projeto de investigação Ruptura Silenciosa, pois permitiram-me alargar horizontes e perspectivar temas novos, na troca de ideias com Dietrich Neumann, François Penz, Helmut Weihsmann, Richard Koeck, José Miguel Rodrigues, Jorge Gorostiza… Bem hajam todos aqueles que me permitiram participar nestes eventos.

Um agradecimento especial ao Professor António Madureira pelas melodias estruturais.

À minha Madrinha e ao meu Tio Jaime, pelo apoio, na capital, durante as minhas investigações na Cinemateca Nacional.

E à Tânia, ao Nuno e ao Sérgio pelo apoio e camaradagem.

Aos meus pais, por tudo.

RESUMO/*ABSTRACT*

RESUMO

Na década de 60 do século XX, as profundas transformações sociais do pós-guerra desencadeiam um aceso debate no seio das diferentes correntes do pensamento arquitetónico.

Encontramo-nos na génese da sociedade de consumo, na qual o fascínio da modernidade é veiculado pela publicidade e pela democratização dos novos meios de comunicação. Começam a sentir-se os primeiros efeitos da globalização ocidental, e os novos produtos industriais invadem, agora, o espaço doméstico, transformando permanentemente a vida quotidiana da classe média em ascensão.

O cinema não é alheio às movimentações da sociedade e aos avanços técnicos da época e assume, em certos autores europeus, um compromisso social, passando a refletir as novas ideologias críticas, tornando-se, por vezes, um instrumento das mesmas. Consequentemente, afasta-se do cenário, enquanto mera ilustração e enquadramento da ação, ao mesmo tempo que as câmaras abandonam os estúdios substituídos pelas cidades em expansão, consolidando-as como o plateau de eleição do século XX.

É neste contexto que a arquitetura, enquanto palco e suporte eficaz das transformações sociais desta época, se torna o personagem principal da obra do cineasta francês Jacques Tati (1907-1982) que, nos filmes *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), desenvolvem uma reflexão cinematográfica sobre os estereótipos da arquitetura e design modernos, e os fenómenos sociais correlacionados, na década de 60.

Numa altura em que as bases sociais da arquitetura moderna estão em revisão, Tati ilustra-nos o crescimento acelerado das cidades e a sua expansão em direção à periferia, onde a elevada concentração populacional e a proliferação de novos bairros industriais originam o aumento da especulação imobiliária.

A crítica do cineasta revela e põe em causa as limitações resultantes da racionalização esquemática da *Carta de Atenas* (1933), no que respeita ao *Zoning* e à proliferação de edifícios estereotipados. Neste sentido elabora uma caricatura da estandardização, consequência das novas técnicas e matérias industriais, que tornam a arquitetura moderna num sistema produtivo e reprodutivo em série, promovendo a sua própria imagem como slogan do movimento.

Deste modo, em *Playtime*, assinala-se a construção em altura de edifícios de escritórios, estandartes da cidade moderna, e a sua dependência de um novo repertório de infraestruturas (elevador, eletricidade, ar condicionado, intercomunicações…).

A crescente mecanização do espaço e automatização da sociedade são igualmente postas em causa na *Máquina de Habitar* ilustrada pela casa Arpel, em *Mon Oncle*. Aqui, tudo comunica como na planta livre de Le Corbusier (1887-1965), mas o funcionalismo esvai-se na prevalência da representação simbólica e da comunicação de um estatuto social.

Da mesma forma, as relações quotidianas do utente com o espaço construído, ilustradas nos seus filmes, vão ao encontro das novas teorias e abordagem da organização do espaço que, aliadas às ciências sociais, convergem na crítica ao racionalismo funcional do Movimento Moderno e à submissão passiva da atividade arquitetónica às determinantes da sociedade capitalista.

O lugar, o desenho do espaço e as suas relações com o homem tornam-se, assim, uma questão central, propondo-se diversos modelos teórico-práticos de análise da relação entre projeto, forma arquitetónica e apropriação espacial.

ABSTRACT

In the 1960s the profound social changes of the postwar trigger a heated debate within the various movements of architectural thought.

We are in the genesis of the consumer society, in which the allure of modernity is conveyed by advertising and democratization of new media. The first effects of west globalization and new industrial products invade the domestic space, transforming, permanently, the everyday life of rising middle class.

Film industry is not alien to the movements of society and the technical advances of time and takes, in some European authors, a social commitment, which reflects the new critical ideologies, transforming it in an instrument of counter power. Therefore, film production steps away from the set, as a mere illustration and framework of action, while the cameras leave the studios, replacing it by the expanding cities, consolidated as the election plateau of the twentieth century.

It is in this context that architecture, while stage and effective support of social changes of this time, becomes the main character of the work of French filmmaker Jacques Tati (1907-1982) who, in the film Mon Oncle (1958) and Playtime (1967), develop a cinematic reflection on stereotypes of modern architecture and design, and related social phenomena of the 1960s.

At a time when the social bases of modern architecture are under review, Tati shows us the rapid growth of cities and their expansion towards the periphery, where the high concentration of population and the proliferation of new industrial districts rise to increased speculation.

The criticism of the filmmaker reveals and undermines the limitations resulting from the schematic rationalization of the Athens Charter (1933), with regard to Zoning and the proliferation of stereotyped buildings. In this sense, it draws a caricature of standardization, a result of new industrial techniques and materials that make modern architecture in a serial productive and reproductive system, promoting its own image as a slogan of the movement.

Thus, in Playtime, points to constructing height of office buildings, banners of modern city, and its dependence on new infrastructure repertoire (lift, electricity, air conditioning, intercom ...).

The increasing mechanization of space and automation of society are equally questioned in the machine dwell illustrated by Arpel house in Mon Oncle. Here, everything communicates as Le Corbusier's (1887-1965) free plant, but the functionalism fades away in the prevalence of symbolic representation and communication of social status.

Likewise, everyday relations with built space, illustrated in his films, meet the new theories and approach of the space organization, combined with social sciences, converging on the critic of functional rationalism of the Modern Movement and passive submission of architectural production to determinants of capitalist society.

The place, the space design and its relationship with the man becomes thus a central issue, proposing various theoretical and practical models of analysis of the relationship between design, architectural form and space appropriation.

Fig. 1: Jacques Tati no lobby do edifício Seagram (1954 – 1958, Mies van der Rohe) Nova Iorque, 1 de Outubro de 1958. © Yale Joel, Time Life Pictures, Getty Images

ÍNDICE

0. INTRODUÇÃO....13

I. ARQUITETURA E SOCIEDADE NOS TEMPOS MODERNOS....17

1. INDUSTRIALIZAÇÃO, ESPAÇO E CONSUMO....19

1.1. INDÚSTRIA, INOVAÇÃO TÉCNICA E MUDANÇA SOCIAL....19
1.2. OS ESPAÇOS DA VIDA MODERNA....22
1.3. ARTIFÍCIOS ORGÂNICOS E HONESTIDADES GEOMÉTRICAS....26

2. MOVIMENTO MODERNO E ESTILO INTERNACIONAL....31

2.1. *L'ESPRIT NOUVEAU*....31
2.2. A ESTÉTICA DO ENGENHEIRO....34
2.3. CINCO PONTOS PARA UMA ARQUITETURA ETERNA....35
2.4. A *MÁQUINA DE HABITAR*....37
2.5. *PROMENADE ARCHITECTURALE*....40
2.6. *MODULOR*: O CORPO DA CERTEZA E A ORGÂNICA DO RIGOR....41
2.7. *CONGRÈS INTERNATIONAUX D'ARCHITECTURE MODERNE*....42
2.8. A CIDADE FUNCIONAL....44
2.9. ESTILO INTERNACIONAL....48

3. CAVALO DE TROIA....53

3.1. *MARSHALL PLAN* E GUERRA FRIA....53
3.2. *SALONS DES ARTS MÉNAGERS*....56
3.3. *HARD FRENCH*....59
3.4. REALIDADE SINTÉTICA: O PLÁSTICO....62
3.5. *LES TRENTE GLORIEUSES*: A FRANÇA *MADE IN USA*....64
3.6. O *HOMO LUDENS* E OS CORPOS PRÉ-FABRICADOS....67
3.7. O (RE)NASCIMENTO DE EVA: DA *BOMB GIRL* À *BOND GIRL*....68

II. JACQUES TATI: UM REALIZADOR INCONFORMADO....71

1. APONTAMENTO BIOGRÁFICO....73
2. *RIDENDO CASTIGAT MORES*....75
3. SINESTESIAS....78

3.1. METÁFORAS SONORAS....80
3.2. ATMOSFERAS CROMÁTICAS....82

4. OS CENÁRIOS....83

4.1. *MAISON ARPEL*....84
4.2. *TATIVILLE*....86
4.3. ESPAÇO-PERSONAGEM, PERSONAGEM-ESPAÇO....88

5. ESPAÇO, CORPO E COMUNICAÇÃO.....90

5.1. A DUPLA ENCENAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL.....93

6. A DISTRIBUIÇÃO DE CORREIO: *RAPIDITÉ, RÉGULARITÉ, EFFICACITÉ* 95

7. HULOT: O CORPO DA DÚVIDA 97

7.1. A ARROGÂNCIA BALNEAR E O PERSONAGEM-ÓCIO.....97
7.2. O ANTI-MODULOR NUMA ARQUITETURA DE MOVIMENTOS MODERNOS.....100
7.3. DA EXÓTICA FADA DO LAR À TURISTA SEMI-EMANCIPADA.....103

III. UM CONFRONTO COM A MODERNIDADE.....107

1. *TABULA RASA*.....109

1.1. A DEMOLIÇÃO DA VELHA EUROPA: *MON ONCLE* (1958).....110
1.2. A RUÍNA 112
1.3. *VILLE CONTEMPORAINE*: *PLAYTIME* (1967).....115
1.4. A HIGIENIZAÇÃO DAS RELAÇÕES HUMANAS E ESPACIAIS.....117

2. *ZONING*: A EXISTÊNCIA SECCIONADA.....122

2.1. HABITAR: CASA, REPRESENTAÇÃO E COMUNICAÇÃO.....123
2.2. TRABALHAR: DA FÁBRICA DE PLÁSTICOS À EMPRESA DE AÇO.....125
2.3. RECREAR-SE: LAZER E CONSUMO.....127

2.3.1. O *LIVING* E O PÁTIO-JARDIM.....128
2.3.2. O BAIRRO POPULAR E O CENTRO URBANO.....129
2.3.3. A AGÊNCIA *VOYAGE–TOURS* (*PLAYTIME*).....131
2.3.4. OS RESTAURANTES *RINGTON'S* (*Mon Oncle*) E *ROYAL GARDEN* (*Playtime*).....132
2.3.5. O MERCADO, O *STRAND*, A *DRUGSTORE* E O *SUPERMARKET* 133

2.4. CIRCULAR : AS (ES)TÁTICAS DA MOBILIDADE.....134

3. *TUDO COMUNICA*.....136

3.1. *O POBRE HOMEM RICO*.....136
3.2. A FÁBRICA *PLASTAC*.....139
3.3. O ESTATUTO SOCIAL DA CASA ARPEL 141
3.4. *PASSERELLE ARCHITECTURALE*.....143
3.5. O ÉDEN PRIVADO E A NATUREZA DISFUNCIONAL.....144
3.6. *CANAPÉ-LIT HARICOT*: A INVERSÃO DO REPOUSO 146
3.7. NOVO LAR BURGUÊS: RITUALIZAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO.....149
3.8. COZINHA ATÓMICA: A EXTINÇÃO DO LAR.....150
3.9. PRISÃO MATERNA.....155

4. *GENIUS LOCI*.....158

4.1. NATUREZAS-MORTAS.....160
4.2. O SÓTÃO.....161

5. *PLAYTIME*: A CIDADE PROMETIDA 167

5.1. O MUNDO-MERCADO E O ESPAÇO-CONSUMO.....167
5.2. ORLY: AERO-HOSPITAL.....169
5.3. MOMENTOS *KODAK*.....172
5.4. *STRAND*.....174
5.5. *DRUGSTORE* 177
5.6. *SUPERMARKET*.....178
5.7. *ROYAL GARDEN*.....179

6. PANÓPTICO.....183

6.1. A HEGEMONIA DO OLHAR.....184
6.2. O ÓCULO DO VOYEURISTA.....185
6.3. O VIDRO E A VIGILÂNCIA 188

7. LABIRINTO HIPODÂMICO.....191

8. OPACIDADE, TRANSPARÊNCIA E COMUNICAÇÃO.....193

8.1. O PORTEIRO SEM PORTA.....194
8.2. *REALITY T.V.*.....196

9. DERIVA: *LIBERTAS VAGANDI*.....201

9.1. JARDINS BABILÓNICOS: *GARDEN PARTY* E *ROYAL GARDEN* 204

9.1.1. *GARDEN PARTY* : O REPUXO CONTRA-ATACA.....204
9.1.2. *ROYAL GARDEN*: *IN VINO VERITAS*.....206

9.2. *ROYAL CHAIR*: A POPULARIZAÇÃO DO TRONO 209
9.3. O ARQUITETO.....210

10. ROTUNDA: O MOVIMENTO PERPÉTUO 212

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....215

V. ANEXOS..... 221

1. (De)Constructive Hand:
The architectural ruin in Jacques Tati's cinematographic work.....222

VI. FONTES.....229

1. BIBLIOGRAFIA.....231

2. WEBGRAFIA.....240

3. FILMOGRAFIA PRINCIPAL 241

Fig. 2: Cenário de *Playtime.* Ede e Goudet, 2002: 64.

In my view, the artform closest to architecture is…cinema. The ground of both artforms is lived space, in which the inner space of the mind and the external space of the world fuse into each other forming a chiasmatic bind. The lived space of cinema offers a great lesson for us architects, who tend to see our craft through a formal bias. Great film directors show us that architecture can be utilized to evoke and maintain alienation or domesticity, melancholy or terror, frustration or bliss.[1]

[1] Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, 2001. Disponível em http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html, consultado em 13/09/2013.

0. INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda a representação crítica do espaço arquitetónico e urbano nos filmes *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967) do realizador francês Jacques Tati (1907 – 1982), cuja obra se insere na efervescência cultural que caraterizou os inícios da segunda metade do século XX, tempo de debates, de ruturas e de convergências interdisciplinares no seio da produção cinematográfica e da prática arquitetónica.

Em pleno processo de reinvenção técnica, estética e ideológica, o cinema francês assiste à emergência de uma nova geração de realizadores politicamente comprometidos, a *Nouvelle Vague*, que se afasta das representações *hollywoodianas* fabricadas em estúdio, direcionando a objetiva para a cidade, *plateau* autêntico e laboratorial da evolução socioespacial em curso. Simultaneamente, o contexto urbano da segunda metade do século suscita novas problemáticas e escalas de intervenção que questionam a viabilidade social dos conceitos espaciais divulgados nas primeiras edições dos *Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna* (CIAM).

A abstração funcional expressa na *Carta de Atenas* é confrontada com as necessidades urgentes, impostas pela reconstrução europeia que, por sua vez, deturpa a ideologia e o vocabulário modernistas nas novas políticas de habitação. Ao longo dos últimos quatro congressos (1949, 1951, 1953, 1956), assiste-se ao nascimento de uma geração de arquitetos que procura demarcar-se da rigidez doutrinária decorrente dos modelos funcionalistas, reinterpretando as suas conquistas técnicas em intervenções espaciais e artísticas ao serviço da revitalização de comunidades e de identidades locais.

Por outro lado, as dinâmicas sociais do pós-guerra são marcadas pelo triunfo do capitalismo na Europa, pela decadência dos seus velhos impérios e pela expansão política, económica e civilizacional norte-americana, o que desencadeia uma confluência entre as produções arquitetónica e cinematográfica, reunidas em movimentos de contrapoder.

Enquanto contadores de histórias, arquitetos e cineastas partilham abordagens espaciais em função do tempo e do movimento, construindo percursos narrativos que, longe de serem arbitrários, constituem poderosas ferramentas na construção do território psicológico e afetivo. Suporte permanente de histórias, o espaço é igualmente narrado pela objetiva cinematográfica, tornando-se simultaneamente instrumento e objeto de análise da sociedade contemporânea.

Neste processo criativo, reveste-se de especial relevância a reflexão crítica global e sistemática desenvolvida pela obra cinematográfica de Jacques Tati. Divididos entre os métodos tradicionais do cinema de estúdio e a subversão ideológica das correntes anticapitalistas, os seus filmes propõem universos particulares que convergem, nos seus argumentos e cenários, com a reinvenção do olhar e do espaço, proposta pelas múltiplas teorias revolucionárias defendidas pela elite intelectual da época. Consequentemente, a representação do espaço e a sua utilização ficcionada tornam-se o principal meio da reflexão crítica do realizador, que se debruça sobre os estereótipos da arquitetura moderna e os fenómenos sociais correlacionados.

A obra cinematográfica de Jacques Tati e a génese da arquitetura do Movimento Moderno enquadram-se em dois contextos revolucionários de profunda convulsão social e cultural, marcada por inovações no campo da técnica e dos meios de produção. Com quase meio século de distância, ambos assistem ao proclamar de manifestos sociais e estéticos, assentes em novas perceções do mundo e libertas de velhos cânones, que procuram afirmar-se em complexos períodos de transição, marcados pela dissonância rítmica entre o galopar da técnica e o arrastar dos costumes. Produtos da era industrial, o cinema e a arquitetura modernista transformam-se inicialmente em suportes entusiásticos daquela, constituindo duas plataformas ambivalentes de promoção e contestação da sociedade maquinizada que as fabrica e alimenta.

Ao longo das suas narrativas, Tati estabelece um confronto entre a visão fenomenológica do sentimento do espaço e a crescente tecnocracia que envolve a sua vivência e produção. Por conseguinte, a ação questiona permanentemente as relações quotidianas entre utente e arquitetura, convidando o espetador a refletir sobre a perceção do espaço e a sua função simbólica na organização da existência humana.

A abordagem cinematográfica de Tati desenvolve-se sobretudo em duas obras clássicas, *Mon Oncle* e *Playtime,* que condensam grande parte dos fenómenos socioespaciais que caraterizam o período de transição do início da segunda metade do século XX, tais como o crescimento económico, a explosão urbana e o nascimento da classe média. A nível da arquitetura, Tati demonstra como os pressupostos e a austeridade do modernismo evoluíram para novos códigos estéticos que encarnam um novo imaginário, protagonizado pela democratização e inovação do produto industrial, pela sociedade de consumo e pela cultura urbana.

Consequentemente, a cinematografia de Jacques Tati afirma-se como um meio privilegiado de problematização e comunicação de fenómenos espaciais, permitindo, ao mesmo tempo, compreender as dinâmicas entre a produção arquitetónica e a cultura de diferentes classes sociais. A partir destas duas obras e através de um olhar já distanciado no tempo, mas em confronto com a realidade atual, procura-se pensar a importância da inovação arquitetónica e as suas relações com a produção industrial, o *design*, o espaço urbano e periurbano e a nova sociedade.

Para analisar a problemática em causa recorremos a fontes cinematográficas e a estudos de arquitetura, urbanismo e cinema, relevantes para o conhecimento destas questões. Nas fontes cinematográficas, destaca-se a filmografia de Jacques Tati, nomeadamente *Mon Oncle* e *Playtime*, assim como algumas películas de outros autores da época, nomeadamente François Truffaut, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni que vão ao encontro dos problemas abordados. Foram também visionados excertos documentais sobre a vida e obra do realizador e sobre os fenómenos sociais que caraterizaram a França, na década de 60, disponibilizados pelo sítio do *Institut National De L'audiovisuel* (ina.fr).

No âmbito dos estudos da autoria de arquitetos, simultaneamente teóricos da arquitetura e do urbanismo, destacam-se os ensaios paradigmáticos do Movimento Moderno, escritos por Le Corbusier e a obra filosófica de Juhani Pallasmaa sobre a perceção do espaço. Tanto neste campo como no filosófico, deu-se especial ênfase a Gaston Bachelard, Otto Friedrich Bollnow ou Martin Heidegger. Ao mesmo tempo, recorreu-se a obras de historiadores e críticos de arquitetura, com especial relevo para Siegfried Giedion, Leonardo Benevolo, Beatriz Colomina e Mark Wigley, e a estudos no âmbito das ciências sociais e humanas como os de Guy Debord e Michel Foucault.

Na bibliografia cinematográfica, salientam-se os números da revista *Cahiers du Cinéma* editada em Paris, relativos ao período de estudo, o catálogo da exposição consagrada a Jacques Tati pela Cinemateca Francesa, em 2009, e os escritos dedicados ao realizador, da autoria de François Penz, Dietrich Neumann, Marc Dondey, François Ede e Stéphane Goudet. Recorreu-se também a fontes literárias pertinentes para o tema.

É ainda de realçar a importância que tiveram para este trabalho os cursos e conferências organizados pelo projeto *Ruptura Silenciosa* do Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Foi com base nas fontes acima referidas que definimos um conjunto de problemáticas que organizámos e desenvolvemos em três grandes capítulos e diferentes subcapítulos.

O primeiro capítulo é dedicado à *ARQUITETURA E SOCIEDADE NOS TEMPOS MODERNOS*, apresentando um olhar retrospetivo sobre o intenso processo de industrialização que marca o início do século XX, período em que se inscreve o prólogo deste trabalho e onde são lançados os fundamentos de paradigmas sociais contemporâneos assim como de uma nova arquitetura. Após a contextualização do Modernismo, da exposição dos seus princípios fundamentais e da emergência do Estilo Internacional, abordámos igualmente a influência do *Marshall Plan* na reconstrução europeia e nas correlacionadas políticas da habitação, tendo como base o contexto francês. O capítulo termina com a caraterização das três décadas, designadas por *Les Trente Glorieuses*, tempo de génese de uma sociedade de consumo americanizada e hedonista, apontando, ao mesmo tempo, a relevância das transformações sociais e ideológicas do universo feminino na configuração do espaço doméstico e laboral na segunda metade do século XX.

O segundo capítulo, *JACQUES TATI, UM REALIZADOR INCONFORMADO*, é

dedicado ao percurso biográfico do autor, enunciando, ao mesmo tempo, as principais temáticas e caraterísticas técnicas da sua filmografia. Analisa-se também o papel do humor e da ironia na reflexão crítica das relações socioespaciais, que constituem, ao mesmo tempo, instrumentos de autoconhecimento e de desmistificação de conceitos. No mesmo capítulo, aprofunda-se a interação entre o espaço cénico e o corpo dos personagens, dando especial enfoque ao senhor Hulot, agente da análise socioespacial do realizador.

O terceiro capítulo, *UM CONFRONTO COM A MODERNIDADE*, explora vários temas transversais aos dois filmes, procurando uma convergência com as novas abordagens críticas do espaço social e doméstico, extraídas dos movimentos de contracultura e do debate transdisciplinar, envolvendo a arquitetura e o urbanismo, no início da segunda metade do século XX. Em *Tabula Rasa,* confrontamo-nos com a antítese entre a manutenção e a extinção da memória nos processos de produção espacial, e também com a problemática da estetização da higiene no percurso de afirmação social e de rutura com o passado. No subcapítulo *ZONING: A EXISTÊNCIA SECCIONADA* apresenta-se um levantamento dos equipamentos retratados nos dois filmes, organizando-os segundo as quatro funções do espaço urbano, sugeridas pela Carta de Atenas. *TUDO COMUNICA* centra-se na caricatura da *máquina de habitar* (Le Corbusier), elaborada pelo cenário da casa Arpel, no filme *Mon Oncle*, interrogando-se a instrumentalização da vanguarda arquitetónica no processo de ascensão de uma nova burguesia, assim como a secundarização do espaço emocional e do conforto em face duma estética pretensiosa, inserida nos rituais de competição social. Paralelamente, *GENIUS LOCI* propõe um contraponto ao universo da habitação modernista, ao abordar o espaço social do bairro popular e a arquitetura vernacular da casa do senhor Hulot.

Em *PLAYTIME: A CIDADE PROMETIDA,* analisa-se a submissão passiva da atividade arquitetónica e do meio urbano às determinantes da sociedade capitalista, aprofundando-se o estudo do uso dado aos vários equipamentos comerciais presentes neste filme. Aborda-se o conceito do *panóptico* no espaço arquitetónico, enquanto plataforma de controlo e vigilância dos seus utentes, formalizando, em simultâneo, uma crítica ao ocularcentrismo da arquitetura modernista e contemporânea e à fiscalização visual no espaço laboral, propiciado pelo conceito do *open space*. Ao mesmo tempo, estuda-se o uso ostensivo do vidro e os equívocos espaciais consequentes dos seus reflexos e transparências.

O capítulo termina com o cruzamento entre *Mon Oncle* e *Playtime* e as teorias do movimento *Internacional Situacionista,* centrando-se nos momentos catárticos dos dois filmes. Neste capítulo, aborda-se o papel de Hulot, enquanto situacionista acidental em permanente exercício de *deriva*, enunciando os desvios funcionais do espaço resultantes de utilizações espontâneas.

Nas considerações finais, confrontamo-nos com os destinos arquitetónicos de um cinema crítico e na reprodução contemporânea das questões levantadas pela cinematografia de Jacques Tati.

I. ARQUITETURA E SOCIEDADE NOS TEMPOS MODERNOS

Fig. 3: Torre Eiffel em construção© Roger Viollet@parisenimages.fr

1. INDUSTRIALIZAÇÃO, ESPAÇO E CONSUMO

1.1. INDÚSTRIA, INOVAÇÃO TÉCNICA E MUDANÇA SOCIAL

Os contínuos progressos técnico-científicos iniciados no século XIX com a *Revolução Industrial*,[2] resultam em dinâmicas socioculturais intensas, estimuladas pela concorrência mercantil e pelo aumento exponencial dos sectores de produção.

Herdeira do *Século das Luzes*, a era alimentada pelo carvão carateriza-se por um espírito empreendedor, estimulado pelas fornalhas de uma indústria geradora de intensa combustão inventiva e competitiva, na qual se concretizam miragens visionárias nutridas pela humanidade ao longo dos tempos.

O irromper da técnica derruba os muros estruturais de sociedades antigas e da sua arquitetura, levando ao desaparecimento gradual de um mundo estanque, invadido agora por novas mobilidades locomotoras e sociais, conduzidas pela vanguarda produtiva e comercial. Mercadorias humanas e materiais entregam-se ao embalo de locomotivas e cargueiros, liderados por uma economia próspera que desbrava o planeta ao silvo do vapor, numa viagem irreversível rumo à mundialização.

O encurtar das distâncias leva ao nascimento de novos seres, de pessoas cujos corpos insuflados pela técnica e rendidos aos seus automatismos por prazer ou escravidão, se inscrevem em relações sociais e espaciais mediadas pelos emergentes artefactos da produção industrial. As dimensões cognitivas do Homem são ampliadas pelo aperfeiçoar de instrumentos e plataformas de comunicação[3] que resgatam do isolamento pensamentos vendados por doutrinas incontestadas, proporcionando, com maior rapidez, o aumento

[2] Podemos falar da existência de três Revoluções Industriais que correspondem a três vagas de industrialização e modernização técnica.

A primeira inicia-se no Reino Unido durante a segunda metade do século XVIII, país que reunia condições privilegiadas para o desenvolvimento industrial, graças a um contexto de prosperidade agrícola e comercial e à abundante presença de recursos naturais. A invenção da máquina a vapor pelo escocês James Watt, seguida de outros engenhos inovadores no sector têxtil e siderúrgico, será decisiva para a sua consolidação. Embora de forma desigual, esta revolução estender-se-á progressivamente aos restantes países desenvolvidos da Europa e aos EUA.

A segunda corresponde ao momento de expansão da precedente, por volta de 1880, com recurso a novas fontes energéticas e a desenvolvimentos técnicos que possibilitam o aparecimento da indústria química, introduzindo novos sectores de produção e outros ramos de atividade.

A terceira situa-se após a Segunda Guerra Mundial e consiste na aplicação de novos materiais e técnicas de fabrico, desenvolvidos pelas indústrias química e militar, que possibilitam uma produção rápida e massificada a custo reduzido. Consequentemente, assiste-se à democratização do poder de compra (associada também a outros fatores socioeconómicos) que caracteriza a sociedade de consumo retratada por Jacques Tati.

[3] Destacam-se a fotografia, a máquina de escrever (Ch. Schole, 1867, EUA), o telefone (Bell, 1876, EUA), o fonógrafo (Edison, 1877, EUA) a telefonia sem fios (Hertz, 1890, Alemanha e Marconi, 1900, Itália) e o cinematógrafo (Lumière, 1895, França). Sobre as invenções da era industrial consulte-se Bernstein, 2013: 68 – 73.

da circulação de informação e ideias. A telefonia rivaliza com as prédicas sacerdotais,[4] a linha telefónica dispensa os contornos caligráficos e a fotografia comprova que existem outras realidades para além das douradas molduras palacianas.

Simultaneamente, os campos vão-se despindo das tradições agrárias e artesanais, iniciando-se um processo permanente de desruralização, movido pelos sedutores ecos da indústria, geradores de um novo regime demográfico de camponeses convertidos em operários.[5] Estrutura-se, assim, uma realidade "cientificamente administrada"[6] (ou conduzida pela lógica Taylorista) que vai germinando ao ritmo voraz dos engenhos fabris, onde as afiadas chaminés industriais serão suplantadas, em breve, por altivas torres financeiras, no percurso de ascensão do capitalismo.

Neste novo sistema económico, adotam-se valores assentes num mundo tendencialmente racional, instrumental e consumista, iluminado por importantes avanços tecnológicos, mas enegrecido por graves retrocessos sociais, consequência da exploração capitalista do ser humano e do seu habitat. O domínio da técnica aumenta o fosso das desigualdades sociais, distanciando aqueles que são alimentados pelo progresso dos que por ele são devorados. A maquinização do homem mergulha a sociedade numa gestão tecnocrática que privilegia o capital e as relações comerciais, motriz de vozes contestatárias que reivindicam utopias, desafiando as oligarquias do poder instituído. O proletário consciencializa-se, enquanto membro de uma classe oprimida, comprometendo-se em dar nova voz às promessas de cidadania, anteriormente entoadas em hinos revolucionários, e reunidas agora em divisas uníssonas de marchas sindicais. Os estados passam a enfrentar uma disputa interna entre socialistas e capitalistas, "tribos" de ideologia antagónica que se batem, desde então, em ringues políticos arbitrados pelo dinheiro.

[4] Embora, curiosamente, estas fossem transmitidas pela telefonia.

[5] Os progressos na indústria agrícola (séc. XVIII-XIX) permitem a melhoria da alimentação que, associada a uma maior higiene pública, contribui para o substancial aumento da taxa de natalidade, da esperança média de vida e do crescimento demográfico. Por outro lado, os mesmos progressos no campo da agricultura originam desemprego, o que empurra a província rural em direção aos centros industriais. Contudo, pode verificar-se que o desenvolvimento da indústria começou por criar postos de trabalho que seriam posteriormente dispensados pelo aperfeiçoamento das máquinas.

[6] Administração Científica (expressão geralmente associada ao Taylorismo e Fordismo) consiste no modelo de organização produtiva racionalizado, desenvolvido por uma geração de industriais a que pertencem nomes como Frederick Taylor (1856 - 1915) ou Henry Ford (1863 – 1947). Tendo como objetivo a eficiência económica num contexto de produção em série, promove a separação total entre os agentes de conceção e os de produção. O operário reduz-se ao papel de mero executante desprovido de qualquer iniciativa pessoal e os seus gestos calculados e precisos são cronometrados e supervisionados, a fim de atingir uma produtividade rápida e maximizada. Neste sistema de produção, o ser humano é visto como mais uma peça da engrenagem industrial, o que implica um desgaste psicofisiológico, desvalorizado pelos patrões em proveito de um rendimento máximo. Ver Taylor, 1997.

Oscilante entre ruturas e resistências, a indústria inicia nesta altura um triunfante jogo de sedução comercial que, com o aumento das suas capacidades produtivas, passará das elites às massas, culminando na hipnose tecnológica e consumista do séc. XXI. A estreia de fontes energéticas como o petróleo e a eletricidade inaugura uma nova etapa produtiva e comercial que condena a era do vapor e do carvão, concebendo, em simultâneo, paisagens urbanas ofuscantes e atmosferas domésticas revolucionárias. Ainda que largamente reservada aos sectores privilegiados, esta vaga de inovação tem repercussões significativas no quotidiano e nas suas construções, introduzindo-lhes um novo vocabulário de infraestruturas e equipamentos apregoado em *slogans* burgueses de conforto e de lazer.[7] Afirma-se, assim, o domínio de uma classe próspera, fabricada pela indústria e principal destinatária da sua produção. Pretensiosamente envolta em artefactos tecnológicos, a burguesia emergente adquire hábitos quotidianos pautados pelo pragmatismo que possibilitam um investimento em novas formas ostensivas de recreação. Consequentemente, multiplicar-se-ão os espaços e equipamentos destinados ao consumo e entretenimento, compondo autênticas (e atuais) plataformas de exposição elitista, onde máscaras eruditas envergam curiosos binóculos operáticos na fruição competitiva da cultura das aparências.

Fig. 4: Entrada de metro Palais Royal, Paris © Roger Viollet, http://www.parisenimages.fr

Fig. 5: Place de la Concorde, cerca de 1910, Paris © Roger Viollet, http://www.parisenimages.fr

[7] Dos quais destacamos o fogão a gás (Sharp, 1826, R. Unido), e as versões eletrificadas do frigorífico (Tellier, 1867, França), da lâmpada (Edison, 1879, EUA); do elevador (Siemens, 1880, Alemanha), do ar condicionado (Carrier, 1902, EUA) e do aspirador (Spangler, 1907, EUA). As versões comerciais da escada e do tapete rolante (Jesse Reno, 1892, EUA) seriam também divulgadas na Exposição Universal de Paris, em 1900.

1.2. OS ESPAÇOS DA VIDA MODERNA

"Ford" and "Rolls Royce" have burst open the core of the town, obliterating distance and effacing the boundaries between town and country. Aircraft slip through the air: "Fokker" and "Farman" widen our range of movement and the distance between us and the earth; they disregard national frontiers and bring nation closer to nation. Illuminated signs twinkle, loud-speakers screech, posters advertise, display windows shine forth. The simultaneity of events enormously extends our concept of "space and time," it enriches our life. We live faster and therefore longer…The precise division into hours of the time we spend working in office and factory and the split-minute timing of railway timetables make us live more consciously…Radio, marconigram, and phototelegraphy liberate us from our national seclusion and make us part of a world community. The gramophone, microphone, orchestrion, and pianola accustom our ears to the sound of impersonal-mechanized rhythms…Large blocks of flats, sleeping cars, house yachts, and transatlantic liners undermine the local concept of the "homeland." The fatherland goes into decline. We learn Esperanto. We become cosmopolitan.[8]

Fig. 6: Exposição Universal de 1900 © Roger Viollet@ parisenimages.fr

A vida moderna materializa-se nos grandes centros urbanos e económicos, palcos de cenários vanguardistas que constituem autênticas vitrinas do progresso, frequentados não só pelas elites industriais como também por uma classe média em ascensão que respira entusiasticamente o estímulo da técnica. Extensivos ao espaço público, os rituais de distinção social convertem-no em passarela de manequins burgueses que procuram espelhar-se nas montras de sedutoras avenidas cosmopolitas,[9] rasgadas pela doutrina higienista[10] em estranguladas malhas insalubres e símbolos obsoletos do obscurantismo

[8] Hannes Meyer, *The New World*, 1926: 91. Consultado em http://modernistarchitecture.wordpress.com /2010/10/20/hannes-meyer%E2%80%99s-%E2%80%9Cthe-new-world%E2%80%9D-1926/

[9] De que são exemplo as avenidas haussmanianas ou a abertura em Lisboa da Avenida da Liberdade (1879-82), no antigo Passeio Público, sem esquecer a Avenida dos Aliados no Porto. (Marques da Silva) Neste contexto, arborizam-se as vias e multiplicam-se igualmente parques e jardins que visam o reequilíbrio ambiental das cidades, constituindo, ao mesmo tempo, espaços de socialização e lazer.

[10] No séc. XIX, os progressos no campo da medicina e da biologia (como a descoberta de microrganismos e a sua destruição através da pasteurização) incentivam a adoção de novas medidas sanitárias que travariam

medieval. Motivadas pelo negativo impacto ambiental da industrialização, mas também pelo prestígio, estas intervenções procuram diluir a densidade populacional dos grandes centros através de movimentos de expansão urbana com novos traços reguladores que privilegiam a circulação do ar, do homem e, paradoxalmente, de poluentes vaticínios automóveis. Configuram-se, assim, projetos icónicos que marcam a história do urbanismo e rivalizam na resposta às novas exigências de organização da sociedade industrial. Pretende-se traduzir na imagem regularizada das depuradas fachadas e dos arruamentos a realização de um conjunto de infraestruturas de saneamento básico que constituem, paralelamente, um tratamento cosmético de segregação social e espacial, no descentralizar a fuligem, exilada agora em bairros operários periféricos. Para estes, as luzes da cidade compõem longínquas constelações, esbatidas pela negra névoa em que habitam, muito embora alimentando sempre o imaginário e aspirações de uma classe que se mantinha muito rudimentar no seu universo doméstico.

O aumento da circulação e os seus apressados veículos desempenham um papel central na construção dos novos espaços sociais e individuais. A gare apresenta-se como um emblema da nova era férrea e um polo catalisador da vida urbana, onde as linhas se dividem entre o desembarque operário do êxodo rural e a partida burguesa para evasões bucólicas ou balneares. A circulação estende-se à agenda do ócio, apontando novos destinos e conceitos espaciais, associados à invenção de sazonais rotinas.

Por outro lado, a nova era industrial imprime novos padrões de vida que transpõem o ritmo e a agitação fabris para os restantes domínios do quotidiano, dotando edifícios e espaços públicos de acessibilidades inéditas que viciam os corpos em percursos mecanizados. Conforto e rapidez associam-se em novas infraestruturas tais como o elevador, as escadas e as passadeiras mecânicas que, por sua vez, viabilizam novos conceitos de ocupação espacial nomeadamente o caso da construção em altura.[11]

epidemias como a tuberculose. A saúde pública e as teorias Higienistas refletem-se em intervenções no meio urbano que se estendem por toda a Europa, em cidades industriais sobrelotadas, das quais se destacam o *Plano Haussman* (1850 – 1860) para a cidade de Paris ou o *Plano Cerdá* (1860), para a cidade de Barcelona.

[11] Precursores da construção industrial, arquitetos norte-americanos, como Louis H. Sullivan (1856 – 1924, autor da célebre expressão, *Form Follows Function*, que se torna posteriormente um dos slogans da arquitetura do Movimento Moderno, encontram no Grande Incêndio de Chicago (1871) uma oportunidade laboratorial para desenvolver uma tipologia arquitetónica que responda ao aumento da concentração urbana. Os materiais e técnicas construtivas utilizadas pela engenharia no contexto fabril são, deste modo, aplicados na construção em altura, igualmente possibilitada pelo desenvolvimento da eletricidade e de infraestruturas técnicas como o elevador. Nascem assim os primeiros arranha-céus, associados inicialmente à função empresarial.

Esta nova tipologia possibilita uma libertação da superfície urbana que favorece a circulação, convergindo com as necessidades impostas pela concentração populacional dos grandes centros económicos. Por conseguinte, a dilatação territorial e os subsequentes afastamentos são colmatados por novas formas de locomoção que encurtam as distâncias, num processo iniciado pelos caminhos-de-ferro. Surgem então novos sistemas de transportes públicos e coletivos como o elétrico ou o metropolitano[12] que substituem a penosa e pachorrenta tração animal.

Neste contexto, destacam-se os primeiros automóveis,[13] artigos de luxo representantes de um novo consumismo conspícuo[14] associado ao movimento e à velocidade. Inicialmente produzido com fins recreativos, o novo meio de transporte constitui uma alegoria da inovação técnica e da sua acelerada produção, assumindo uma alargada e itinerante exibição, ao contrário de outros equipamentos inovadores, confinados ao interior. Deste modo, transformar-se-á no veículo da notoriedade (por vezes tão passageira quanto a daqueles por ele transportados), embaixador das principais potências industriais que nele projetarão códigos estéticos exclusivos, abandonando progressivamente a debutante fisionomia alusiva à carruagem. Extremamente vulnerável a colisões económicas, o novo motor financeiro da indústria automobilística será guiado pela elite capitalista que assegura a sua ininterrupta circulação, manuseando uma caixa de velocidades vertiginosa com mudanças irreversíveis, nas quais se destaca claramente o recuo ambiental.

Rapidamente promovido a estandarte de uma emergente cultura visual, incorporada na dinâmica das cidades, o novo volante é conduzido pela vontade de antecipação, participando continuamente no "rally" das rivalidades sociais, que espanta vagarosos peões e recreativos velocípedes. Ao mesmo tempo, o seu caráter emancipado e individualista destaca-se face a coevos transportes como é o caso do transbordante elétrico[15] ou da enterrada tecnologia das recém-inauguradas linhas de metro. Com o avançar do século XX, o automóvel tornar-se-á no produto com maior impacto industrial, social e ambiental, continuando a assumir um papel de protagonismo no planeamento territorial contemporâneo.

---

[12] Londres foi novamente pioneira nesta área, tendo inaugurado em 1863 uma primeira versão de metro movido a vapor, posteriormente reconvertido (1890) para funcionar a energia elétrica. Seguiram-se os metros de Atenas (1869), Istambul (1875), Budapeste (1896) e Viena (1898).

[13] Panhard, 1893, França.

[14] O automóvel constitui um *upgrade* motorizado do uso recreativo e elitista dos primitivos e extravagantes velocípedes, industrializados durante o séc. XIX. Os dois transportes surgem como instrumentos de afirmação pessoal e simbolizam novas formas ostensivas de recreação iniciadas com os *passeios públicos*. Com a massificação das suas produções, os dois veículos "banalizam-se", ocupando papéis diferenciados no mundo dos transportes e do desporto, confrontando-se hoje em dia num debate ecológico, onde a bicicleta começa a encontrar o seu papel no desenho urbano.

[15] O carro elétrico *Siemens* (1881), apresentado na *Exposição Internacional da Eletricidade* de Paris (1881) substituiria os transportes coletivos a tração equestre.

A revolução dos transportes culminará com a descolagem da indústria aeronáutica[16] que marca uma muito aguardada vitória do homem sobre a sua própria anatomia e, simultaneamente, sobre o tempo e o espaço. O mundo revela-se em novos panoramas, sobrevoados pelo olhar insaciável do derradeiro predador que traçará em breve novas rotas verticais, perseguindo a grande altitude as aspirações lunares que povoam o imaginário artístico e científico, da viragem do século: *Com o desenvolvimento dos transportes aéreos o arquiteto terá de prestar tanta atenção à perspetiva das suas casas vistas de cima como às suas elevações.*[17]

Progressivamente liberto da tutela religiosa e aristocrática,[18] o mecenato rende-se à nova realidade técnica e social que, canonizada por uns e denunciada por outros, se afirma como suporte e temática da criação artística e intelectual. Contudo, o enterrar das superstições e a dessacralização dos espaços dará lugar a novos dogmas que consagram a técnica e os seus artefactos em rituais de devoção, celebrados pelos sacerdotes da indústria em altares financeiros.

Divididas entre a aura boémia e o espírito científico, as novas telas representam atmosferas burguesas suspensas em instantes impressionistas, rompendo com o incómodo compromisso realista, num descerrar de vanguardas heterogéneas que transformam radicalmente o conceito de arte e questionam o seu estatuto.

Num afastamento rápido e progressivo dos seus alicerces figurativos, as artes plásticas abrem as suas fronteiras a movimentos de introspeção, iniciando a exploração visual do inconsciente, berço da abstração que dominará expressivamente a imagética da primeira metade do século XX. Por outro lado, estes olhares subjetivos fazem-se acompanhar do desenvolvimento de novas objetivas, a fotografia e o cinema, criações da era industrial que registam efusivamente as suas proezas assim como os seus universos contrastantes. Com elas, assiste-se ao nascimento de um público extático que projeta os seus protestos e aspirações nestes suportes oscilantes entre a crueza interventiva e a montagem caracterizada dos seus sonhos.

---

[16] As primeiras aeronaves foram desenvolvidas, de forma experimental, em vários países, salientando-se as iniciativas dos irmãos Wright (EUA, 1903) e de Alberto Santos Dumont (França, 1907). Os dois grandes conflitos mundiais servirão de motor ao desenvolvimento desta indústria, onde a sua função lúdica será ultrapassada pelo estatuto de arma militar que, à semelhança do automóvel, culmina num intenso uso comercial, na segunda metade do século XX.

[17] Afirmação de Gropius (Bauhausbücher, 1924 – 1930). Lupfer e Sigel, 2006: 38.

[18] Este processo resulta do impulso intelectual *iluminista* e da abolição de privilégios "feudais" e clericais que, durante séculos, desenharam os contornos políticos, filosóficos e estéticos, dando lugar à ascensão de uma burguesia intelectual que afirma os valores da experiência e da razão enquanto veículos do conhecimento verdadeiro, assinalando, deste modo, o início do "mundo contemporâneo".

É neste contexto que o cartaz, instrumento privilegiado de comunicação e divulgação no espaço público, que se afirmara, anteriormente, ao serviço da política e das revoluções, enquanto suporte de frases contestatárias e propagandistas, se transforma no suporte por excelência de mensagens publicitárias durante o início do séc. XX.

Os progressos funcionais dos sistemas tipográficos potenciam as qualidades plásticas e comunicativas das artes gráficas e aumentam as suas capacidades técnicas e produtivas. Consequentemente, os cartazes da época vão colocar-se ao serviço dos interesses comerciais e de uma sociedade de consumo, ainda embrionária, ao ilustrarem, de forma expressiva, ambientes e produtos que povoam o imaginário da burguesia.

1.3. ARTIFÍCIOS ORGÂNICOS E HONESTIDADES GEOMÉTRICAS

A transposição das barreiras naturais, comerciais e de comunicação contrasta com o reacender de exaltações nacionalistas que competem por novas formas de autoridade isolada, no frágil contexto de flutuações económicas[19] e de fronteiras inconstantes, características da era industrial. Deste modo, acentuam-se os movimentos transversais entre tecnologia, poder e prestígio, nos quais o nível de industrialização serve de escala à soberania das nações, traduzida agora na sofisticação e na imagem identitária das suas novas infraestruturas e dos produtos *made in*.

As Exposições Universais têm um papel determinante na apresentação, divulgação e promoção das inovações técnicas, científicas e artísticas que compõem o novo património industrial. Desde a sua primeira edição (Londres,1851), estes eventos cosmopolitas que se alternaram ciclicamente entre as capitais das várias potências industrializadas, assumem-se como uma competição, na qual as várias nações representadas procuram destacar-se, não só pelos artefactos que apresentam, como pelos seus pavilhões expositivos. Ao mesmo tempo, constituem-se como motores de renovação urbana nas cidades anfitriãs, procurando aliar intervenções de caráter distintivo à resolução de problemas territoriais,[20] situação que se mantém ainda atualmente em cada exposição ou evento desportivo de cariz internacional. Por conseguinte, estas exposições tornam-se oportunidades laboratoriais para uma nova estética arquitetónica com "ADN" industrial, iniciada com a construção do Palácio de Cristal (Joseph Paxton, 1851, Londres) e imortalizada pela Torre Eiffel (Gustave Eiffel, 1889, Paris).

[19] Como a Grande Depressão entre 1873 e 1896 ou, posteriormente, o *Krash da Wall Street* a partir de 1929.

[20] É disto exemplo a construção do metro de Paris, projeto concretizado por ocasião da Exposição Universal de 1900, ano em que a mesma cidade recebeu a segunda edição dos Jogos Olímpicos de verão da era moderna.

Primeiramente vinculados a infraestruturas fabris e de mobilidade, os progressos técnicos no campo da engenharia civil possibilitam abordagens estruturais inéditas derivadas do potencial construtivo dos materiais desenvolvidos pela Revolução Industrial. Aço, vidro e betão submetem-se aos princípios racionais da máquina produtiva que os insere num sistema metódico de construção, antecipando os preceitos *fordistas*. O rigor do cálculo procura conter as despesas de capital traduzindo-se numa economia de meios ao nível da execução, ao ter como base a pré-fabricação e a estandardização inscritas num processo de montagem linear.

Na conceção de pontes, gares e fábricas impera a eficiência produtiva e a sua rentabilização, traduzidas numa organização espacial que privilegia a lógica funcional em detrimento do supérfluo. Consequentemente, o espírito da indústria dispensa o romantismo ornamental e historicista de templos e palácios e encontra, nas proezas técnicas da engenharia e na sua estética mecânica, os arquétipos arquitetónicos da nova era.

O uso do ferro e, posteriormente, do aço permite o suporte de grandes vãos que configuram espaços amplos destinados a acolher a pesada e complexa maquinaria industrial. Estamos, assim, na origem da planta livre, onde a ossatura pilar-viga se impõe e os muros estruturais desaparecem, em função da dinâmica produtiva, rentabilizada pela circulação fluida e pela versatilidade na instalação dos equipamentos. Esta primazia dada à perspetiva técnica e funcional das novas estruturas, enquanto se descura o decorativismo vigente, traduz-se numa estética simples, objetiva e regular que visa obter um máximo de rigor e de eficiência ao serviço da ânsia produtiva e financeira.

Contudo, a sobriedade estética e prática dos objetos industriais permaneceria, num primeiro momento, largamente circunscrita às infraestruturas da esfera produtiva, sendo frequentemente camuflada, nos restantes contextos, por uma máscara de cânones clássicos que atenua a crueza do engenho na composição dos espaços.

Em tempo de inovação, a prática arquitetónica traduz-se num paradoxo de desvios estilísticos, assentes numa estagnação eclética e revivalista que insiste na cópia arbitrária de passados extintos ou moribundos e cultiva uma estética alheia ao novo contexto. O historicismo pactuaria com a subserviência académica[21] no perpetuar da tradição, onde o peso do ornamento comporta um efeito de inércia produtiva e cultural num tempo de aceleração técnica. Deste modo, a essência dos materiais e da técnica, em conjunto com as suas relações funcionais e construtivas, seriam ostracizadas em fachadas clássicas ou na

[21] *Oh, nossos conceitos: espaço, lar, estilo! Uhg! Como estes conceitos cheiram mal! Destruam-nos, dêem um fim a eles! Não deixem sobrar nada! Acabem com suas escolas, deixem suas perucas professorais voarem, vamos brincar de pega-pega com elas…Deixe o mundo dos conceitos, ideologias e sistemas empoeirados sentirem o nosso frio vento do norte. Morte ao conceitual! Morte a tudo! Morte a tudo chamado título, dignidade, autoridade! Morte a tudo o que é sério!* Taut, 1971: 71.

emergente Arte Nova,[22] que compõem a pluralidade estética da transição do século.

Embora fugaz e heterogénea,[23] a Arte Nova formaliza uma primeira tentativa de rutura com o repertório clássico das convenções académicas, apresentando-se, simultaneamente, como alternativa à estética racional e linear propagada pela industrialização. Com a pretensão de estabelecer uma ponte conciliadora entre o rigor fabril e o ambiente boémio que carateriza a transição do século, a Arte Nova associa o benefício da técnica a atmosferas sensuais e sofisticadas, atraindo uma elite dândi e consumista, rendida ao conforto e eficiência dos recentes fenómenos industriais. Simultaneamente, procura traduzir a dinâmica e fluidez do novo contexto produtivo ao abordar uma liberdade estrutural e organizativa dos espaços construídos,[24] enquanto explora, de forma ousada, o potencial plástico dos seus materiais, cuja essência funcional é remetida aos bastidores de um decorativismo orgânico. Por conseguinte, esta corrente coloca a estandardização ao serviço da decoração, possibilitando-lhe um vasto alcance interventivo que estende a sua estética sinuosa às diversas escalas da existência, desde o utensílio doméstico ao equipamento urbano. Estrutura e ornamento confundem-se em cenários ambíguos que pretendem legitimar a presença da indústria no espaço quotidiano, submetendo a sua rigidez natural a um paradoxo de floreados artificiais.

Todavia, o rebentar da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) impõe uma nova realidade que rejeita os excessos hedonistas da *Belle Époque* e a natureza intricada dos seus ornamentos.[25] Procura-se agora uma clarificação espacial e existencial alheia ao capricho dos sentidos, cuja ilusão não reflete os critérios de objetividade e universalidade impostos pelo espírito cientifico e tecnicista da sociedade industrial.[26] O critério de determinação das necessidades humanas abraça o rigor matemático da engenharia, recusando a carceragem redutora de formalismos estilísticos, posteriormente repescados pela sociedade de consumo com a disseminação do chamado Estilo Internacional.

---

[22] Corrente estética que se desenvolve entre a segunda metade do séc. XIX e o início do séc. XX. É frequentemente encarada como uma corrente ambígua, pois embora recorra ao potencial dos materiais e técnicas da revolução industrial assume, em simultâneo, uma resistência estética à essência dos mesmos.

[23] A Arte Nova apresenta variações regionalistas, algumas das quais evoluíram posteriormente para uma estética mais simples e geometrizada.

[24] *Free disposition of the rooms at the different levels, and the independence of the partitions one from another as in Victor Horta's Tassel House of 1893 and Loos's raumplan*. Giedion, 1982: 305.

[25] Ver Adolf Loos, *Ornamento e crime* (1908)

[26] *Queremos construir edifícios puros, como corpos orgânicos, despidos e radiantes por mérito das suas próprias leis inerentes, livres de falsidade e extravagancia, edifícios que afirmem uma atitude positiva em direção ao nosso mundo das máquinas, das comunicações e dos transportes de alta velocidade, que exibam o sentido e o propósito da sua própria harmonia e que, através da tensão criada entre os segmentos individuais da sua massa, rejeitem todo o supérfluo que possa obscurecer a forma absoluta da arquitetura.* Walter Gropius, (Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar, 1923). Lupfer e Sigel, 2006: 15.

Os efeitos catárticos da catástrofe bélica[27] equiparam-se ao conceito idealizado de *tabula rasa*[28] que alimentará a formulação utópica de um mundo democratizado, desvinculado de alicerces históricos[29] e projetado no futuro. Por conseguinte, a arquitetura do Movimento Moderno será conduzida por motivações sociais e pedagógicas, assumindo um caráter regenerador, onde o conflito é apontado como oportunidade para implementar um novo modelo de sociedade com cenários despidos de artifícios que turvem a existência do homem contemporâneo. Este insere-se agora num regime estrito de funcionalidade técnica, no qual a essência estrutural dos corpos tectónicos se revelaria numa honestidade geométrica, transversal a classes e a territórios.

As expectativas geradas por uma hipotética reconstrução do pós-guerra propiciarão esta reforma social e artística, apadrinhada por uma geração entusiasta de arquitetos progressistas unidos por uma abordagem racional da edificação do espaço urbano e doméstico, induzida pelo método, eficiência e depuração da dinâmica produtiva *taylorista*. Dos alicerces fabris, emergirá um *novo espírito* construtivo com o objetivo de subverter as estruturas tradicionais da prática e do ensino arquitetónicos, teimosamente embutidos na conservadora autoridade académica:

> *Uma grande época acaba de começar*
> *Existe um novo espírito*
> *Existe uma abundância de obras com um espírito novo ; elas encontram-se sobretudo na produção industrial.*
> *A arquitetura sufoca nos seus usos.*
> *Os estilos são uma mentira.*
> *O estilo é uma unidade de princípio que dá vida a todas as obras de uma época e que resulta de um espírito caraterizado.*
> *A nossa época fixa todos os dias o seu estilo.*
> *Infelizmente, os nossos olhos ainda não o sabem discernir*
> …
> *A indústria, invasora como um rio que corre aos seus destinos, traz-nos novos utensílios adaptados a esta época animada por um novo espírito.*
> *A lei da economia gere, imperativamente, os nossos atos e pensamentos.*
>
> Le Corbusier, *Vers une architecture,* 1923 : XX-XXI

[27] *La guerre est finie, tout s'organise, tout se clarifie et s'épure ; les usines s'élèvent, rien n'est déjà plus ce qui était avant la Guerre.* Palavras iniciais de *Après le Cubisme,* manifesto purista e catálogo da exposição de pintura organizada por Amédée Ozenfant e Le Corbusier que marca o início deste movimento. Ozenfant e Jeanneret, 1918.

[28] Testemunhado anteriormente noutras intervenções como as demolições *haussmanianas*.

[29] Estamos perante um conceito relativo / seletivo de *tabula rasa* pois, não advoga a rejeição total do passado mas sim o seu uso irrefletido ao serviço de simulacros académicos. Na obra de autores proeminentes como Le Corbusier, a antiguidade clássica surge como referência aos novos paradigmas urbanos e construtivos. Os princípios matemáticos da arquitetura clássica simbolizam a precisão e a retidão moral, ilustrados em edifícios como o *Pártenon* ou na organização dos traçados do Império Romano. Alan Colquhoun classifica esta abordagem como *displacement of concepts* que a aproxima mais de um processo de reinterpretação do que da criação de um vazio cultural. Colquhoun, 1981: 51.

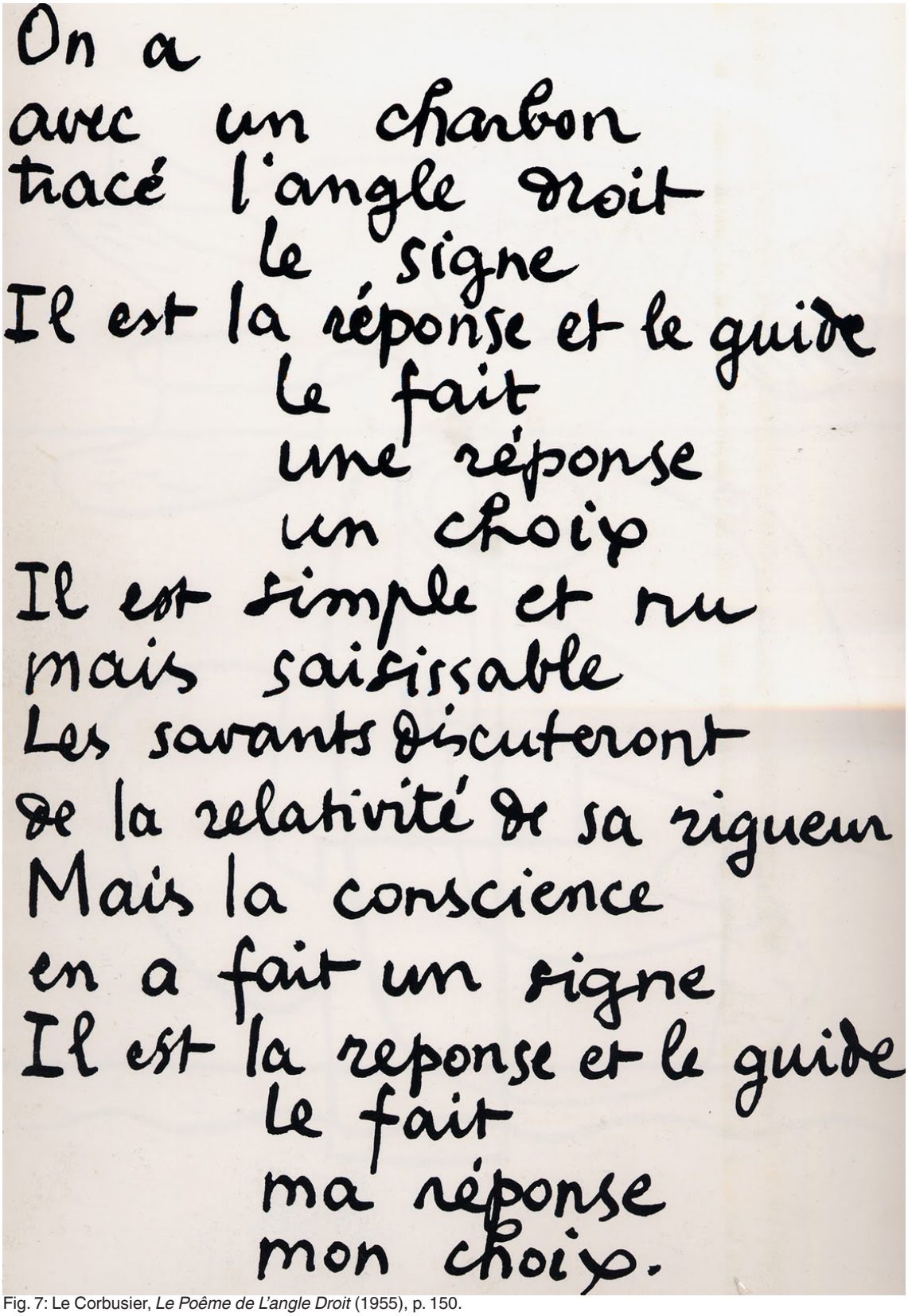

On a
avec un charbon
tracé l'angle droit
le signe
Il est la réponse et le guide
le fait
une réponse
un choix
Il est simple et nu
mais saisissable
Les savants discuteront
de la relativité de sa rigueur
Mais la conscience
en a fait un signe
Il est la reponse et le guide
le fait
ma réponse
mon choix.

Fig. 7: Le Corbusier, *Le Poême de L'angle Droit* (1955), p. 150.

2. MOVIMENTO MODERNO E ESTILO INTERNACIONAL

2.1. *L'ESPRIT NOUVEAU*[30]

O fim da guerra anuncia uma revolução estética que atribui um novo rosto à arquitetura e ao *design* do séc. XX, procurando atualizá-los e torná-los coerentes com a nova civilização industrial e a sua orientação pragmática. Oscilante entre concretizações e utopias, o Movimento Moderno propõe novos paradigmas para a conceção e o uso de cidades e de edifícios, com os quais procura sintetizar a complexa interação entre as questões socioculturais, levantadas pelos meios de produção e a tecnologia construtiva explorada por estes.

Fundada numa prática transdisciplinar e envolta no misticismo da técnica, a nova linguagem arquitetónica materializa a diluição das fronteiras produtivas, estéticas e funcionais entre o desenho do espaço e as artes plásticas e aplicadas.[31] O conceito de sinergia artística, perseguido anteriormente pelo movimento *Arts & Crafts* e pela *Arte Nova,* afasta-se de práticas artesanais e decorativas, submetendo-se à estética maquinista do engenho industrial com vista à produção em massa de produtos *standard,* acessíveis a um público alargado.[32]

Herdeira da síntese metodológica e do modelo pedagógico enunciados pela *Deutscher Werkbund* (1907)[33] e desenvolvidos pela *Bauhaus* (1919),[34] a nova arquitetura procura

---

[30] Título da revista fundada por Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret e editada, pela primeira vez, em outubro de 1920.

[31] *Criemos uma nova comunidade de artífices em que não exista a distinção de classe que ergue uma barreira de arrogância entre o artesão e o artista. Juntos concebamos e criemos o novo edifício do futuro, que unirá a arquitetura, a escultura e a pintura e que um dia, pelas mãos de milhões de operários, se elevará no céu futuro, como símbolo cristalino de uma nova fé.* (Manifesto da Bauhaus, 1919)

[32] *The colorful exuberance of Art Nouveau was replaced by a Beauty that was no longer aesthetic but functional, a refined synthesis of quality and mass production. The characteristic feature of this Beauty is the reconciliation of art and industry.* Eco, 2004: 371 – 372.

[33] Fundada em Munique, a *Deutcher Werkbund* (Federação Alemã do Trabalho) estabelece uma aliança entre artistas, arquitetos, artesãos e empresários, com o objetivo de equacionar uma otimização funcional e estética da produção industrial Alemã. Trata-se de uma primeira tentativa de reconciliar o capitalismo e a cultura artística através da conceção de identidades corporativas que visavam o equilíbrio entre valores comerciais, morais e artísticos. Dos seus vários impulsionadores, podemos destacar Peter Behrens (Alemanha, 1868 – 1940), Hermann Muthesius (Alemanha, 1861 – 1927), Walter Gropius (Alemanha, 1886 – 1969), Mies van der Rohe (Alemanha, 1886 – 1969), Bruno Taut (Alemanha, 1880 – 1938). Sobre a Deutcher Werkbund, consultar http://www.deutscher-werkbund.de/geschichte.html (acedido em 10/06/2013).

[34] *Bauhaus* (casa da construção) apresenta-se como uma instituição reformadora de orientação antiacadémica que pretendia formar uma nova ordem social na Alemanha do pós-guerra. Fundada em Weimar, por Walter Gropius, procura encontrar uma resposta estética e pedagógica às questões levantadas pela operacionalidade artística no domínio do produto industrial e do objeto de uso quotidiano, desempenhando um papel incontornável na disseminação dos princípios funcionalistas. Após a liderança de Gropius (1919 – 1928) e a relocalização em Dessau (1925), a instituição conheceu ainda dois diretores Hannes Meyer (1928 – 1930) e

articular a vanguarda artística e tecnológica, numa estreita colaboração com a elite industrial[35] que, por sua vez, encontra nestas instituições pioneiras um instrumento de divulgação e de autopromoção.

Esta relação de patrocínio inicia o processo de racionalização e democratização do produto industrial, no qual se conjugam soluções plásticas e construtivas, isentas de elementos supérfluos que contaminem a utilidade da forma e a fluidez da sua execução. A clareza metodológica e a objetividade do contexto industrial tornam-se metáforas de funcionalidade[36] e beleza, onde o *menos é mais*[37] ao serviço de um raciocínio económico, com o qual se evita o desperdício de tempo e matérias-primas, viabilizando, em simultâneo, a *infinita* reprodução dos objetos.[38] A versatilidade formal e a neutralidade estética associam-se numa nova atitude comercial assente na estandardização que procura viabilizar a integração da indústria em contextos variados, alargando o léxico funcional da sua realidade produtiva a todas dimensões quotidianas. Surgem, então, os objetos-tipo, como resposta a necessidades universais de corpos padronizados, que encontram na inteligibilidade do funcionalismo, uma síntese metodológica e estética do difícil equilíbrio entre as exigências do material, da forma e do objetivo, impostas pelo novo contexto.

A máquina assume o estatuto de musa e a forma técnica adquire um novo valor artístico. Por conseguinte, processo criativo será contaminado pelo rigor do cálculo, e rejeitar-se-á o arbitrário, a favor de escolhas conscientes, envoltas pelo método científico. Através da análise dos gestos diários e dos seus mecanismos, decompõem-se o espaço e os objetos, reduzindo-os à sua estrutura fundamental,[39] traduzida em geometrias

---

Mies van der Rohe (1930 – 1933) que, apesar de desenvolverem posições próprias divididas entre o socialismo e o elitismo, mantiveram a centralidade da disciplina arquitetónica. Sobre a Bauhaus, consultar http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?history (acedido em 10/06/2013).

[35] De que é exemplo a fabrica AEG (1908, Berlim) e o seu *design* corporativo, ambos da autoria de Peter Behrens, propulsor da *Deutcshe Werkbund* e mentor de alguns dos principais vultos da arquitetura do Movimento Moderno, como Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Le Corbusier. Sobre Peter Behrens e a fábrica AEG, consultar http://www.aeg.com/en/About-AEG/History/ (acedido em 10/06/2013).

[36] *…the whole basis of today's predominant views on architecture must be shifted, and we must become fully aware that the sole departure point for our artistic work can only be modern life… what is impractical can never be beautiful*. Wagner, 1988: 46.

[37] *Less is more*, aforismo utilizado por Mies van der Rohe em 1959 durante a conferência *On restraint in Design* no *New York* Herald Tribune. Sobre Mies van der Rohe, consultar Zimmerman, 2007.

[38] *A evolução cultural equivale à eliminação do ornamento nos objetos de uso corrente. Visto já não ser um produto natural da nossa civilização, o ornamento representa um atraso ou uma degeneração…O ornamentista tem de trabalhar vinte horas para alcançar os dividendos de um trabalhador moderno que trabalhe oito horas. Regra geral, o ornamento encarece o preço de um objeto…Como o ornamento já não pertence à nossa cultura, de um ponto de vista orgânico, também já não é uma expressão da nossa cultura.* (Adolf Loos, Ornamento e crime, 1908). Sarnitz, 2007: 84-87.

[39] *Thou shall comprehend the form and construction of all objects only in the sense of their strictest, elementary logic and justification for their existence.* (Van de Velde, 1907) Conrads, 1971: 18.

By elementarisation I mean the decomposition of each object into a series of components, and the reduction

simples que privilegiam uma lógica prática e construtiva: *a forma segue a função*.[40] Este gesto conciliador entre o ser e a técnica decorre da convergência entre pesquisas formais lideradas pela vanguarda artística que, imbuída na precisão matemática, assume um papel convicto na resolução de questões sociais e produtivas.

Consequentemente, os fundamentos estéticos dos novos artefactos industriais resultam de um diálogo fértil, mantido com o progressivo furor iconoclasta que envolve as estéticas do *Purismo*, *de Stijl*[41] e do *Construtivismo Russo.*[42] Nestes movimentos de vanguarda, a arquitetura encontra novas concessões de espaço, de tempo e de luz, assentes numa clareza geométrica que rompe com a clássica ilusão perspética e introduz o movimento como dimensão expressiva da composição espacial. Das paletas brancas pinceladas de formas básicas e cores primárias, cimenta-se um mundo ortogonal de superfícies planas rasgadas pela transparência e despojadas de ornamentos, onde o caráter dos materiais e as vantagens da estandardização se conjugam numa abstração radical, transposta da bidimensionalidade das telas para a prática quotidiana e arquitetónica.[43]

Fig. 8: Casa Schröder (1924), Gerrit Ritveld©livearchitecture@flickr.com

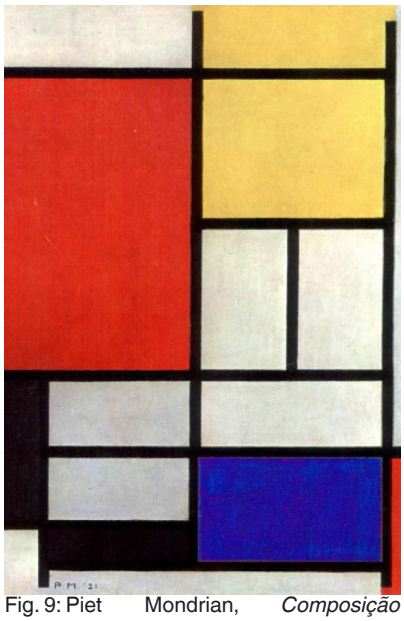


Fig. 9: Piet Mondrian, *Composição com vermelho, amarelo e azul* (1921) ©wikipaintings.org

of these into a number of irreducible discrete elements. Padovan, 1987: 8.

[40] *It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things super-human, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law.* Sullivan, 1896: 408

[41] Corrente estética multidisciplinar associada ao neoplasticismo, fundada em 1917 com o lançamento da revista com mesmo nome, publicada até 1931. Foi liderada por um conjunto de artistas holandeses multifacetados como o pintor Piet Mondrian (1872 – 1944) e os arquitetos Theo Van Doesburg (1883 – 1931), J.J.P. Oud (1890 – 1963) e Gerrit Ritveld (1888 – 1964).

[42] Movimento formado em 1919 – 1920 que explora a nova relação entre arte e política, instaurada pela *Revolução de Outubro* (1917).

[43] *I gabble the elementary geometry. I am possessed of the color white, the cube, the sphere, the cylinder, and the pyramid.* (Le Corbusier). Curtis, 1982: 106.

2.2. A ESTÉTICA DO ENGENHEIRO

> *Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement… Opérant par le calcul, les ingénieurs usent des formes géométriques, satisfaisant nos yeux par la géométrie et notre esprit par la mathématique; leurs œuvres sont sur le chemin du grand art.* [44]

Como vimos anteriormente, a engenharia afirma-se enquanto disciplina pioneira no desenvolvimento da administração científica e na exploração do potencial construtivo do betão, vidro e aço, em espaços industriais.[45] Da fábrica, arquitetura *mater*, árvore e fruto da mesma indústria gerada em seu ventre, nascem as referências espaciais do restante quotidiano, seguidoras da mesma doutrina taylorista que organiza as casas segundo a lógica da linha de produção, convertendo os seus habitantes em operários.

Dotado de um espírito científico e de uma ação rigorosa, fundamentada na universalidade do cálculo,[46] o engenheiro personificaria o paradigma do Homem moderno e, consequentemente, do novo arquiteto.[47] À semelhança dos mestres renascentistas, o herói modernista é ávido de conhecimento e reúne, no seu ego criativo, talentos multidisciplinares justificados pela verdade universal do discurso científico.[48] Discípulo da inovação técnica e de vanguardas pictóricas, o arquiteto apresenta-se como um esteta ao serviço da reorganização social, assumindo responsabilidades centrais na edificação utópica de um mundo democrático e eficiente, assente nas metodologias do fabrico industrial.

As figuras centrais do modernismo, responsáveis pela nova iconografia arquitetónica do século XX, caraterizam-se, deste modo, por um posicionamento ambíguo, oscilante entre altruísmo e paternalismo.[49] A prática arquitetónica envolver-se-ão num romantismo científico paradoxal, com o qual se elevam os espíritos em poéticas estandardizadas que valorizam a funcionalidade mecânica do utente mas esquecem, por vezes, a realidade da natureza humana.

---

[44] Le Corbusier, 1995: XVII.

[45] *The engineer, inspired by the laws of economy and led by calculation, puts us in agreement with the laws of universe; the architect by this arrangement of forms, produces an order that is the pure creation of his spirit* (Gropius). Benevolo, 1977: 437.

[46] Le Corbusier, 1995: 7.

[47] Segundo Peter Behrens *the engineer is the hero of our age*. Guillén, 2006: 9.

[48] Ver Foucault, 2004: 5 – 13.

[49] *The public cannot give up is "brown" world, and stubbornly rejects the new "white" world. The public wants to live in mire and shall perish in mire.* (Theo Van Doesburg) Padovan, 1987: 8.

2.3. CINCO PONTOS PARA UMA ARQUITETURA ETERNA

Destinada à construção de um novo Homem, a arquitetura do Movimento Moderno reveste-se de um caráter experimental com o qual se desenvolvem potenciais relações entre arte, tecnologia e corpo induzidas pela abordagem científica dos materiais e técnicas da produção industrial. Logo, as suas habitações afirmam-se como laboratórios iconográficos de uma nova estética existencial que procura refletir e promover as conquistas da civilização mecânica, introduzindo noções inovadoras de proporção, espaço e forma na organização das diversas atividades quotidianas.

Com o sistema *Dom-Ino* (1914), Le Corbusier apresenta um protótipo arquitetónico desenvolvido em função das carências habitacionais da classe industrial, agudizadas pela anunciada aproximação da Primeira Grande Guerra. Trata-se de um modelo económico, destinado à produção em série, ditado pela eficiência técnica e liberto de espartilhos estilísticos, desenvolvido a partir dos sistemas estruturais propagados em contexto fabril.

A plasticidade do betão armado dá forma à abstração estética deste sistema construtivo,[50] permitindo desenvolver novas tipologias compostas por elementos flexíveis adaptáveis às diferentes necessidades sociais e individuais. A construção assenta no racionalismo estrutural de módulos pré-fabricados, reunidos numa volumetria simples e homogénea que reveste as múltiplas articulações espaciais do seu interior. Estrutura, compartimentos e invólucro quebram os seus tradicionais laços vinculativos para abraçar novos critérios técnicos cingidos a uma ortodoxia purista e funcional com a qual se edifica uma icónica arquitetura de cubos brancos padronizada num austero sentido de ordem.[51] A versatilidade deste material permitiria desenvolver novas tipologias, compostas por elementos flexíveis adaptáveis às diferentes necessidades sociais.

Os seus princípios elementares seriam reunidos no manifesto *Les cinq points d'une architecture nouvelle* (1926), no qual Le Corbusier aponta as coordenadas para uma arquitetura alegadamente universal convencionada na formulação isotrópica do espaço construído, onde a composição volumétrica e espacial poderia expandir-se em

[50] *The word "style" was deemed insufficient for conveying the complex nature of architecture. Rather, there recurs the term, the "architectural system", to designate the integration of materials, methods of construction, structure, program, form and aesthetic into a indissoluble whole. Since architecture can be understood as grounded in the art of building, the architectural system was thought to be centered on an original mode of construction.* Etlin, 1987: 21.

[51] Segundo Mark Wigley, a fotografia a preto e branco contribuiu para a popularização do Movimento Moderno, enquanto arquitetura de superfícies brancas, ao anular a variação cromática existente nos edifícios. Wigley, 1995: XV. O mesmo autor acrescenta: *But if you look at the classic photographs of the exhibition that show all of the architect's houses lined up, like a paramilitary army for modern architecture, which is not yet called modern architecture but soon will be, every building appears to be wearing a white uniform. In fact, they were all wearing different colors, and even the ones that were white, were really off-white.* Wigley, O. Eliasson e D. Birnbaum, 2006: 241.

novas continuidades horizontais e verticais procedentes de uma conjugação modular teoricamente ilimitada.

Isentas das tradicionais paredes portantes, as lajes repousam nos suportes pontuais da nova grelha estrutural formada por pilares de betão armado ou perfis metálicos[52] que crivam a planta de uma revolucionária liberdade compositiva. Consequentemente, a habitação apresenta espaços flexíveis que se fundem numa osmose intemporal capaz de acompanhar as mutações galopantes do progresso tecnológico e dos seus condizentes modos de vida. A organização das diferentes funções domésticas segue a tónica modular, articulando-se numa série de diálogos internos que, por sua vez, interagem com o exterior em estratégicos enquadramentos do contexto circundante.

O edifício ergue-se sobre pilotis num gesto de sacralização do quotidiano doméstico, isolando-se da humidade terrena e aproximando-se do luminoso e quente conforto solar. Praticamente intacto, o terreno assume uma continuidade, porventura transitável, na qual o construído cultiva uma relação liberta de restrições topográficas, até então decisivas na adoção de modelos e locais de implantação. Neste aparente levitar,[53] a habitação preserva a leitura da sua integridade formal e desafia as leis tectónicas convencionais, num gesto que enaltece a agilidade da técnica e recria a dinâmica pictórica das telas abstratas.

Ao mesmo tempo, o edifício alcança um estatuto panorâmico, onde a vista de 360º seria orquestrada pela colocação criteriosa de janelas em banda (*fenêtre en longueur*) que, simultaneamente, iluminam o espaço interior com uma ansiada clarificação. Sem compromissos estruturais, os alçados libertam-se e adelgaçam-se, permitindo o rasgo de vãos generosos ou a colocação de paredes cortina, consoante os imperativos funcionais, climáticos ou estéticos da construção. Por conseguinte, a habitação e o seu exterior relacionam-se num diálogo interativo platónico, onde as inconstantes naturezas vivas da envolvente são encaixilhadas[54] nas vincadas paredes brancas desta nova domesticidade mecânica.

Por outro lado, a assimilação da paisagem prolonga-se no conceito funcional e ecológico[55] do terraço-jardim (a *quinta fachada*), onde a cobertura do edifico abandona a morfologia da pendente tradicional do escoamento das águas pluviais, para assumir uma

[52] Frequentes na obra de Mies van der Rohe.

[53] O desafiar da gravidade é perseguido por outros autores, tais como Walter Gropius que apresentam, por diversas vezes, o embasamento pintado de cinzento, sobre os quais posa o restante edifício com acabamento em estuque branco.

[54] *In its framing effect it is the form brought to it by man, 'our geometry' as Rilke says, through which what is seen in the window is cut out of the endlessly flowing surroundings and is lifted to the level of pure pictorial quality. What is seen through the window seems to be removed from chance: It becomes an image and is to that extent removed to a timeless, ideal sphere*. Bollnow, 2011:54

[55] Esta solução associa vantagens isotérmicas e acústicas resultantes do uso de terra a uma nova divisão doméstica, destinada ao cultivo da mente no usufruto do ar, do sol e da paisagem.

horizontalidade praticável com caráter de belveder. Resultante de novas soluções drenantes inscritas no progresso técnico e estrutural, esta solução apresenta vantagens isotérmicas e acústicas associadas ao uso da terra que pavimentaria esta divisão doméstica, aberta aos elementos e destinada ao usufruto do ar, do sol e da paisagem.

A partir da casa *Citrohan* (1920) Le Corbusier exploraria, de forma progressiva, as possibilidades estéticas deste novo cânone construtivo em projetos como as *villas Cook* (Boulogne-sur-Seine, 1926); *Stein* (Garches, 1927) e *Savoye* (Poissy, 1928-31). Exemplos paradigmáticos da poética funcionalista proclamada pelos heróis do modernismo, estas vivendas inauguram uma imaculada iconografia cúbica em betão armado que contaminaria, irreversivelmente, a prática construtiva ocidental.

2.4. A *MÁQUINA DE HABITAR*

A normalização dos processos construtivos e dos seus diversos componentes origina novos conceitos habitacionais, traduzidos numa estética utilitária ao serviço de um padrão humano mecanizado e da sua consequente reprodução. Os lares modernistas assumem-se como um manual de instruções do quotidiano, reinventando a banalidade dos seus gestos com argumentos científicos e tecnológicos em função de um estilo de vida sadio, organizado e eficaz.[56]

Em *Vers Une Architecture* (1923), *Le Corbusier* apresenta-nos a casa como um objeto-tipo produzido em série de forma rigorosa e económica graças aos recursos técnicos da pré-fabricação e da estandardização. Automóveis, aviões e paquetes transatlânticos são aqui apontados como a quinta-essência da modernidade[57] e a sua expressão dinâmica

---

[56] *La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison.*
Il faut créer l'état d'esprit de la série,
L'état d'esprit de construire dés maisons en série,
L'état d'esprit d'habiter dés maisons en série…

Si l'on arrache de son Cœur et de son esprit les concepts immobile de la maison et qu'on envisage la question d'un point de vue critique et objectif, on arrivera à la maison-outil, maison en série, saine (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagnent notre existence.

Ainsi l'architecture devient le miroir des temps. L'architecture actuelle s'occupe de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps.

Le Corbusier, 1995: XX-XXI.

[57] *The dwelling must stop using traditional methods of architecture and must be manufactured in a factory just as automobiles and aeroplanes with all the advantages of organization, of taylorism and of the impeccable precision of the machines.* (Le Corbusier). Bacon, 2001: 62.

If houses were built industrially, mass produced like chassis, an aesthetic would be formed with surprising precision. (Le Corbusier, 1923) Lorenzo, 2011: VII.

e funcional converte-os em arquétipos iconográficos de uma nova arquitetura higiénica fascinada pelo rigor concetual da mecânica.[58]

À semelhança destes engenhos industriais, a casa é interpretada como uma *máquina de habitar* que organiza o espaço segundo princípios operativos, com os quais seriam cumpridas tarefas específicas de modo racional e sistemático, sentenciando o seu inquilino a uma domesticidade fabril. O edifício deveria oferecer aos seus ocupantes um desempenho eficiente, inserindo-se numa lógica construtiva *fordista*, com a qual se reinterpreta o sistema de fabricação automóvel através da taylorização do estaleiro.[59] Da estrutura ao acabamento, o uso metódico de componentes padronizados integra as diversas escalas do edifício, materializando uma coerência estética insolúvel, inscrita numa antagónica construção racional de um lirismo arquitetónico.

A simplicidade volumétrica da habitação obedece às qualidades inerentes ao sistema estrutural, reduzindo-se à essência do programa e dos seus requisitos práticos, alegadamente assegurados pela ordem geométrica e pela flexibilidade espacial da coordenação modular. Isenta da manipulação ornamental, a qualidade própria dos materiais assume uma função estética ao evidenciar o caráter da construção, onde o uso subtil da cor desempenha um papel utilitário na definição dos espaços.[60]

Ao mesmo tempo, a lógica funcional da *máquina de habitar* seria complementada por peças de mobiliário que constituiriam elementos fundamentais na estruturação do espaço, integrando, muitas vezes, a própria arquitetura.[61] Desenhadas normalmente pelo próprio arquiteto ou por artistas e *designers* associados ao movimento, inserem-se nos mesmos parâmetros construtivos do edifício, partilhando a sua estética mecânica. Deste modo, a adoção de técnicas de montagem, utilizadas na produção industrial, prolonga-se no *design* de equipamento, onde materiais como o aço tubular[62] passam do fabrico de bicicletas, de

---

[58] A indústria automóvel exercia frequentemente a função de mecenas e inspiração para arquitetos tais como Le Corbusier, Walter Gropius, Adolf Loos e Frank Lloyd Wright que formularam inclusive propostas estéticas para a produção deste veículo. Por outro lado, a maioria dos projetos habitacionais destes autores terá em consideração o uso do automóvel por parte dos seus habitantes e a sua interação com edifício. Este fenómeno é claramente ilustrado na *Villa Savoye*, cujo desenho do piso térreo é condicionado pela métrica e circulação do automóvel. Sobre o Movimento Moderno e a indústria automóvel, consultar Lorenzo, 2011.

[59] *If there is an object that is capable of representing to the full advance of technology and at the same time the myths, the dreams, the illusions and the contradictions of modernity is without doubt the automobile.* Morteo, 1991: 286.

[60] *A cor não deveria servir para cobrir a parede – deveria refletir o caráter da arquitetura.* (Hinnerk Scheper, 1925) Lupfer e Sigel: 37.

[61] De notar que o caráter funcional do edifício previa, geralmente, mobiliário integrado com um papel relevante na definição e organização dos espaços.

[62] Lançado na execução de móveis pela mão de Marcel Breuer (1902 – 1981, Hungria), ao abrigo da pesquisa estético-formal liderada pela Bauhaus. Sobre Breuer e a introdução do aço tubular no mobiliário doméstico, consultar Cobbers, 2009: 21 -23.

aeronaves e de material hospitalar para o enxoval de um novo modo de vida, objetivo, conveniente e higiénico.

Ao abrigo da pesquisa estético-formal liderada pela *Bauhaus*, a tecnologia construtiva dos novos equipamentos possibilita a junção dos conceitos antagónicos de estabilidade e leveza, numa clara menção ao *design* inovador de Gerrit Ritveld que reproduz, na expressão estrutural do seu mobiliário, uma composição de linhas e planos, proveniente do vocabulário pictórico neoplástico. Consequentemente, o novo quotidiano seria mobilado pelas múltiplas disposições de uma sóbria ortogonalidade, criteriosamente encenada nas representações fotográficas da época.

Embora idealizado para uma produção industrial em massa, o desenho icónico destas peças transformá-las-á rapidamente em objetos de culto, produzidos atualmente em edições limitadas e comercializados como luxuosos artigos de coleção.

Fig. 10: Anúncio da Mercedes-Benz (1928) frente a uma das casas desenhadas por Le Corbusier para a urbanização experimental de Weissenhof (1927, Estugarda) © http://www.stuttgart.de/weissenhof/

2.5. *PROMENADE ARCHITECTURALE*

O exercício da *Promenade Architecturale* inscreve-se na experiência cinética proporcionada pelas novas *máquinas de habitar* que conduzem os seus moradores em edificantes coreografias domésticas, criteriosamente encenadas pelo lápis do arquiteto.[63] Este conceito apresenta uma analogia arquitetónica da relação espaço-tempo, explorada pelo cubismo[64], na qual se assume a deslocação do observador no processo de apreensão de uma realidade pluridimensional e se rejeita a postura estática da simetria académica.[65] Ao mesmo tempo, procura-se traduzir a mobilidade da era industrial em fluidas composições do quotidiano, com as quais a *máquina de habitar* reinterpreta a vitalidade da circulação automóvel, transportando o seu utente em sequências contínuas de múltiplos enquadramentos visuais.[66] Deste modo, propõe-se uma abordagem *sittesca*[67] do ambiente doméstico, onde o percurso se afirma como um elemento estruturante da narrativa espacial, conjugando as diferentes funções da casa e o seu exterior em sinergias físicas e visuais.

A *promenade* inicia-se ainda no exterior, durante a aproximação ao edifício, cuja complexidade interna se faz anunciar na leitura dinâmica dos alçados.[68] Da entrada à cobertura, a casa é atravessada por um percurso estratégico,[69] ao longo do qual o observador é confrontado com as diferentes perspetivas de uma arquitetura multifacetada que o

---

[63] *The architectural spectacle offers itself consecutively to the view; one follows an itinerary and the views develop with great variety.* (Le Corbusier). Le Corbusier, Jeanneret, Boesiger, 1964: 60.

[64] *Space in modern physics is conceived as relative to a moving point of reference not as the absolute and static entity of the baroque system of Newton. And in modern art, for the first time since the Renaissance, a new conception of space leads to a self-conscious enlargement of the ways of perceiving space. It was in Cubism that this was most fully achieved*. Giedion, 1952: 368.

[65] *La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, con las piernas que andas. La arquitectura no es un fenómeno sincrónico, sino sucesivo, hecho de espectáculos que se suman unos a otros y se sucede en el espacio y con el tiempo.* Le Corbusier, 1953 : 70.

[66] *L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe* (Le Corbusier). Le Corbusier, Jeanneret, Boesiger, 1984 : 24.

[67] A *Promenade Architecturale* (Passeio Arquitetural) reinterpreta o conceito de sucessão visual enunciado por Camillo Sitte (Viena, 1843 – 1903) no seu modelo urbano culturalista, *Der Städtbau nach seinen Kunstlerichschen Grundsätzen* (1889, *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*), onde a experiência do espaço público e a sinuosidade dos seus percursos seria caraterizada pela variação consecutiva de enquadramentos visuais.

[68] *Só caminhando em torno desses edifícios é possível compreender a corporalidade e a função dos elementos*. Gropius. Lupfer, 2006: 38.

[69] O pé-direito duplo desempenha um papel estratégico na construção desta cenografia doméstica, atribuindo ao percurso uma profundidade vertical que insere novas variações na perceção do espaço.

vai induzir na redescoberta quotidiana do seu próprio espaço. Suporte deste *travelling* doméstico, o corpo insere-se num ritual cenográfico ostensivo que privilegia a visão e o prazer intelectual, envolvendo a *máquina de habitar* num mítico dilema, onde o lirismo do idioma funcionalista venceria, por sistema, as promessas de conforto e funcionalidade espacial.

2.6. *MODULOR*: O CORPO DA CERTEZA E A ORGÂNICA DO RIGOR

> *Etudier la maison pour homme courant, "tout venant", c'est retrouver les bases humaines, l'échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type; l'émotion-type. Et voila!*
>
> Le Corbusier, 1995 : XXII

Envoltos num compromisso sociomoral, os arquitetos da vanguarda modernista reinterpretam os valores humanistas num contexto mecanizado com o qual evocam o aperfeiçoamento do quotidiano e a subsequente elevação dos seus habitantes em traçados claros e ordenados.[70] O industrializar da construção e da realidade quotidiana leva à instituição de um corpo-tipo com o qual se legitima o desenho de espaços padronizados, por sua vez, incubadores de novos organismos disciplinados e códigos comportamentais.[71] Convertido em utente, o homem contemporâneo assume uma identidade abstrata expurgada de linhagens obsoletas e acentuações rácicas, encontrando na arquitetura mecanizada uma extensão congénita do seu corpo-padrão e o reflexo da sua personalidade pré-fabricada.

Com a criação do *Modulor* (1947, Le Corbusier),[72] a ordem matemática e a estatura

[70] *En una sociedad moderna mecanizada cuyas herramientas se perfeccionan cada día para proporcionar recursos de bienestar, la aparición de una gama de medidas visuales es admisible puesto que el primer efecto de este nuevo utensilio será unir, enlazar, armonizar el trabajo de los hombres, precisamente desunido en este momento – incluso destrozado – por el hecho de la presencia de dos sistemas difícilmente conciliables: el sistema de los anglosajones y el sistema métrico decimal*. Le Corbusier, 1953: 17.

[71] *It is not that the building is being thought of as a building in the classical analogy. Rather, the body is thought of as a building*. Wigley, 1992:357.

[72] Le Corbusier elabora a grelha de proporções do *Modulor* entre 1943 e 1944, apresentando-a em 1947. O primeiro volume - *Le Modulor – Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique* seria publicado apenas em 1950 e o segundo - *Modulor 2,* em 1955. Contudo, os seus princípios já seriam colocados em prática na conceção da *Unité d'Habitation de Marseille* (1946-1952), a única parcela concluída da *Cité Radieuse* e que se tornaria uma referência da habitação social francesa do pós-guerra. Sobre o *Modulor,* consultar Le Corbusier, 1953.

humana conciliam-se na gestação idealizada de um indivíduo *standard*[73] que encarna um sistema rigoroso de medidas ao serviço de uma arquitetura seriada e alegadamente universal. As rudes dimensões do corpo medieval são assim reinterpretadas num organismo geométrico que procura estabelecer um consenso entre a polegada anglo-saxónica e o sistema métrico, harmonizando a produção industrial e o desenho do quotidiano num modelo absoluto de proporções.

A atividade humana seria condensada em necessidades-tipo, determinadas *a priori* pelo paternalismo benevolente dos autores modernistas, em função de uma construção racional de utopias visuais e existenciais que secundarizariam as particularidades da experiência corpórea e a pluralidade das sensações empíricas. Deste modo, o alicerce da norma contornaria as deturpações funcionais de personalizações subjetivas e os devaneios comportamentais, estabelecendo uma mediação rigorosa e uniforme entre o espaço e os seus ocupantes.[74]

2.7. *CONGRÈS INTERNATIONAUX D'ARCHITECTURE MODERNE*

Desde a sua primeira edição (Suíça, 1928), os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) apresentam-se como a principal plataforma internacional de debate arquitetónico e urbanístico, até ao início da *Segunda Guerra Mundial*. Ao longo destes encontros, os protagonistas[75] do movimento procuram elaborar um discurso de linhas tendencialmente consensuais, reunidas num conjunto de projetos e teorias que integram o corpo doutrinário da construção modernista.[76]

---

[73] Com base na secção áurea, o *Modulor* é determinado por uma estatura média de 1,83m que, com o braço levantado, atinge a altura total de 2.20m.

[74] Ernst Neufert (Alemanha, 1900 – 1986, sucessor de Adolf Meyer na direção do atelier de Gropius) dera um grande impulso a esta pesquisa, ao desenvolver, na Bauhaus, a estandardização de tipos e normas na indústria da construção, dando origem ao livro sobre *design* na construção, Bauentwurfslehre, 1936, com presença obrigatória na estante de qualquer arquiteto.

[75] Na elaboração das cinco primeiras edições destes congressos, podemos distinguir a influência de membros como Le Corbusier (1887 – 1965, Suíça), Sigfried Giedion (1888 – 1968, Republica Checa) e Walter Gropius (1883 – 1969, Alemanha).

[76] *Giedion, the newly appointed CIAM secretary, wrote…that the goals of CIAM were: a) to formulate the contemporary program of architecture; b) to advocate the idea of modern architecture; c) to forcefully introduce this idea into technical, economic and social circles; d) to see to the resolution of architectural problems.* Mumford, 2002: 10.

Concebidos como instrumentos de propaganda ao serviço da causa antiacadémica que inflama a arquitetura europeia na década de 1920, os CIAM privilegiam temas como a habitação social ou o planeamento das cidades industriais, assumindo um papel ambicioso na construção idílica de uma estética universal e democrática, pretensamente imune a estratos bancários, volatilidades políticas e extravagâncias individuais.

O CIAM 2 (Frankfurt, 1929), com o título *Die Wohnung für das Existenzminimum*,[77] propõe novas soluções espaciais para a grave precariedade do alojamento operário, através de projetos depurados resultantes de uma abordagem construtiva económica determinada pela racionalização do método industrial da linha de produção.[78] Deste modo, o *taylorismo* e o *fordismo* colocam-se ao serviço da classe trabalhadora, participando na construção de uma existência eficiente que transporta, controversamente, a organização do espaço laboral para as restantes dimensões da realidade. Os efeitos da *ditadura da máquina* seriam teoricamente minimizados pela mesma indústria que a promove, inaugurando um círculo vicioso e irreversível que inserirá o proletário numa dependência consumista de automatismos gestuais, largamente favorável à entidade patronal.

A expressão *existenzminimum - subsistência mínima* - introduz os ideais funcionalistas na resolução de necessidades coletivas e individuais, traduzidas na repetição em série de unidades mínimas de habitação que reduzem o espaço doméstico à área essencial dos seus usos quotidianos, produzindo, deste modo, *máquinas de habitar* altamente compactas. As casas seriam desenhadas segundo um rigor antropométrico, porventura asfixiante, e concebidas de forma padronizada de modo a proporcionar o máximo conforto e operacionalidade a um novo conceito de família-tipo, elaborado pelos estetas industriais.

O CIAM 3[79] procura estabelecer um modelo de regulamentação construtiva que enquadraria as novas propostas urbanas num planeamento racional conduzido por critérios técnico-económicos decorrentes da estandardização. Logo, as diferentes escalas dos edifícios deveriam considerar parâmetros comuns que assegurassem a consistência espacial dos conjuntos habitacionais, resultando numa configuração estética uniforme e aparentemente monótona. Esta seria enfatizada pelos requisitos da *taylorização* do estaleiro, cuja organização visava a máxima acessibilidade dos materiais e dos equipamentos de construção, influenciando, deste modo, a disposição e divisão dos vários lotes.[80] Ao mesmo

[77] *A moradia de subsistência mínima.*

[78] *The intent throughout at Frankfurt was to demonstrate the use of assembly-line methods for socialist (or at least social democrat) ends: the comparison that American housing advocate Louis Pink made between the Frankfurt housing and the Ford car was far-fetched only in terms of the relative profitability per unit.* Mumford, 2002: 29.

[79] *Rationelle Bebauungsweisen*, CIAM 3 (Bruxelas, 1930). Munford, 2002: 59.

[80] *At the same time, to ensure low material transportation and installation costs, industrialized building methods demanded simple and clear property divisions.* Mumford, 2002: 59.

tempo, as implantações dos novos conjuntos residenciais dão particular importância à orientação solar, de modo a assegurar, democraticamente, vantagens económicas e ambientais que tornem as construções mais eficientes.[81]

Com estes princípios de implantação estaria encontrado o ponto de partida para a elaboração de modelos urbanos representantes das mudanças estruturais vividas pelo contexto industrial e que procurariam, em simultâneo, constituir-se como conceitos espaciais de uma reforma social utópica.

2.8. A CIDADE FUNCIONAL

O tema da *Cidade Funcional* ocupa um lugar de destaque nas estratégias de planeamento territorial delineadas pelos CIAM, prosseguindo o combate das teorias higienistas e do *Socialismo Utópico*[82] contra os efeitos secundários da frenética industrialização.

As primeiras soluções apresentadas pelo este movimento localizam-se em contextos abstratos, nos quais se esboça uma abordagem científica do desenho da cidade, procurando estabelecer, ao mesmo tempo, os princípios fundamentais de um modelo universal de planeamento urbano. Projetos embrionários como a *Ville Contemporaine* (1922, Le Corbusier) ou a *Hochhausstadt* (1924, Ludwig Hilberseimer)[83] sugerem uma fórmula espacial de organização coletiva, guiada por critérios funcionais assentes numa quadrícula regular e estruturada, onde se privilegiam requisitos técnicos de mobilidade e higiene.[84] A racionalidade da grelha exerceria um controlo normativo na reprodução

[81] *With the "Die Wohnung für das Existenzminimum" exhibition, CIAM had demonstrated the fundamental importance of a favorable solar orientation in low-cost apartments with their "intensely used rooms". Consequently, Van Eesteren argued that the best position for sunlight for a particular housing type should determine "the direction of the whole apartment series".* Mumford, 2002: 59.

[82] Corrente de pensamento do séc. XIX que procura afastar-se do sistema capitalista ao idealizar um modelo de funcionamento social harmónico assente no planeamento de territórios que favorizassem o trabalho e o alojamento da classe operária. Deste movimento, podemos destacar o Falanstério do filósofo francês Charles Fourier (1772 – 1837), o Familistério de Guise ou as cidades-jardim do inglês Ebenezer Howard (1850 – 1928). Sobre o papel do *Socialismo Utópico* na invenção do urbanismo, consultar Lacaze, 1995: 30 – 33.

[83] Projeto publicado em 1927 no livro *Großstadt Architektur* de Ludwig Hilberseimer (Alemanha, 1885 – 1967). Enquanto professor na Bauhaus (1929 – 1933), este arquiteto desenvolve diversos modelos urbanos centrados na construção em altura, onde as diferentes funções da cidade seriam integradas numa organização vertical que sintetiza uma abordagem racional e sociopolítica dos problemas habitacionais da época. Ao mesmo tempo, basear-se-á nos conceitos de rigidez e disciplina, característicos dos acampamento militar, transformando-o num arquétipo de distribuição espacial das cidades (como acontecera durante a civilização romana). Sobre Ludwig Hilberseimer e o modelo urbano de origem militar, consultar Alexander, 1966.

[84] *O urbanismo é a organização de todas as funções da vida coletiva na cidade e no campo. Não podendo estar condicionado por opções estéticas e sim exclusivamente por exigências funcionais.* Declaração de La Sarraz (1928). Conrads, 1971: 168.

dos territórios, evitando uma expansão fragmentada, entregue a remendos urbanos ou intervenções improvisadas.

Os progressos construtivos do betão e do aço refletir-se-ão no desenho destes novos traçados reguladores, aos quais se estendem os princípios metodológicos do *taylorismo*, traduzidos em modelos racionais e padronizados de implantação que viabilizem o desenvolvimento eficiente das cidades industriais.[85] Consequentemente, a salubridade do território resultaria de políticas ocupacionais que contraíssem os quarteirões e privilegiassem a construção em altura, reduzindo, deste modo, a superfície preenchida pela área edificada e a sua congestão. Estamos perante uma interpretação tridimensional do meio urbano[86] que propõe a sua expansão vertical e evita a *rua corredor,* possibilitando o aumento da densidade[87] populacional sem negligenciar a circulação e o espaço público. Este afastar-se-á de conotações meramente distintivas ou residuais para assumir uma função estruturadora na malha urbana, investida agora de espaços verdes e de lazer.

Adeptos da velocidade e do automóvel, modelos de cidade como a *Ville Contemporaine* reproduzem o princípio de fluidez aplicado no campo fabril, promovendo uma separação funcional e preventiva entre o tráfego motorizado e o pedonal através de vias e viadutos reservados às diferentes modalidades locomotoras. Ao mesmo tempo, a elevação de edifícios em *pilotis* insere-se no novo vocabulário dos equipamentos urbanos, proporcionando relações inéditas entre o espaço público e o construído que promovem a mobilidade do cidadão.

Em 1925, o mesmo modelo seria aplicado no *Plan Voisin,*[88] com o qual Le Corbusier propõe a demolição dos quarteirões históricos do centro de Paris[89] para os substituir por

---

[85] *Districts for the masses, with their high population densities, suffer the consequences from incorrect development…the many disadvantages of these districts, based on the medieval block form of the street walls and lot lines, were unnecessary.* Mumford, 2002: 59.

[86] *…the fundamental principle that urbanism was a three-dimensional science, and that height was an important one of those dimensions…Through the bodily movement the three dimensions imply the notion of time, and our lives are regulated by the "solar regime" of twenty-four hours and the year, which "commands distances and heights." The urbanist must choose between two tendencies, to extend or to contract the city. If the latter was chosen, concrete and steel must be used to preserve the "essential joys" of the sky, trees and light*. (Le Corbusier). Munford, 2002: 79

[87] *…high density of the metropolis must be retained because extreme manifestations of vitality are to be found in places of great concentration…* (Le Corbusier). Munford, 2002: 46

[88] Apresentada no pavilhão de *L'Esprit Nouveau,* durante a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925, esta solução esquemática decorre do estudo urbanístico lançado por Le Corbusier em 1922 com a *Ville Contemporaine*, concebida para três milhões de habitantes num contexto idealizado. A proposta era constituída por dezoito arranha-céus cruciformes, com sessenta andares e a salubridade do território urbano seria assegurado por uma cintura verde que o separaria das zonas industriais.

[89] As demolições concentrar-se-iam a norte da *Île de la Cité,* entre o bairro do *Marais* e a *Place Vendôme*. Os monumentos mais iconográficos da cidade de Paris como a catedral de *Notre-Dame*, o Arco do Triunfo, a basílica do *Sacré Coeur* e a Torre *Eiffel* seriam preservados, aspeto que terá importância no decorrer da análise do filme *Playtime*.

um novo núcleo administrativo de torres de vidro cruciformes, estruturadas numa grelha de largas vias ortogonais. A anulação da antiga malha e das suas condicionantes permitiria a implementação do novo esquema, recuperando, desta forma, a polémica intervenção da *tabula rasa*[90] no processo de rutura com a desordem existencial dos grandes centros produtivos.[91]

A eliminação de traçados tortuosos e das suas memórias insalubres oferece um vazio de possibilidades, no qual se procura edificar uma cultura amnésica, assente em promessas lançadas pelo engenho industrial. Consequentemente, a *tabula rasa* reafirma-se enquanto pressuposto utópico na anulação de referências históricas e culturais, envolvendo-as num ritual exorcista de purificação socioespacial que idealiza controversos territórios em branco, de onde irrompem cidades libertas da sobreposição secular de tecidos urbanos e das suas muralhas sufocantes.[92]

Patrocinada por Gabriel Voisin (1880 – 1973),[93] um industrial do ramo automóvel e da aviação,[94] este projeto não visava apenas descongestionar o centro parisiense mas também pretendia afirmar-se como um modelo de expansão territorial, onde as longas distâncias privilegiariam a circulação automóvel em vias de alta velocidade. Símbolo do progresso, este veículo torna-se o precursor de megalópoles[95] e *motopias*[96] que, por sua vez,

---

[90] *Pienso, pues, con toda frialdad, que hay que llegar a la idea de demoler el centro de las grandes ciudades y reconstruirlo, y que hay que suprimir el cinturón piojoso de los arrabales, trasladar éstos más lejos y, en su lugar, construir poco a poco una zona de protección.* Le Corbusier, 1962: 59.

[91] Verificada, anteriormente, com a intervenção *haussmaniana,* efetuada na mesma cidade.

[92] *É tempo de recusarmos o layout existente em nossas cidades, onde o congestionamento de edifícios aumenta, entrelaçado por ruas estreitas cheias de ruídos, fumaças de gasolina e pó, e onde em cada pavimento as janelas abrem para esta enorme confusão. As grandes cidades tornaram-se densas demais para a segurança dos seus habitantes e, ainda assim, não densas o suficiente para responder às necessidades dos negócios modernos.* Le Corbusier, 1995: 56.

A town is a tool. Towns no longer fulfil this function. They are ineffectual; they use up our bodies, they thwart our souls. The lack of order to be found everywhere in them offends us; their degradation wounds our self-esteem and humiliates our sense of dignity. They are no longer worthy of age. They are no longer worthy of us. Le Corbusier, 1971: 1.

The design problem is defined as the need to replace or modify its existing "chaotic" built fabric and replace it with one more in keeping with both technical needs and popular aspirations. Munford, 2002: 67.

[93] Gabriel Voisin financia também a construção do pavilhão de *L'Esprit Nouveau,* no qual a proposta é apresentada, procurando, deste modo, publicitar e diversificar a sua marca através dos projetos de Le Corbusier.

[94] *As it is the motor-car that has completely overturned all our old ideas of town planning, I thought of interesting the manufacturers of cars…I saw the heads of Peugeot, Citroën, and Voisin companies and said to them: The motor as killed the great city. The motor must save the great city.* Le Corbusier, 1995: 277.

[95] *The automobile is a new development with enormous consequences for the large city. The city is not ready for it…I'll tell you straight: a city made for speed is made for success… Speed lies on this side of mere dreams: it is a brutal necessity. The conquest of speed as always the dream of mankind, yet it has only taken shape in the last one hundred years.* Le Corbusier, 1971: 179 - 190.

[96] *…motopia, isto é, projetos urbanísticos e arquitetónicos votados a construir uma cidade baseada no*

instigam à dependência automobilística e à consequente prosperidade da sua indústria. Deste modo, a cidade racional apresentada por Le Corbusier repete idêntica analogia com a fábrica *Ford*, abordada nos seus projetos arquitetónicos, inserindo a vida urbana nos métodos estandardizados de organização e de produção proclama dos pelo *taylorismo*.

No *CIAM IV* (Atenas, 1933), elabora-se a redação da *Carta de Atenas* (publicada apenas em 1943), na qual se teorizam as diretrizes de futuras cidades funcionais, ilustrada com projetos visionários como a *Ville Radieuse* (1924, Le Corbusier).[97] O documento propõe uma organização urbana assente num sistema de distribuição e articulação espacial de quatro categorias funcionais básicas,[98] correspondentes a necessidades humanas universais e preestabelecidas: habitação, trabalho, lazer e circulação.[99] Estamos perante o *zoning,* com o qual a cidade se reveste de um cariz instrumental, ao propor a separação prática entre atividades urbanas de caráter antagónico.

Consequentemente, os edifícios encarnam equipamentos com usos predefinidos e, para cada função, haveria adequadas e específicas interpretações tipológicas, tendo em conta fatores económicos, pragmáticos e psicossociais.[100] A paisagem urbana assume, assim, uma lógica operacional, traduzida numa composição volumétrica regular e homogénea, onde se tece um conjunto de relações espaciais recíprocas entre os diversos elementos constitutivos.

---

predomínio do automóvel particular. Nesbitt, 2008: 475.

[97] Esta proposta abstrata parte de princípios já apresentados com a *Ville Contemporaine,* mas evita o seu modelo de segregação que atribuía o centro da intervenção à elite, fixando a habitação popular em espaços periféricos: *…from each room a view from the skye, the sensation of space, sun and trees. Cities can be constructed in which each window has these factors which I call fundamental. This is a new type of city. I have called this city "La Ville Radieuse". These words mean that there is joy in life. This city answers to the coming reorganization of the solar day of the human being of the mechanistic civilization. This Ville Radieuse represents the first principles of the doctrine of the city urbanization of the machine age. These theses bring with them technical and aesthetic factors but at the same time involve questions of biology, psychology, sociology, economics and politics. These theses are strict but they permit a complete diversity of application as follows: climate, topography, customs and even cultural conditions…New cities will replace old cities.* (Le Corbusier). Bacon, 2001: 59 – 60.

[98] *Le Corbusier emphasized that CIAMs judgments must be "Dwelling," the first of a hierarchy of four functions; Dwelling, Work, Leisure and Circulation*. Munford, 2002: 79.

[99] *Ville idéale! Cité d'affaires modèles! Hochet futile d'un maladif rêveur de vitesse ! La vitesse n'est elle pas en deçà d'un rêve, la brutale nécessité. Je tranche par ceci : la ville qui dispose de la vitesse dispose du succès – vérités des temps. A quoi bon regretter l'âge des pasteurs ! Le travail se concentre, accélère son rythme...Plus rapides serons les moyens mécaniques d'échange de vues, plus vite aboutira la transaction quotidienne.* Le Corbusier, 1994: 182.

[100] *Giedion and Gropius shift the debate over building heights away from strictly economic justifications toward the collective social and spiritual advantages of each type. Ver Low-, Mid- or High-Rise Building?* (CIAM 3, 1930). Munford, 2002: 50.

2.9. ESTILO INTERNACIONAL

O clima de tensão cultural e política que envolve a Europa antes da *Segunda Guerra Mundial* despoleta o exílio de nomes proeminentes do Movimento Moderno rumo a contextos livres da censura dos cânones totalitários, onde assumirão um papel missionário na propagação da nova estética arquitetónica ao ocuparem importantes cargos académicos nas terras de asilo.[101]

Transformada numa nação de artistas e intelectuais expatriados, os EUA assistem, nos anos 30, a um período culturalmente estimulante, acompanhado por uma profunda reforma social ao abrigo do programa financeiro *New Deal* (1933 – 1938) que procura reerguer o país do abismo socioeconómico da *Grande Depressão*.[102] Esta intervenção incorpora um intenso plano de obras públicas, cujo caráter de emergência constitui uma oportunidade aliciante para implementação dos princípios construtivos, funcionais e económicos desenvolvidos, durante os anos 20, pelos arquitetos da vanguarda europeia.

Embora pioneiros nos recursos técnicos dos sistemas de produção, os EUA viviam um paradoxo arquitetónico que opunha o sofisticado pragmatismo do meio industrial à perseverança de revivalismos coloniais, incentivada por um sistema de formação tutelado pela tradição académica. Consequentemente, a vanguarda europeia projetará as suas ambições e expectativas no empreendedorismo industrial do novo mundo, através do qual procura desenvolver a sua bagagem teórica, estética e experimental, contribuindo, em simultâneo, para a renovação do ensino e da prática arquitetónica norte-americana.

A integração da nova estética e dos seus autores será fomentada por influentes instituições como o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque (MoMA), que inicia um processo pedagógico e publicitário com o objetivo de promover a aceitação de uma arquitetura progressista num país ainda pautado pelos ecos conservadores dos sermões puritanos. Das suas várias iniciativas, destaca-se a *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) que marca a introdução do Movimento Moderno nos EUA, ficando conhecida como a exposição do *Estilo Internacional*.[103] Este evento desenvolve-se maioritariamente em torno

[101] Alguns mestres europeus tais como Mies van der Rohe ou Walter Gropius, ocuparão posições privilegiadas no ensino e propagação da nova estética, ao dirigir, respetivamente, os departamentos de arquitetura de instituições de referência como o Illinois Institute of Technology (Chicago, 1938) ou a Harvard's Graduate School of Design (Massachusetts, 1938). Gropius fundará em 1945 o *The Architects Collaborative* (TAC, Massachusetts) que reinterpreta, em solo norte-americano, o espírito metodológico introduzido pela *Bauhaus*.

[102] Inicia-se com o *crash* da bolsa em 1929 e os seus efeitos fazem-se sentir até ao início da Segunda Guerra Mundial, apesar dos indícios de retoma económica e produtiva que caracterizam a década de 30.

[103] Evento promovido pelos arquitetos norte-americanos Henry-Russell Hitchcock (1903 – 1987) e Philip Johnson (1906 – 2005), curador e fundador do departamento de arquitetura do MoMA. Sobre esta exposição, consultar http://www.moma.org/docs/press_archives/7003/releases/MOMA_1992_0011 _10.pdf ? 2010

dos mestres da arquitetura europeia dos anos 1920,[104] extraindo das suas diversas obras as qualidades comuns que manifestam a expressão lógica e morfológica do movimento com a finalidade de definir uma gramática ao serviço da aprendizagem e da reprodução da arquitetura modernista. Após a mostra em Nova Iorque, a exposição iniciou um período de digressão de dois anos por todo o país, numa tentativa de converter o público consumidor e de recrutar o meio profissional, facto que confirmaria o seu caráter propagandista.

Das várias publicações que complementam este evento, destaca-se o catálogo *The International Style: Architecture since 1922,* elaborado por Philip Johnson e Henry Russel Hitchcock, onde se expõem os princípios estéticos e construtivos da vanguarda europeia, fornecendo implicitamente um quadro normativo do qual emerge o designado *Estilo Internacional*.[105] Esta expressão regista a marca universal ambicionada pelo modernismo desde a sua génese[106] e que encontra nos EUA o terreno fértil para a afirmação de uma arquitetura de "fabrico industrial" assim como um ponto de partida para a globalização da sua estética.[107]

Porém, com o deflagrar da *Segunda Guerra Mundial*, o empreendedorismo industrial é desviado para a construção de diferentes tipos de armas, a partir das quais se desenvolvem novos materiais e se aperfeiçoam métodos de fabrico que procuram antecipar e superar a sofisticação das trincheiras inimigas. Findo o conflito, o sistema de produção vê-se obrigado a reorganizar a sua estratégia comercial perante o difícil contexto de carências sociais e morais herdado da guerra, encontrando na construção civil o novo mercado para a aplicação das inovações tecnológicas pouco antes desenvolvidas pela indústria militar.[108]

---

[104] Com destaque para Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius e J. J. P. Oud.

[105] Colquhoun, 2005: 231.

[106] Aspeto que encerra um paradoxo, pois, embora a expressão "internacional" convirja com as aspirações globais do Modernismo, a classificação enquanto "estilo" insere-o na mesma postura redutora que fora combatida durante a sua génese: *A arquitetura moderna não é um estilo, é uma atitude*, (Marcel Breuer). Cobbers, 2009: contracapa.

[107] *Por último, a definição de protótipos de habitação viabiliza a sua reprodução internacional, naquilo que se viria a designar como o international style, ao mesmo tempo que se apresenta como um garante da eficácia e da economia exigidas pela produção de habitação em grande escala. Este 'international style' indica assim a consumação da desterritorialização das referências arquitetónicas e dos próprios modelos de configuração do espaço, em termos domésticos e urbanísticos.* Pereira, 2012: 67.

[108] À semelhança do armamento, a rapidez de execução exigida pela reedificação e expansão das cidades europeias cria o contexto ideal para esta transferência da produção em massa de componentes industriais pré-fabricados e padronizados, aplicados não só em elementos técnicos e estruturais como na totalidade do contexto edificado, incluindo revestimentos, mobiliário, utensílios, aparelhos domésticos e objetos decorativos.

Ao mesmo tempo, os EUA vão beneficiar de um rápido crescimento económico[109] que encontra no *Estilo Internacional* os princípios dos novos monumentos da sua hegemonia cultural e financeira. E se os edifícios concebidos e erguidos para fins administrativos reinterpretaram a eficiência modernista nas plantas versáteis de imponentes arranha-céus de vidro e de aço, os mesmos materiais estariam associados à introdução de uma postura informal numa nova arquitetura doméstica, promovida pelo mecenato industrial norte-americano.

Durante os anos 50, a divulgação e desmistificação de uma estética habitacional assente em recursos industriais e concebida nos Estados Unidos, encontra em instituições como o MoMA[110] e em publicações especializadas como as revistas *Architectural Record* e *Arts & Architecture* um importante contributo.

A promoção de um novo estilo de vida estaria associada a diversas iniciativas como o programa experimental das *Case Study Houses* (1945-1962)[111] que, dirigido pelo arquiteto John Entenza (1905 – 1984, EUA)[112] e apoiado pelas indústrias da construção e equipamentos, pretendia uma aproximação entre o mercado imobiliário do Sul da Califórnia e a arquitetura do movimento moderno. Partindo do concurso *Design for Post war living* (1943 – 1944), organizado pela revista *Arts & Architecture*, o programa propunha a reinterpretação dos princípios do modernismo num conjunto de exercícios experimentais onde se realçassem as potencialidades do uso da tecnologia industrial e militar em contextos domésticos pré-fabricados. As casas tirariam partido do clima ensolarado da Califórnia que incentivava a extensão da vida doméstica e social ao espaço exterior, configurando uma imagética idílica, alusiva ao lazer e ao bem-estar, na qual se refugiam os espíritos, sedentos de paz e de harmonia após a longa opressão da guerra. Os

[109] Apesar da sua participação na *Segunda Guerra Mundial*, os EUA mantiveram-se à margem dos intensos danos territoriais que assolaram a Europa, enquanto palco do conflito. Deste modo, a nação norte-americana intensificaria a sua posição incontestável enquanto potência económica, política e cultural, partindo à conquista da segunda metade do século XX.

[110] Durante e após a guerra, o MoMA intensificaria o seu papel no processo de aperfeiçoamento e desmistificação de uma estética habitacional assente em recursos industriais, procurando aproximá-la das necessidades do grande público, através da organização de diversas ações que também incentivam a exploração técnica de novos materiais, anteriormente reservados à indústria militar. Das suas várias iniciativas podemos destacar os concursos de mobiliário *Organic Design in Home Furnishings* (1940) e *International Competition for Low-Cost Furniture Design* (1948); exposições itinerantes como a *Built in USA: 1932 -1944* (1944) que apresenta os primeiros projetos resultantes da cartilha modernista apresentada em 1932 na *Modern Architecture: International Exhibition* e, também, *An Exhibition for Modern Living* (1949), centrada na promoção de mobiliário moderno com custos acessíveis. A instituição elevaria a sua função de promotora de um novo universo doméstico e dos seus respetivos autores com a iniciativa anual de exibir um protótipo de residência-modelo nos jardins do próprio museu, a partir de 1949, com uma casa de Marcel Breuer.

[111] Sobre as *Case Study Houses*, veja-se Smith e Gossel, 2002. Mccoy, 1962.

[112] Este programa incluiu nomes de reputação internacional como Charles Eames, Eero Saarinen, Craig Ellwood, Pierre Koenig, Richard Neutra, William Wurster... Colquhoun, 2005: 235

resultados seriam publicitados em encenações fotográficas publicadas nas suas páginas e exibidos posteriormente, após a sua conclusão. Reconhecido internacionalmente, este programa permitiria a projeção na Europa de materiais e técnicas construtivas, desenvolvidas nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial.

Deste modo, a arquitetura mantinha o seu estatuto de sistema produtivo e sobretudo reprodutivo, com o fabrico em série, mas agora com novos e predominantes suportes mediáticos. Adaptáveis a diferentes contextos e funções, a versatilidade dos métodos racionais de construção origina a produção massificada de um quotidiano estandardizado, conformando uma derivação comercial das motivações sociais assumidas pelos pioneiros do Movimento Moderno. Por conseguinte, o processo de assimilação do espaço, enquanto produto industrial, é também absorvido pelo meio publicitário e pela moda, estendendo-se à própria televisão que, cada vez mais presente e central no espaço doméstico, promoveria esta estética existencial através do *Home Show* (1954 – 1956), conduzido por uma glamorosa "fada do lar",[113] figurino das novas donas de casa. Neste programa, inicia-se um formato televisivo no qual seriam apresentadas as últimas novidades em mobiliários e equipamentos caseiros, intercalados por invasões encenadas às famílias exemplares das residências *hollywoodianas*.

Institucionalizado como código estético do ensino e prática arquitetónica nos EUA, o *Estilo Internacional* encontrará na reconstrução europeia uma conjuntura de expansão comercial que modifica irreversivelmente a paisagem construída do século XX. Deste modo, após a emigração forçada para os Estados Unidos, a arquitetura do Movimento Moderno regressa à Europa, com sotaque inglês e reciclada, numa retornada patente estética, de soalheiros e transparentes confortos burgueses, que servirá de veículo à implementação de referências culturais norte-americanas nos novos alicerces do velho continente.

Fig. 11: Casa *Kauffman* (1946), Richard Neutra

Fig. 12: Casa Bailey - Case Study House #21 (1956 - 1958) Pierre Koening © Jackson, 2007: 31, 33.

[113] A atriz norte-americana Arlene Francis, 1907 – 2001.

Fig. 13: Poster da NATO para a campanha do *Marshall Plan* (1950) © Alban Wiss@vintagepostersnyc.com

Architecture occupies a unique position in society. It is both an art and an important economic activity, and must attend to both aesthetic and practical considerations. As if that were not enough, architecture also is an extremely politicized realm because it has major implications for the distribution of power in society. [114]

[114] Guillén, 2006: VI.

3. CAVALO DE TROIA

3.1. *MARSHALL PLAN* E GUERRA FRIA

The built environment is far from being a neutral space. It is deeply embedded in politics, society, and culture.[115]

Após a Segunda Guerra Mundial, a França assiste a um novo e decisivo desembarque norte-americano, desta vez com o chamado *Marshall Plan*[116] que se traduz, de facto, em algo muito mais vasto e complexo do que o necessário e urgente resgate financeiro.[117]

Do trágico conflito que abalara os alicerces do velho continente, emerge uma crise social e económica, amplificada pela libertação gradual das colónias que altera o estatuto imperialista das principais potências europeias e fragiliza a sua posição estratégica no plano político internacional. Sem os recursos do ultramar e com a produção estagnada pelas infraestruturas destruídas, o país torna-se refém do financiamento norte-americano, assinalando-se o início de um ciclo de inversão imperial numa Europa economicamente colonizada pelos seus antigos territórios periféricos.

Se antes da *Segunda Grande Guerra,* o debate da habitação e do planeamento urbano encontrava nos *CIAM* a sua principal plataforma, sendo amplamente promovido pelo mecenato industrial, a partir de 1945, é absorvido por motivações políticas, a partir das quais, as entidades governamentais associadas ao *lobby* da construção, assumem as rédeas dos novos empreendimentos. A destruição territorial e as graves carências no domínio da habitação impulsionam a iniciativa estatal no desenvolvimento do planeamento urbano, inserindo-o num projeto prioritário de reafirmação nacional e renovação

---

[115] Saarinkangas, 2009: 305.

[116] Idealizado pelo secretário de estado dos EUA, George Marshall, de quem herda o apelido, o *European Recovery Program* (1947 – 1950) tinha como verdadeira motivação evitar a propagação do comunismo soviético e, ao mesmo tempo, aumentar a exportação de produtos industriais norte-americanos e matérias-primas para uma Europa produtivamente estagnada e gradualmente privada das suas colónias. Sobre o *Marshall Plan,* consultar Rollo, 1997: 4 - 15.

[117] *The European Recovery Program was an act of the America Congress to provide reconstruction funds to war damaged Europe; as such it sought to impose an American style market system to expand global* trade under an ethos of internationalism. Economy, in this case is undoubtedly the motivating agent of the period…
At the same time, Marshall Plan aid was primarily spent on the import of U.S. goods, as the European industrial infrastructure was not yet adequate to provide the material necessary for the task of rebuilding. Minosh, 2007: 7; 37.

económico-social,[118] financiado pelo *Marshall Plan*[119] e eufemisticamente representado pelos *Plans de Modernisation et d'Équipement* (1946 - 1961).[120] O programa de habitação que integra estes planos é indissociável do processo de restauro e modernização das infraestruturas industriais e económicas, executada segundo os avançados modelos norte-americanos. As novas urbanizações serviriam os operários das recentes implantações fabris e seriam beneficiárias das vantagens construtivas, disponibilizadas pelos novos meios de produção, oriundos muitas vezes das mesmas fábricas empregadoras.

Por sua vez, os EUA encaram a reconstrução europeia como uma oportunidade para consolidarem a sua liderança económica e se expandirem no mercado global através da exportação de matérias-primas e produtos representativos de um novo ideal de existência, o *american way of life.* O Estilo Internacional apresentar-se-á como o cenário característico das imagens de vida boa veiculadas pelas campanhas de autopromoção norte-americanas, transformando-se num objeto de consumo envolto num imaginário colorido, de bom gosto e de existência prática.[121] O ideal funcionalista da *máquina de habitar*[122] evolui e, após a *Segunda Guerra Mundial*, confunde-se com uma nova doutrina de eficiência doméstica, baseada num emergente estilo de vida consumista:

> *Do mesmo modo pode dizer-se que a arquitetura moderna nos EUA se apresenta como uma "boa imagem", parte de um pacote global, um modo de vida em vez de um objeto técnico e artístico isolado. Quando os arquitetos europeus se viraram para os EUA, durante o pós-guerra, foram presenteados com uma arquitetura moderna sinónima de ambientes felizes e consumidos em massa. Os edifícios eram simples molduras para objetos atrativos, uma espécie de estante, um sistema de armazenagem e exposição tão repleto de objetos que a própria arquitetura se dissolvia nos mesmos. As imagens dos anos 50 eram a nova arquitetura, "a base material não classificada, na qual decorrem as nossas vidas", citando os Smithsons.*[123]

---

[118] *… il est indispensable, avant toute chose, de brosser, même à larges traits, le tableau de nos cités en ruines, de nos usines dévastées, de nos ouvrages détruits, de nos ports et de nos gares anéantis. C'est bien en effet sur une France crucifiée que nos urbanistes doivent maintenant se pencher avec une affectueuse sollicitude comme sur une grande blessée qui revient de loin, de très loin …* (André Prothin, 1946, "Urbanisme et construction", *L'architecture d'aujourd'hui*, nº7). Vayssiere, 1995: 14 -15.

[119] *The French state sought an advantage of the parallels between the ambitions of American governmental organizations and French manufacturing interests in reconstruction, specifically, one in which the formation of an apparatus through which the normalization of capital and domesticity would coincide with the national aims.* Minosh, 2007: 6.

[120] Conhecido nas suas diversas fases como *Plan Monnet* (1947 – 1952) e *Plan Hirsh* (1953 – 1957), trata-se na realidade de um eufemismo para designar a implementação do ERP em França, país que procurava, simultaneamente reerguer-se enquanto nação e atingir novamente um estatuto de potência produtiva, económica e política a nível internacional.

[121] Oldenziel, 2009: 321.

[122] Le Corbusier, 1995: 73.

[123] Alison e Peter Smithson, *But today we collect ads*, 1956. Colomina, 2007: 7.

O *existenzminimum*[124] ver-se-á progressivamente invadido por uma multiplicação de engenhocas que, numa estratégia de *marketing*, prolongam a estética da máquina, simples e higiénica, em nome da eficiência e otimização da vida moderna. Estamos, assim, na génese de uma sociedade de excessos dissimulada por linhas minimalistas.

Ao mesmo tempo, a interpretação comercial da linguagem arquitetónica modernista torna-se um elemento fundamental na propaganda política do governo norte-americano, durante o auge da *Guerra Fria* (1945 – 1991).[125] Mais do que um *slogan* publicitário, o *american way of life* constitui-se com um estandarte da doutrina anticomunista que absorve a racionalização espacial das reformas sociais da habitação, convertendo-as num projeto político nacional e internacional[126] com consequências marcantes na reconstrução europeia.

Depois da Segunda Guerra Mundial, tal como já referimos, os fabricantes norte-americanos encontram na construção civil o novo mercado para a aplicação dos materiais e das técnicas desenvolvidos pela indústria militar, durante aquele longo conflito. À semelhança do armamento, a rapidez de execução exigida pela reedificação dos territórios cria o contexto ideal para a inserção da tecnologia proveniente desta indústria na construção de ambientes quotidianos, munindo-os com um novo tipo de arsenal, camuflado em comodidades domésticas e sofisticados automatismos. Esta transferência da produção em massa de componentes industriais pré-fabricados e padronizados de origem bélica seria aplicada não só na estrutura como também na totalidade dos edifícios, incluindo mobiliário, utensílios e objetos decorativos.

Deste modo, com a reconstrução europeia, assiste-se a uma redistribuição de papéis entre arquitetura, arquiteto e indústria, visto que a crescente e acelerada produção industrial limita o papel do arquiteto e se torna agora a protagonista da conceção e execução dos espaços, pondo a iconografia modernista ao seu serviço e transformando-a em mais um produto para o consumo de massas. Consequentemente, esta vai perdendo progressivamente o seu estatuto elitista com a multiplicação e a popularização dos seus meios de divulgação. A arquitetura na qual nós habitamos perde muita da sua importância diante daquela que nos habita, entrando diariamente no nosso tabernáculo através da publicidade, da imprensa, do cinema, da televisão: *Um fluxo de imagens sem fim constituía*

---

[124] *Formulação de espaços padrão do "mínimo para a existência" (casa prototípica mínima).* Este conceito foi tema da exposição intitulada *Die Wohnung für das Existenzminimum* do *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM) realizado em Frankfurt (1929). Frampton, 1997: 166, 216, 238.

[125] Carbone, 2009: 61.

[126] Saarikangas, 2009: 295.

agora o ambiente. Os edifícios tinham-se convertido em imagens e as imagens convertiam-se numa espécie de edifício, habitado como qualquer outro espaço arquitetónico.[127]

A reedificação do velho continente confirma, assim, a sua importância enquanto plataforma de debate e de experimentação, onde o espaço doméstico e as suas inovações protagonizam a disputa entre os EUA e a URSS, tornando-se palco de campanha política e uma arma poderosa no decorrer do conflito: *A nova forma de domesticidade torna-se uma arma poderosa. Imagens de felicidade doméstica habilmente concebidas eram divulgadas para todo o mundo, integrando uma campanha de propaganda cuidadosamente orquestrada.*[128]

3.2. *SALONS DES ARTS MÉNAGERS*

Muito antes da explosão dos *media,* as exposições internacionais constituíam as principais plataformas de divulgação de novas tecnologias e de bens de consumo. De modo aparentemente informal, desempenhavam um papel educativo, onde o cidadão comum podia experimentar, em primeira mão, as inovações nos respetivos contextos tecnológicos. No entanto, com a implementação do *Marshall Plan* e no contexto da Guerra Fria, a competição tecnológica entre nações assume novos contornos políticos e as feiras internacionais são palcos de intensa propaganda nacional.[129] Por conseguinte, o *Marshall Plan* constitui um importante veículo para a introdução de uma cultura norte-americana nos novos alicerces franceses, revelando-se um C*avalo de Troia* capitalista, feito de aço, de vidro e de betão, visceralmente repleto de produtos e de ideais *made in USA* que, nas arenas do espaço quotidiano, galopavam contra o avanço da causa soviética, numa Europa vulnerável e em ruínas. O modelo de sociedade de consumo norte-americano será, assim, promovido e levado pela Europa em exposições itinerantes patrocinadas pelo programa de resgate económico.

Ao mesmo tempo, um novo potencial de marketing é consagrado ao mundo doméstico. O fim da Segunda Guerra Mundial significava o regresso a casa dos militares e também das mulheres que, durante o conflito, se tinham integrado no mundo do trabalho para substituir os homens ausentes nas diversas frentes de batalha: *Com fogões elétricos, máquinas de lavar e frigoríficos, era fascinante voltar a casa depois da guerra.*[130]Após

[127] Colomina, 2007: 8.

[128] Colomina, 2007: 12

[129] Oldenziel, 2009: 16

[130] Stevenson, 2003: 108.

as privações e os traumas da guerra, os Estados Unidos que, contrariamente ao velho continente, tinham mantido um constante incentivo ao consumo,[131] encontram na Europa uma predisposição para abraçar uma nova forma de existência vinda do novo mundo.

Por conseguinte, as exposições internacionais focar-se-ão na vida quotidiana e nos seus anseios de consumo, com destaque para os móveis, os eletrodomésticos e os automóveis. Estes artigos multiplicar-se-ão em diferentes versões e cores e a sua fabricação modular permitia ao cliente combiná-los de diferentes modos,[132] concretizando o espírito de liberdade de escolha e de democratização do acesso à tecnologia que os EUA publicitavam:

Fig. 14: *Kitchen Debate*, 1959 © Howard Sochurek, Time/Life Pictures , Getty Images

> *O caminho da liberdade e da felicidade que a exposição propunha era baseado em comodidades destinadas ao consumo de casas unifamiliares. No "kitchen debate", Nixon identificava a liberdade do sistema capitalista assente no Mercado livre (que proporcionava uma liberdade de escolha entre diferentes marcas de eletrodomésticos) com a liberdade democrática. Se o consumo em massa representava uma liberdade fundamental, a escolha do consumidor seria um direito democrático.* [133]

As exposições internacionais reconstituíam espaços-modelo que se afirmavam como o padrão de habitação do americano comum, mas que, de facto, representavam um estilo de vida bastante utópico. Tal como nas imagens veiculadas pelos *media*, as grandes feiras tinham um grupo de atores profissionais pagos para representar as rotinas diárias da típica família americana, composta por um casal jovem com dois filhos.[134] Consequentemente,

---

[131] Oldenziel, 2009: 327.

[132] Carbone, 2009: 63.

[133] Reid, 2009: 87

[134] *Professional actors—two couples and eight pairs of children—worked alternating shifts, going about their household tasks and leisure-time rituals within a consumer wonderland. A narrator, dressed in white, was perched in an elevated crow's nest and explained the model family's interactions with the domestic environment.* Castillo, 2009: 33.

os visitantes assumem o papel de *voyeurs* da vida doméstica e privada, num exercício de observação fascinada, no qual se demonstrava como os equipamentos modernos enquadram e definem os seus utentes.[135]

A domesticação da indústria levaria a uma aproximação dos géneros, como destinatários do sistema produtivo, porquanto os avanços científicos deixaram de estar exclusivamente associados ao universo masculino e as mulheres passaram a ser também o público-alvo. Deste modo, nas grandes feiras destaca-se a figura da *Mrs. Housewife*, a "dona de casa profissional" que,[136] de saltos altos, perfeitamente penteada e maquilhada, comanda o espaço doméstico, com elegância e prazer, por meio de botões, qual pianista na execução de uma complexa partitura. A sociedade capitalista afasta, por conseguinte, a ideia de monotonia e de sacrifício diários, associados ao trabalho doméstico, com esta nova imagem da dona de casa moderna e feliz que encontrava toda a satisfação pessoal na aquisição e no uso dos sofisticados eletrodomésticos.[137]

Fig. 15: Publicidades da *torradeira-torpedo* (1944) © Oldenziel, 2009: 326.

[135] Castillo, 2009: 45.

[136] Castillo, 2009: 33.

[137] Oldenziel, 2009: 13

3.3. *HARD FRENCH*

Au mitan des années cinquante apparurent d'étranges formes urbaines. Des immeubles d'habitation de plus en plus longs et de plus en plus hauts, assemblés en bloc qui ne s'intégraient pas aux villes existantes. Ces blocs s'en différenciaient ostensiblement et parfois comme systématiquement s'en isolaient. Ils semblaient faire ville à part. Surtout ils ne rassemblaient pas à ce qu'on avait l'habitude d'appeler ville. Et leur architecture aussi, qui était tellement déroutante. On les a nommés 'Grands Ensembles'… on les appelle aussi 'les villes dortoirs'.[138]

Fig. 16: Construção do Grand Ensemble du Haut du Lièvre © memoiredemaxeville.fr/site/phototheque
Fig. 17: Grand Ensemble de Sarcelles © agingmodernism.wordpress.com

A edificação dos *Grands Ensembles,*[139] uma das principais medidas da política francesa de planeamento urbano que se segue ao período da reconstrução, tem como objetivo responder à contínua crise habitacional que se vive no país, resultante da explosão demográfica, dos fluxos migratórios de origem interna e externa[140] e da consequente concentração urbana.

Viabilizados pela emergência de novas redes de transporte e do uso generalizado do automóvel, os *Grands Ensembles* multiplicar-se-ão, tornando-se um símbolo da construção massiva, uniforme e em grande escala, nos novos subúrbios franceses. Apelidada de *Hard French,*[141] numa clara alusão à rigidez atmosférica do betão, esta arquitetura, que caracteriza as três décadas de grande desenvolvimento do pós-guerra, conhecidas como

[138] Cornu, 1977: 60.

[139] Sarcelles, cidade a que se atribui o título de primeiro *Grand Ensemble,* começa a ser construída em 1955, introduzindo um estilo de vida suburbano, de influência americana, numa sociedade francesa de tradição rural. Este modelo de cidade previa também uma zona de *quartiers pavillonnaires*, destinada a uma nova classe social abastada, distinta dos habitantes dos edifícios de apartamentos. Embora essencialmente diferentes, as duas tipologias traduzem modelos americanos de habitação e, independentemente do estatuto, os seus moradores aspiram de igual modo ao alegre colorido do *new way of life* americano. Dondey, 2009: 175.

[140] Nomeadamente, a aceleração do êxodo rural e o regresso dos habitantes de antigas colónias como a Argélia.

[141] Sobre o papel do *Hard French* na reconstrução francesa, consultar Vayssière, 1988.

Les Trente Glorieuses,[142] transformará irremediavelmente a paisagem dos subúrbios parisienses, sendo alvo de muitos estudos e também de duras críticas.

As motivações sociais das novas condições urbanas e das novas formas habitacionais privilegiam os seus aspetos técnicos e económicos reforçando a escolha de soluções simples, rápidas e eficientes que respondessem à situação de emergência imposta, não apenas pela reconstrução, como pelo êxodo rural e a resultante concentração demográfica em torno destes novos centros industriais. Para construir estas cidades novas, era necessário anular as antigas periferias, cuja malha tradicional e caráter semirrural não eram compatíveis com a imagem, distribuição espacial e densidade populacional pretendidas. Consequentemente, as pequenas vilas suburbanas assistem impotentes à edificação destas novas urbanizações e são inevitavelmente engolidas por elas.[143] Os novos modelos urbanísticos vão instaurar outros códigos e outros modos de organização que culminariam na dissolução do *modus vivendi*, lentamente estabelecido nos bairros antigos.

Simultaneamente, e apesar de envoltas num debate inflamado entre duas gerações de arquitetos, as formas e as teorias urbanísticas do *funcionalismo* foram largamente apropriadas pela reconstrução do pós-guerra[144] em detrimento das morfologias urbanas preexistentes, apresentando-se frequentemente desligadas do contexto local ou regional em que se inserem, numa alusão inequívoca ao princípio *corbusiano* da *tabula rasa*. A racionalidade das características técnicas e espaciais do movimento moderno articulam-se no aumento de rentabilidade construtiva, com o qual se inicia um período de áureo para a especulação imobiliária:

> *Pela amplitude do seu programa, o período de reconstrução europeia suscita a necessidade de uma doutrina : a aplicação da carta de Atenas serviu de 'tábua de salvação'. A aplicação da Carta de Atenas por parte das pessoas que apenas visavam a receita e não o espírito provoca a confusão e a desordem dos nossos planos urbanísticos atuais.*

---

[142] Expressão criada pelo economista Jean Fourastié (França, 1907 – 1990) que designa o período de retoma económica vivido pela generalidade dos países industrializados após a *Segunda Guerra Mundial* (1945 – 1975).

[143] *Des grands ensembles, il y en a plusieurs en France, celui-ci est à quelques minutes de la capitale. Sarcelles, à 15 kilomètres de Paris sur la route d'Amiens, un grand ensemble qui prévoit la réalisation finale de 10 000 logements, on est à peu près à la moitié de l'opération, les arbres, voyez-vous, sont encore tous jeunes. A quelques centaines de mètres, Sarcelles le vieux, un village traditionnel plutôt fatigué qui a vu naître une ville nouvelle dont il ne sera bientôt plus qu'une dépendance.* (a última frase reveste-se de especial importância, pois encerra um dos temas principais de *Mon Oncle*: o conflito entre a cidade tradicional e o Grand Ensemble). Transcrição do Vidéo-Magazine, *La construction des Grands Ensembles de banlieue : l'exemple de Sarcelles. Cinq colonnes à la une.* Difundido no canal 1 da ORTF, a 2 de Dezembro de 1960. http://www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu01075/la-construction-des-grands-ensembles-de-banlieue-l-exemple-de-sarcelles.html, consultado em Junho de 2011.

[144] *En revanche, le projet d'urbanisme est clairement assujetti à des principes directeurs issus du mouvement moderne et substantiellement prescrits par la loi du 15 juin 1943*. Croize, 2009 : 15.

Ao atravessar a França, a Alemanha, a Itália, descobre-se a perder de vista o mesmo aspeto uniforme e desolador das urbanizações em « cubo de açúcar », blocos de apartamentos, testemunho tristes, elementos isolados da vida, sobrepostos sem qualquer ligação entre eles, sem qualquer ligação à preexistência, sem qualquer ligação com o futuro. O academismo do pré-guerra deu lugar a um modernismo pobre, sem alma e sem consistência.[145]

Deste modo, surgem organizações urbanas tais como *Immeubles Sans Affections* ou *HLM* que sintetizam claramente a visão tecnocrática da abordagem das novas intervenções nas periferias urbanas francesas, nas quais o rigor processual e muitos dos valores criativos e construtivos próprios do modernismo são negligenciados em função do caráter urgente, económico e massificado dos projetos:

A imensa destruição causada pela guerra, a urgência e a pobreza fizeram desviar estas tendências para soluções que respondessem à necessidade de fazer depressa e barato : Um ESTILO RECONSTRUÇÃO surge na Europa.[146]

Muito embora a localização periférica dos novos aglomerados permitisse terrenos mais amplos e económicos, ela própria estará na origem de uma crescente dependência do automóvel ou do transporte público, aspeto que contribuirá largamente para os fenómenos de segregação. Se, por um lado, os arquitetos debatiam a gestão da densidade populacional e espacial destas novas cidades, por outro, sociólogos como *Chombard de Lauwe*[147] questionavam a criação de cidades sem memória coletiva e de crescimento difuso, povoadas por habitantes das origens mais diversas e totalmente desenraizados. A abertura do planeamento territorial às ciências humanas e a equipas pluridisciplinares alimenta um novo debate no seio do urbanismo que contesta os dogmas funcionalistas e a sua insuficiência na manutenção e na criação de comunidades.

Para contornar os efeitos negativos decorrentes do seu carácter monofuncional, as novas cidades-dormitório associam à habitação um novo repertório de equipamentos (de lazer, culturais, industriais, comerciais, escolares, empresariais…), com o intuito de criar um novo e estimulante cenário para a década de 60, que então se iniciava, e que as tornará atrativas aos olhos de uma burguesia emergente, devidamente munida de automóvel: *as novas cidades permitem afastar os seus habitantes dos centros urbanos hipertrofiados, da agitação, do ar poluído das grandes cidades e aparecem como um verdadeiro símbolo do progresso e da modernidade.*[148]

---

[145] Georges Candilis (1913 – 1995), membro fundador do Team 10. Candilis, 1964: 5 – 6.

[146] Candilis, 1954 : 1.

[147] Chombard de Lauwe, 1965.

[148] http://www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu01075/la-construction-des-grands-ensembles-de-banlieue-l-exemple-de-sarcelles.html, acedido em Junho de 2011.

3.4. REALIDADE SINTÉTICA: O PLÁSTICO

Le plastique en rabat, c'est une substance ménagère. C'est la première matière magique qui consente au prosaïsme ; mais c'est précisément parce que ce prosaïsme lui est une raison triomphante d'exister : pour la première fois, l'artifice vise au commun, non au rare.[149]

Após a Segunda Guerra Mundial, o contexto produtivo vive um terceiro momento de inovação, dominado pela petroquímica e pelo aperfeiçoamento tecnológico conduzido pela indústria militar, durante o conflito.[150] O petróleo destrona o carvão, enquanto combustível fóssil, tornando-se a principal fonte energética à escala mundial e também uma poderosa fonte de matérias-primas, transversal a todas as áreas do quotidiano, o que contribuirá decisivamente para a cimentação do seu negro império.

Tal como se verificara no século XIX com os materiais da primeira *Revolução Industrial*, o plástico introduz outras abordagens formais no sistema de produção, associando-se a referências estéticas inovadoras que procuram camuflar as cicatrizes da guerra. Criadas em laboratório e exploradas por diversas indústrias, as fibras e as componentes sintéticas de origem petrolífera apresentam propriedades versáteis que lhes conferem uma maior competitividade em face dos obstáculos construtivos, muitas vezes presentes, na manipulação das matérias naturais. O seu cunho artificial e amorfo introduzirá novas e rápidas abordagens nos métodos de fabrico, permitindo que o material seja diretamente concebido em função de resultados estéticos e funcionais específicos, contribuindo para difundir a sua aplicação em diversas atividades.[151]

Com a invasão dos plásticos e afins,[152] uma nova realidade sintética passa a ser construída a partir de moldes, através dos quais é infinitamente reproduzida, num processo concreto de democratização dos artefactos industriais. Da construção de edifícios ao emergente pronto-a-vestir, passando pela higiene, cosmética e todo o tipo de objetos e utensílios, o corpo do pós-guerra rende-se à polivalência dos novos materiais, vendidos

[149] Barthes, 1957: 161.

[150] Materiais como o alumínio ou a fibra de vidro, anteriormente reservados à indústria militar, serão comercializados após a guerra e as suas potencialidades estéticas serão adaptadas à nova realidade social e exploradas por artistas como o casal Eames em parceria com diversas empresas do setor.

[151] *…une matière artificielle, plus féconde que tous les gisements du monde, va la remplacer, commander l'invention même des formes… Le plastique est tout entier englouti dans son usage : à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user. La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes : le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même, puisque, paraît-il, on commence à fabriquer des aortes en plastique.* Barthes, 1957: 161.

[152] Propagam-se também, nesta altura, outros materiais que revolucionam a produção industrial e a sua estética como o acrílico, o silicone, o poliéster, o náilon, a licra e a fibra de vidro, entre muitos outros que permanecem mais afetos a composições e funcionalidades como os isolantes poliuretano e poliestireno.

Fig. 18: Publicidades da marca Tupperware (1962) ©Heimann, 2002: 498 - 502.

em massa sob todas as formas e cores em *slogans* paradoxais de personalização e distinção acessíveis.[153] Consequentemente, assiste-se a uma estandardização do consumo, associada ao culto do novo em folha e alimentada pela emergente sociedade do descartável que viria a dominar a segunda metade do século passado.

Ao dar forma a grande parte da vida moderna, o plástico torna-se uma matéria revolucionária, cuja flexibilidade irá influenciar o vocabulário de vários arquitetos. Os materiais sintéticos encontram o seu lugar não só na tecnologia da construção como também passam a integrar a própria estética dos edifícios. As suas características, a sua leveza associam-no a uma estética aerodinâmica, ligada à mobilidade e velocidade dos tempos modernos: *Com os plásticos, um novo mundo poderia moldar-se aos nossos desejos…os media tornaram claro o modo como os plásticos poderiam transformar a vida doméstica quotidiana.*[154]

A *House of Future* (1956) de Alison e Peter Smithson e a *Monsanto House of the Future* (1957) constituem dois dos principais exemplos da arquitetura do plástico. Segundo Colomina, a primeira *era uma verdadeira vitrina de plástico*, na qual *os materiais sintéticos não eram utilizados como substitutos dos materiais convencionais*[155]*…mas procuravam utilizar as características intrínsecas dos plásticos.*[156] Nesta casa, *pensada para ser produzida em massa,*[157] também o mobiliário respondia à lógica do dito material, numa imagem total que *pretendia ser uma versão em plástico do sonho da casa industrializada dos anos vinte.*[158] O segundo exemplo, construído na *Disneyland* da Califórnia, torna-se uma das principais atrações do local e um sucesso de marketing.

---

[153] As *Cadeiras de Plástico* (1950 – 1953) do casal Eames constituem um claro exemplo da divulgação deste material, apresentando múltiplas variações que possibilitam a sua utilização nos mais diversos contextos, desde escolas, aeroportos e restaurantes.

[154] Phillips, 2004: 98

[155] Segundo Roland Barthes, *La mode du plastique accuse une évolution dans le mythe du simili. On sait que le simili est un usage historiquement bourgeois (les premiers postiches vestimentaires datent de l'avènement du capitalisme) ; mais jusqu'à présent, le simili a toujours marqué de la prétention, il faisait partie d'un monde du paraître, non de l'usage ; il visait à reproduire à moindres frais les substances les plus rares…*Barthes, 1957: 161.

[156] Colomina, 2007: 49.

[157] Idem

[158] Idem

3.5. *LES TRENTE GLORIEUSES*: A FRANÇA *MADE IN USA*

No seguimento da reconstrução, a Europa reorganiza-se, económica e politicamente, com assinatura do *Tratado de Roma* (1957) e a consequente instituição da *Comunidade Económica Europeia*. Nesta aproximação administrativa e comercial entre vencedores e vencidos, o velho continente procura recuperar a autonomia perdida durante o resgate norte-americano e reavivar o seu papel no plano político internacional. Fortemente comprometida com a nova estrutura Europeia, a França inicia um período de grande prosperidade acompanhada de transformações mentais e artísticas, resultantes em grande parte da influência e do consumo dos padrões americanos de vida moderna, através dos quais novos hábitos vão instalar-se no quotidiano dos franceses.

A sociedade mergulha numa amnésia voluntária, induzida pelos *media,* que procuram sarar a violência física e moral exercida durante o conflito, através da divulgação de existências edílicas e infinitas possibilidades obtidas através pelo consumo hedonista. Com o *baby boom,* que repovoará o pós-guerra, nasce uma geração *coca-cola* com cidadania europeia. Os comportamentos evoluem e o imaginário social preenche-se por novos ícones, heróis e contradições, vindos quase sempre dos desenvolvidos e *magnetizantes* Estados Unidos. Esta rápida evolução deve muito a uma nova ideologia baseada nas promessas da sociedade de consumo, onde o *ter* é o objetivo a atingir e a busca do futuro ideal se torna essencialmente materialista.[159]

Por conseguinte, os conceitos de qualidade de vida e de bem-estar confundir-se-ão com a aquisição cíclica de estéticas existenciais que mimetizem os *slogans* burgueses enquadrados pelos novos *media*. Enquanto o Homem vê a sua longevidade aumentada, a moda e o determinismo dos sistemas de produção introduzem os objetos e as espacialidades numa obsolescência programada, condenando-os à caducidade do seu estado físico e do seu valor estético. Através do lançamento de novos produtos, necessidades e aspirações, o capitalismo promove a instauração idílica de uma sociedade sem hierarquias onde a igualdade de oportunidades se concretizaria na renovação contínua de estilos de vida. Assim se inicia a cultura do efémero e do descartável, assente na produção de comodismos e automatismos com rótulo de conforto, com os quais o imperativo capitalista redesenha infinitamente os mesmo objetos, apresentando-os como novidades incontornáveis na construção de felicidades utópicas.[160]

---

[159] Veja-se Pérec, 1974.

[160] *Preferimos um consumidor que tem uma mobília que passados dez anos não tolera mais e por isso se vê obrigado a renová-la todas as décadas, àqueles que só compram um objeto quando o anterior se deteriora com o uso.* Loos, 1908: 87.

A própria língua francesa acaba por ser colonizada, visto que os anglicismos abundam em quase todos os domínios. Esta *mestiçagem* da comunicação verbal será uma caraterística essencialmente dos espaços urbanos e das camadas mais jovens da população, dando azo a críticas severas por parte de certos intelectuais, como foi o caso de *Etiemble* no seu célebre livro *Parlez-vous Franglais?*[161] Consequentemente, dá-se uma inversão no modelo de influência linguístico-cultural em vigor no seio das elites pois, se até à Segunda Grande Guerra, o sotaque francês conduzia as aspirações burguesas, a inovadora efervescência da coca-cola vem inglesar, não apenas, as cordas vocais europeias mas também o seu contexto artístico e material.[162]

Por outro lado, inicia-se uma nova etapa na revolução dos meios de comunicação que vai alterar substancialmente as relações do homem com o espaço, nas suas diferentes dimensões. As distâncias geográficas anulam-se consideravelmente com a democratização de rápidos meios de transporte, como o avião, tornando quase vizinho o que anteriormente era longínquo, e com a introdução de novas rotas transatlânticas no circuito aéreo comercial.[163] Simultaneamente, a primeira viagem do homem ao espaço (Gagarine, URSS, 1961) e o primeiro passo na Lua (Armstrong, USA, 1969) criarão uma nova consciência interplanetária que transcende as fronteiras físicas dos estados e a própria cortina de ferro. Em plena *Guerra Fria*, as duas nações disputam a liderança tecnológica e política da reconstrução europeia, transpondo o imaginário aeroespacial e as suas conquistas para a aerodinâmica do *styling* que seriam apropriada e difundida pela sociedade capitalista.

Ao generalizar-se, a televisão torna-se a janela por onde entra o mundo todos os dias em muitos lares e a sua influência será decisiva, vindo a tornar-se um objeto imprescindível no espaço doméstico como veículo de divulgação de novos valores, ideologias e modos de vida. Estima-se que em 1959 houvesse já em França um milhão de casas equipadas com um televisor.[164] Logo, houve uma aproximação das pessoas e das coisas veiculadas pelas imagens, e uma maior e mais veloz circulação da informação que foi atenuando a diferença secular que opunha o modo de vida citadino ao camponês, numa unificação tendencial de comportamentos, assente em matrizes urbanas trazidas até aos locais mais remotos através das novas plataformas mediáticas.

Porém, todos sabemos que nem todas as mentalidades seguem estas mudanças de forma linear. Se as camadas mais jovens da população urbana manifestam grande apetência pelas novidades, grande parte da população, sobretudo aquela que vive afastada das

[161] Neologismo (*mot-valise*) construído a partir da junção de sílabas do Francês e do Inglês para mostrar o estado de hibridismo do idioma dos novos tempos.

[162] *Era la puesta en marcha de una forma completamente nueva de operar que fascino a Europa del mismo modo que los europeos habían fascinado a los estados unidos antes la guerra*. Colomina, 2007: 6.

[163] Nos anos 60, o *Boeing 707* faz ligação entre Paris a Nova Iorque em apenas oito horas.

[164] Frodon, 2010: 13.

grandes cidades, continua agarrada a valores e a hábitos tradicionais. E, nestes universos a rádio se mantém como um *mass media* importante.

Com a ascensão de uma classe média atraída por um ideal de modernidade e mergulhada num entusiasmo consumista, abrem-se as portas a novos objetos, cujo papel assume grande relevo na vida quotidiana. O espaço e a moda reforçam os seus antigos laços, através dos quais, a arquitetura materializa, enquadra e veicula as ultimas tendências, com recurso à sua própria iconografia e organização. As opções simbólicas da construção assumem-se como marcas distintivas ao serviço da comercialização de estilos de vida, sendo complementar e complementada pelos mais variados produtos que povoam a existência.

No interior, os eletrodomésticos mudam os ritmos do funcionamento da casa. No exterior, a democratização do automóvel personifica o progresso e a emancipação pessoal, onde mobilidade e conforto se associam no veicular de um conceito utópico de igualdade de oportunidades. Consequentemente, as divisas modernistas são adulteradas pelos *slogans* do consumismo, trauteados em conceções espaciais depuradas, nas quais se publicitam e legitimam rebuscados produtos.

Se os primeiros anos posteriores à guerra foram consagrados à reconstrução do país, o período seguinte será de expansão urbana e esta vai modificar não só a paisagem da nova era, mas também introduzir novas formas de ocupação do espaço doméstico. A arquitetura modernista integrará o fascínio popular generalizado pelas imagens e artigos norte-americanos, tornando-se mais um objeto de consumo e uma nova embalagem para o homem moderno, tal como o vestuário ou o automóvel.[165]

É neste contexto que *Pierre Cardin* apresenta em 1959 a sua primeira coleção de *prêt-à-porter*. E esta renovação do guarda-roupa leva também à uniformização social pela indumentária, porque se multiplicam os padrões e os modelos no mercado e as montras se tornam grandes ecrãs apelativos. Enquanto a laca e a brilhantina rivalizam com os chapéus, as mulheres ousam trajar-se com os primeiros pares de calças ao mesmo tempo que as bainhas iniciam uma rápida e provocante subida até às *escandalosas* minissaias.

Politicamente, passa-se da IV para a V República, em 1958. Uma revisão constitucional vai atualizar os princípios da governação, agora que a França já não é um país colonialista tradicional e procura reafirmar a sua nova posição no mundo, com um rosto de nação mais moderna mas sem perde os velhos pergaminhos.

O mundo das ideias e das artes tem de acompanhar também os novos tempos e dá-se então a explosão da era da imagem, consolidando uma cultura de massas inserida em contextos urbanos. E com este processo de mudança, haverá também lugar para um novo cinema que regista e questiona as transformações em curso.

[165] Colomina, 2007: 6.

3.6. O *HOMO LUDENS* E OS CORPOS PRÉ-FABRICADOS

Take your pleasure seriously.[166]

Se no período fabril dos anos 20, predominava o conceito de *homo faber*, condicionado pelo rigor e estandardização do corpo tectónico, na produção febril que se segue à Segunda Guerra Mundial, o trabalhador é promovido a *homo ludens*,[167] associando o ritmo da máquina produtiva ao do consumo padronizado de lazeres industriais, possibilitados pelos novos e duvidosos confortos domésticos, entoados em *jingles* hipnotizantes.[168] A estetização do quotidiano seria acompanhada pela crescente e obsessiva valorização do corpo, introduzindo novos conceitos narcisísticos de Homem, sociedade e espaço, folheados em revistas e páginas de catálogo ou contemplados no pequeno e no grande ecrã.

A estandardização do corpo, lançada pelo conceito do *Modulor,* responderia agora a padrões de consumo que reformulam as proporções anatómicas, em função de estéticas comportamentais, associadas a novos conceitos lúdicos. A ascensão da classe média faz-se acompanhar da instituição da *sociedade do espetáculo*, na qual imperam lazeres e rituais exibicionistas, em detrimento do ócio espontâneo e descomprometido. Consequentemente, na década de 60, o corpo asséptico do modernismo render-se-á a uma rebeldia libertadora, ilustrada na histeria suada do *rock and roll* ou nos transes floridos das névoas psicotrópicas do movimento *hippie*.

Por outro lado, os gestos metódicos incutidos pela estética funcionalista transformam-se numa arte performativa quotidiana que mimetiza os rituais de sedução publicitários, onde as *necessidades-tipo* são absorvidas por uma farsa de utilidades duvidosas que integram a esterilização da nova sociedade de consumo e das suas fachadas depuradas. Nestes *paraísos artificiais*, o Homem encontrará os nutrientes físicos e espirituais da era contemporânea, na qual perseguirá uma afirmação individual inserida em padrões estéticos massificados. O culto do eu associa-se ao do consumo em função de personalizações *standard*.

---

[166] Frase de Charles Eames em entrevista de 1952. Charles e Ray Eames dedicar-se-ão, ao longo da sua variada carreira, à criação industrial de objetos e conceitos lúdicos destinados a entreter e educar adultos e crianças. Neste contexto, o divertimento estaria intimamente ligado à promoção das tecnologias e estéticas produtivas que emergiam no pós-guerra. Sobre o Casal Eames e as novas conceções de lazer, consultar http://eamesoffice.com/toys/ (acedido em 27/06/2013)

[167] *Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle estimulação, fique nu, mas seja magro, bonito e bronzeado!* Foucault, 1979: 147.

[168] *... o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica*. Foucault, 1979: 80.

Ao mesmo tempo, os *media* veiculam anatomias pré-fabricadas, enquadradas em novas medidas padrão, que classificam os corpos segundo uma escala estética de potencialidades comerciais e automatizam os seus gestos em estéticas comportamentais. As novas silhuetas reproduzem-se em série, geradas à imagem e semelhança das novas divindades populares, enquanto exercem o culto das suas extravagâncias existenciais.

3.7. O (RE)NASCIMENTO DE EVA: DA *BOMB GIRL* À *BOND GIRL*

Fig. 19: Universidade de Cornell, disciplina *Home Economics*, 1952 © Nina Leen, Life Mag.

A mais útil ciência, a mais honrosa ocupação, para uma mulher é a da economia doméstica…É numa mulher a qualidade principal, da qual se deve andar à procura antes de tudo mais, pois constitui o único dote que nos serve para arruinar ou salvar casas.[169]

Durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres são convidadas a uma emancipação relativa e temporária ao serviço da indústria militar. A inserção feminina no mundo do trabalho masculino inaugura um capítulo fundamental na História da repartição funcional e simbólica dos géneros que reformulará o profundo envolvimento da figura feminina na construção do espaço doméstico, atribuindo-lhe, ao mesmo tempo, um polémico protagonismo nas dinâmicas sociais introduzidas na segunda metade do século.

Com o terminar do conflito, as mulheres abandonam as fábricas e regressam ao lar, ao seu papel da dona de casa dos anos 50, um novo e eficiente tipo de doméstica, visto que terá ao seu dispor um revolucionário arsenal doméstico proveniente da mesma linha de produção. Deste modo, a tecnologia desenvolvida pela indústria militar e manuseada pela operária no espaço fabril será adaptada a infraestruturas e objetos destinados ao universo da fada do lar, numa estratégia comercial que visa reciclar a inovação e perpetuar o seu fabrico.

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

[169] Montaigne, 1998: 283.

Fig. 20: Cartaz Propaganda,1942 © Hulton Archive, Getty images

Fig. 21: *Electric Living*, 1966 © Heimann, 2002: 891

Fig. 22: Monroe, 1964 © Heimann, 2002: 287.

do marido. Nos *Salons des Arts Ménagers*, a sociedade de consumo reinterpreta o conceito de salubridade, defendido pelo modernismo, em milagrosos produtos de manutenção doméstica, elogiados nas plataformas publicitárias por elegantes silhuetas femininas, impecavelmente trajadas.

A alegre dona de casa modelo, ilustrada nas exposições internacionais e na publicidade, embora fosse uma criação masculina, era detentora de um poder ambíguo, que lhe permitia, ao mesmo tempo, viver confinada ao espaço da casa e contribuir de forma decisiva para lançar os padrões económico-sociais, numa clara simbiose entre domesticidade e modernidade. Rodeada de dispositivos elétricos e automáticos, a dona de casa, a tempo inteiro, veria a sua atividade doméstica ligada aos rituais tayloristas que lhe permitiam otimizar e facilitar as tarefas e, consequentemente, fazer toda a família feliz. Este modelo de casa deve entender-se como um sistema normativo, no qual a mulher se insere, tornando-se um instrumento político-económico no consumo e divulgação dos benefícios do capitalismo, sob a influência de *slogans* de otimização do trabalho e de libertação pessoal.[170] Em suma, este sistema consolida uma diferenciação dos géneros, bem definida e com funções distintas, onde o homem é, sobretudo, construtor e produtor e a mulher, predominantemente, consumidora e usuária.

A mulher e os seus métodos inovadores de trabalho doméstico integrariam a identidade nacional e dariam rosto ao cromossoma X do estilo de vida exportado pelos EUA e, no contexto político da Guerra Fria, o seu protagonismo transforma-a no novo soldado americano diante da austera imagem feminina da União Soviética.

Com o avizinhar dos anos 60, surgem novos movimentos feministas radicais que assumem uma posição crítica perante a imagem e a ideologia que perpetuavam o papel

[170] Reid, 2009: 83

da mulher como dona de casa. A heroína do universo doméstico, que se realizava na organização e manutenção da casa, evolui drasticamente e o seu papel passa por uma série de transformações. Os mesmos instrumentos mecânicos que permitiam um trabalho doméstico rápido e eficaz e fariam do universo feminino uma gaiola dourada, vão gradualmente tornar-se num incentivo à emancipação do segundo sexo. O tempo livre, resultante da otimização da casa, será gradualmente preenchido com incursões no mundo laboral e os novos *slogans* apregoam as vantagens das habitações modernas para a conciliação de um emprego com a gestão da vida doméstica.

A emancipação feminina será acompanhada também por importantes transformações no espaço laboral que participarão na construção da nova sociedade. Tal fenómeno implicará o aperfeiçoamento e eletrificação dos utensílios caseiros, de modo a aligeirar a execução de tarefas, assim como a proliferação de equipamentos públicos, tais como creches ou lares para a terceira idade, onde se cuidará diariamente das faixas etárias correspondentes, até então confinadas aos cuidados femininos do espaço doméstico. A revolução sexual e a consequente redistribuição de papéis vai permitir a criação de novos empregos e de novas funções espaciais, inventando também um novo vocabulário de equipamentos que caraterizará a grande vaga de urbanização e de industrialização do pós-guerra.

Por conseguinte, a figura feminina adquire uma nova imagem e um novo e esbelto corpo, mas a promessa de libertação continuaria a passar, igualmente, pela criação e pelo consumo de novos produtos, destinados agora à manutenção e ao embelezamento da sua figura, sobreposta à própria casa.[171] Contudo, ao evadir-se da gaiola doméstica, a mulher não assume mais do que um poder ilusório sobre o próprio corpo, rendendo-se a liberdades fictícias, comercializadas em novos espaços, atividades ou indumentárias. Assistimos, assim, ao nascimento das primeiras *Barbies* (1959), magras bonecas de plástico que enformam o paradigma da mulher contemporânea e dos artifícios do corpo, entregue agora à cosmética enquanto elemento mediador entre o *eu* e o *outro*, alimentando uma perturbadora (con)fusão entre a auto perceção e o espelho publicitário.

Neste contexto, o corpo da mulher-padrão torna-se um objeto-tipo comercial, sendo explorado na publicidade pelo seu duplo poder de consumidor e sedutor (consumir para seduzir e / ou seduzir para consumir). Da manutenção doméstica à elegância da moda, o *charme* feminino também encerra argumentos que convencem um público masculino, ao personificar o produto desejado. As novas Evas continuam a assumir o mesmo sortilégio que condenara o homem primitivo à civilização moderna, estendendo os apetecíveis frutos da inovação a Adões deslumbrados pelas sinuosidades da técnica.

[171] Akcan, 2009: 192

II. JACQUES TATI UM REALIZADOR INCONFORMADO

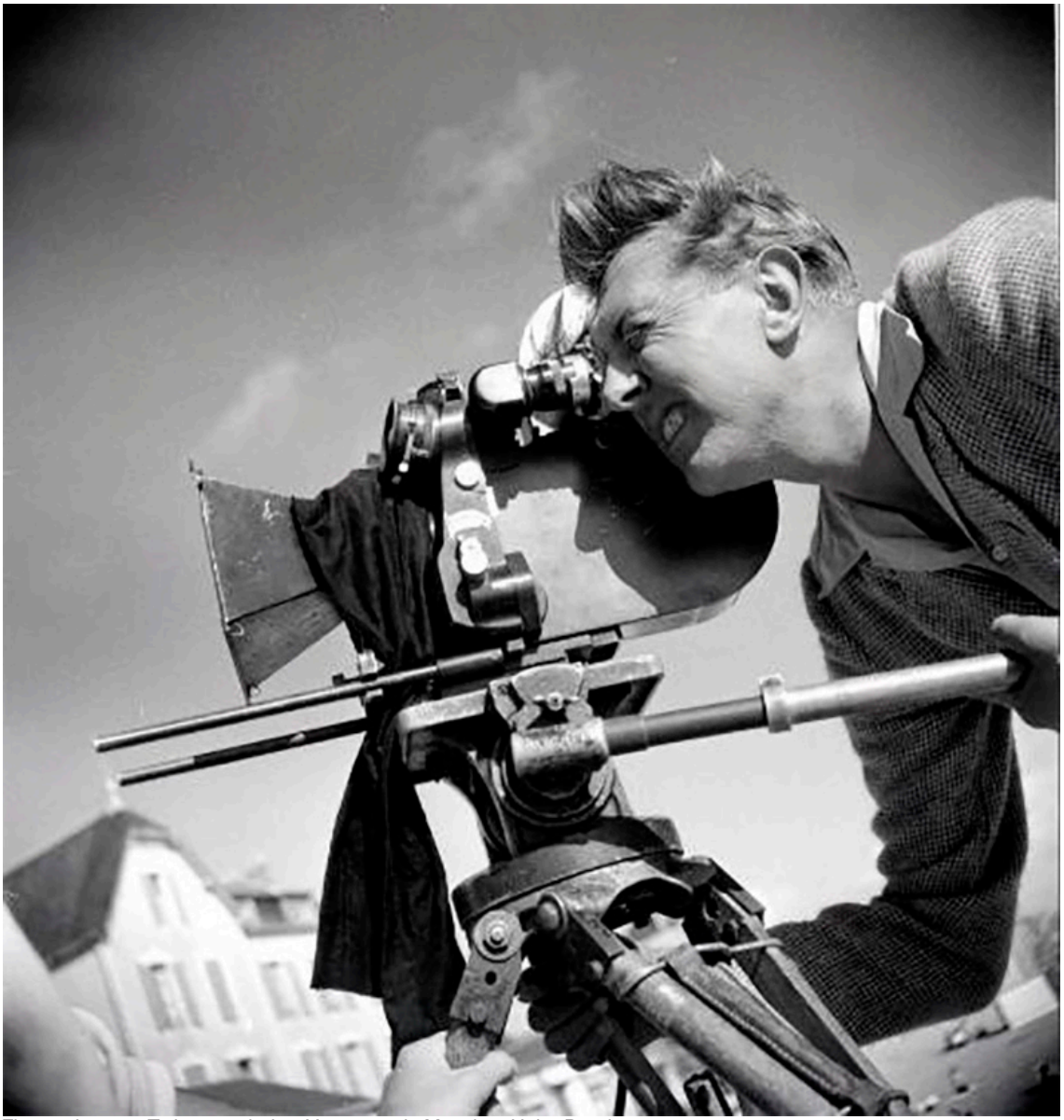


Fig. 23: Jacques Tati no *set* de *Les Vacances de Monsieur Hulot*. Dondey, 2009: 102.

1. APONTAMENTO BIOGRÁFICO

Jacques Tati, abreviatura do patrónimo russo Tatischeff, um nome de autor que o irmana com tantos outros gauleses e o integra no universo da francofonia, nasce a 9 de outubro de 1908 em Pecq, nos subúrbios ocidentais de Paris. Filho de um moldureiro, cujos clientes eram grandes nomes da pintura da época,[172] cresce com o olhar enquadrado num universo de projeções impressionistas. A oficina do senhor Tatischeff é um livro de histórias ilustradas para o pequeno Jacques, onde as mãos do seu progenitor tocam nas telas tão familiarmente como nos objetos do seu quotidiano.

Quando chega a idade da escolha profissional, rejeita a vontade do pai, que o queria ver ingressar na *École Nationale des Arts et Métiers*, para se iniciar no *music-hall*, como ator. Durante quinze anos, o seu corpo grande e versátil corpo de atleta (jogou rugby na adolescência) dá-se como objeto de espetáculo em pantomimas de sucesso, abandonando depois os palcos (mas não o trabalho de ator) para seguir os passos de Buster Keaton (1895 – 1966) e Charlie Chaplin (1889 – 1977) e se aventurar no cinema como novo meio de expressão.

Começa então uma longa viagem de cineasta-ator. Entre 1932 e 1946, participa em várias curtas-metragens, como ator e argumentista,[173] iniciando-se posteriormente na realização, em 1947, com *L'École des facteurs,* do mesmo formato.

Em 1949, realiza *Jour de Fête*, a sua primeira longa-metragem, à qual se segue *Les vacances de Monsieur Hulot,* em 1953. Podemos dizer que estes dois filmes são a génese do universo cinematográfico de Jacques Tati, onde ele prepara e antecipa os temas e as técnicas que irão caracterizar a sua obra principal e que constituem o tema desta dissertação: *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967).

A sua longa incursão pelo grande ecrã termina com *Trafic,* em 1971, um filme menos ambicioso que os dois anteriores e que vai explorar a ditadura do automóvel no mundo contemporâneo. Alguns anos mais tarde, realizará ainda *Parade* (1974) para a televisão sueca, num regresso às suas origens do *music-hall*, como se quisesse fechar assim o seu ciclo no mundo do espetáculo.

Jacques Tati morre a 4 de novembro de 1982, na solidão da ruína que a realização de *Playtime* lhe trouxera e no esquecimento mediático dos incompreendidos, mas

[172] De entre os quais Dufy, Cézanne e Toulouse-Lautrec.

[173] *Oscar Champion de Tennis* (1932), *On Demande une Brute* (1934), *Gai Dimanche* (1935), *Soigne Ton Gauche* (1936), *Retour à Ia Terre* (1938).

curiosamente, a sua obra renasce no terceiro milénio com a exposição retrospetiva *Jacques Tati, deux temps, trois mouvements*, organizada pela Cinemateca Francesa em 2009, com o lançamento da versão restaurada de *Playtime* e do filme de animação *L'Illusionniste,* em 2010, realizado por Sylvain Chomet (1963-), baseado num guião que o cineasta escrevera, em 1961, com a colaboração de Jean-Claude Carrière (1931-).

Fig. 24: Jacques Tati em Nova Iorque ©Yale Joel, Time Life Pictures, Getty images

C'est à l'ironie que commence la liberté.[174]

[174] Victor Hugo, *La légende des siècles, LVI - Rupture avec ce qui amoindrit* (1859).

2. *RIDENDO CASTIGAT MORES*

Le comble du sérieux, ce serait de vivre purement et simplement, sans poser aucune question, et d'adhérer intimement à l'évidence de ses propres organes.[175]

No século XX, dilacerado por duas grandes guerras, tragédias individuais e coletivas que alteraram os alicerces sociais e o próprio equilíbrio dos estados e dos continentes, as mentalidades evoluem, transformam-se, revoltam-se, mas também procuram refúgio nas ligeiras e fantasiosas comédias e nos musicais, sobretudo norte-americanos. O riso[176] e o divertimento funcionam como um desvio nos caminhos da existência séria e são etimologicamente parentes de *divergir*, uma forma de escapar momentaneamente à normalidade, para regressar à mesma depois da catarse provocada por caricaturas e cenas hilariantes que relegam para segundo plano os dramas e as tragédias do quotidiano.[177] Geralmente, o público prefere a comédia à tragédia, muito mais fácil de compreender e também mais próxima do homem comum e das situações vulgares. Como espetáculo, podemos dizer que a tragédia é elitista e que a comédia é popular. E, porque se tem consciência de que esta atinge um público muito mais vasto, tanto o humor como o cómico são utilizados na literatura e nas artes enquanto eficaz instrumento de crítica social. Consequentemente, o riso tem desempenhado uma dupla função. Por um lado, permite um esquecimento, embora efémero, de tudo, até mesmo dos horrores da vida e, por outro, levando à cena ou projetando na tela os defeitos e os vícios, cria uma consciência social dos mesmos, conduzindo à sua rejeição, ainda que de forma inconsciente. O riso associa-se à contestação moralizadora: *Não existe filme cómico que não seja contestatário, não se pode fazer um filme cómico encantador.* (Jacques Tati)[178]

A década que se inicia com *Mon Oncle* (1958) e termina com *Playtime* (1967) é rica em acontecimentos, matéria-prima ideal para uma certa elite cultural francesa da época, de onde se destacam intelectuais como Roland Barthes, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Henry Lefebvre, Guy Debord e cineastas como Jean-Luc Godard e François Truffaut. Trata-se de um tempo em que arte e filosofia se aliam numa crítica

[175] Jankélévitch, 1964: 19.

[176] *Le rire est le propre de l'homme,* segundo François Rabelais (1494 – 1553), escritor renascentista francês. Rabelais, *Vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel,* Avis aux lecteurs, 1534.

[177] *Le rire, la moquerie, la dérision sont des entreprises de purification, de déblaiement, ils préparent des salubrités futures.* Gary, 1974: 8.

[178] Entrevista com Jacques Tati. Boland, 1979: 28.

comum à decadência moral da sociedade capitalista, processo que se aprofundará ao longo da segunda metade do século XX, mas que teve o seu auge com a revolta-contestação de Maio de 68.

Jacques Tati, humanista assumido, insere-se nesta atmosfera, embora permaneça sempre como um caso singular. Tal como os seus contemporâneos, encontra na fotogenia cinética do mundo moderno o seu campo de trabalho, mas submete-a a um rigoroso processo de desconstrução para, em seguida, a reconstruir literalmente em cenário, numa realidade transfigurada e subjetiva, fabricada num universo particular no conteúdo e na estética.

A comédia, enquanto género, permite a Tati questionar as relações entre indivíduo, sociedade e espaço, através da caricatura dos mesmos, pois distanciando-se da realidade, anulando os seus matizes e realçando os seus traços mais característicos, torna a crítica acessível e eficaz.[179] Todos os elementos que compõem os seus filmes são estilizados em gestos exagerados, representações espaciais e frases-clichês, a partir de um trabalho rigoroso de pesquisa sobre a época. Estamos perante o cómico de observação, resultado de um estudo minucioso e de uma reflexão intelectual sobre os pormenores quotidianos que, aliados à imaginação do autor, se traduzem e se materializam no cenário e no conjunto de metáforas visuais que constituem cada um dos seus filmes. Para o autor, a ironia não é apenas uma figura de retórica mas também um instrumento de conhecimento e de introspeção que encontra no cinema a total encarnação da sua linguagem alegórica. Por conseguinte, Tati assume uma atitude anticonformista, diante de uma sociedade de imagens que, entregue à febre do consumismo e acreditando plenamente na felicidade do *ter*, perdia rapidamente as suas capacidades de observação críticas.[180]

Ao optar pelo cinema, Tati mantém o *gag* visual[181] como suporte cómico, característica do *music-hall*. Segundo ele, a eficácia comunicativa do *gag* consistia no seu caráter democrático, capaz de atingir sem preconceitos todas as classes sociais. Na sua obra, os *gags* traduzem-se em pequenas crónicas quotidianas que, à semelhança da vida real, se encadeiam e relacionam, sem recurso a artifícios na montagem, formalizando uma

[179] Abalos, 2003: 9.

[180] *Los bienes de consumo lanzados en todo el mundo mediante las técnicas hiperbólicas de la publicidad sirven para reemplazar nuestras conciencias y difuminar nuestra capacidad reflexiva.* (Steven Hall, *Hielo Fino*) Pallasmaa, 2006: 8.

[181] *Almost impossible to define, the gag could be described as the visual, acted out equivalent of a joke: an action that, as a rule, involves a comic reversal of expectations, generally leading to a violation of social properties.* Abel, 2005: 203.

continuidade que resulta na totalidade de cada filme.

A ironia, enquanto expressão do pensamento, pressupõe um destinatário ativo, seja este real ou virtual. Logo, muitos dos elementos essenciais à construção da narrativa não ocupam o primeiro plano, encontrando-se dispersos no espaço cénico, com o objetivo de criar uma atmosfera densa de estratos visuais e sonoros que convidem à participação do observador na construção da história e estimule as suas memórias sensoriais. Ao desfocar os acontecimentos, redistribui a centralidade da ação por diversas situações que, apesar de ocuparem diferentes campos de profundidade, são complementares na leitura da trama e recíprocos no desenvolvimento da sua ação. O espetador passeia o olhar pelos meandros espaciais da tela e dos seus abundantes estímulos em busca dos vários elementos que reintegram a mensagem, enaltecendo, assim, a importância da visão periférica de que nos fala *Juhani Pallasmaa* em os *Olhos da pele*.[182]

Através deste modo de encenação, reúne, de forma humorística, informação e reflexão tanto sobre a sociedade como sobre o próprio cinema. Ao mesmo tempo, com características técnicas particulares, transforma as suas telas em festivos laboratórios de análise da complexa realidade moderna, com as suas consequências e mutações espaciais. E os resultados são autênticos quadros animados à maneira de *Bruegel* e *Bosh* que, num misto de euforia e lucidez, registam a realidade dos anos 60 com as suas mudanças de costumes, ideias, linguagem, vestuário, habitats, práticas de consumo, ritmos de existência, e a ruína das comunidades tradicionais.

Fig. 25: Pieter Bruegel, *Dança de casamento ao ar livre* (1566). Instit. of Arts, Detroit. @wikipaintings.org.

Fig. 26: *Playtime* (01:30:00)

[182] *La esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada…la calidad de una realidad arquitectónica parece depender fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica que desarrolla el sujeto en el espacio…El campo perceptivo preconsciente, que se experimenta fuera de la esfera de la visión enfocada, parece ser existencialmente tan importante como la imagen enfocada… La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores.* Pallasmaa, 2006: 10, 12 – 13.

3. SINESTESIAS

Un jour j'étais assis comme ça et je me disais c'est quand même marrant, les portes sont en plexiglas, les fauteuils c'est du nylon, les sols c'est du plastique, les sandwiches sont dans du cellophane, donc ne sentent plus rien. Et on ne voit que des gens importants à qui on a supprimé l'odorat. Faut le faire!...Alors, d'arriver dans l'architecture moderne, commencer par supprimer l'odorat, s'il y a de la musique très forte dans les ascenseurs, on entend plus rien. On va finir par plus marcher du tout, hein? [183]

Consciente da relação promíscua entre a informação e a imagem, a obra cinematográfica de Jacques Tati centra-se na comunicação e nas suas entropias, utilizando recursos sinestésicos, para realçar as contradições espaciais e ideológicas da arquitetura funcionalista, assim como, a ambiguidade das relações sociais por ela enquadradas. Se a sinestesia desempenha um papel incontornável na relação simbiótica entre o corpo e o espaço, funcionando como uma ferramenta de interpretação e construção do mesmo, o realizador explora e manipula diversas experiências sensoriais, recolhidas no contexto da modernidade, através da criação de um universo cinematográfico estilizado e repleto de equívocos intencionais, nas suas modalidades cognitivas: visão e audição. Consequentemente, para desconstruir o mundo da eficácia funcional proposto pelo espaço publicitário e pela mediatização da arquitetura, onde a superficialidade da linguagem dissimula meras intenções mercantilistas e a perceção é manipulada pela batuta do ilusionismo, Tati recorrerá, frequentemente, a versões cinematográficos de *trompe l'oeil* e *trompe l'oreille*.

Simultaneamente, podemos subentender na sua técnica, o pensamento dos filósofos gestaltistas[184] como *Rudolf Harnheim* (1904 - 2007),[185] que comprovam a existência de múltiplas perspetivas estéticas sobre uma mesma realidade, através da análise de figuras reversíveis como as de M. C. Escher (1898 – 1972). Da mesma forma, Tati submete o espetador a uma permanente tenção cognitiva resultante da multiplicidade de leituras formais e interpretações funcionais sugeridas pelo objetos existentes no plano da tela (visão), obrigando-o a organizá-las e a reciclá-las segundo a sua intuição, num processo que convoca a memória sensorial de experiências subjetivas (ação).

[183] Jacques Tati citado por Daney, Henry e Le Péron, 1979: 23.

[184] As teorias da Gestalt interpretam o processo metodológico da organização dos estímulos sensoriais difusos, de modo a transformar a perceção visual em padrões ou conjuntos organizados. Sobre a teoria de Gestalt, consultar Koffka, 1967.

[185] A intuição partilha de todo o ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente percetivo ou mais semelhante ao raciocínio. Arnheim, 2001:13.

Fig. 27: *Playtime* (00:43:00)

Fig. 28: *Playtime* (01:48:00)

Por conseguinte, o realizador decompõe a realidade empírica através de metáforas visuais e sonoras complementares que, na qualidade de estruturas críticas e ferramentas cognitivas, se tornam recorrentes na composição das suas telas. Aqui cada elemento assume uma premeditada função simbólica e comunicante, passível de múltiplas interpretações que interagem na construção de uma estrutura narrativa homogénea, em concordância com a realidade complexa e pluridimensional que carateriza o mundo contemporâneo.

À semelhança do nosso quotidiano, somos confrontados, na generalidade dos planos, com vários acontecimentos que disputam o protagonismo da ação, verificando-se um grau de pormenor acentuado em toda a profundidade da tela. Logo, cenários, adereços, diálogos, expressão corporal e sonoplastia apresentam a mesma relevância, cabendo ao espetador organizar a hierarquia dos acontecimentos, tal como sucede no espaço vivido.

Paradoxalmente, as representações do espaço e dos personagens apoiam-se nos diversos equívocos que compõem as suas particulares narrativas, nas quais a arquitetura constitui um obstáculo à comunicação e as palavras filtram intenções na hipocrisia dos polidos diálogos das encenações sociais. Embora transposta para a plataforma cinematográfica, a experiência do espaço mantém-se corporal e sinestésica,[186] na obra de Jacques Tati, não cedendo à cega fotogenia do regime ocular que impera no mundo contemporâneo.

[186] Brandão, 2002: 7.

3.1. METÁFORAS SONORAS

Tati, comme tout mime, stylise les gestes et les corps, mais il stylise aussi l'univers sonore et reste le cinéaste après lequel il a été impossible d'écouter un film «distraitement».[187]

Facilmente capturável nas mediáticas armadilhas da sedução, o olho transforma-se num órgão-obstáculo tanto na lúcida apreensão do espaço, como na compreensão do real.[188] Embora assente numa plataforma visual, a crítica de Tati procura contestar a supremacia ocular,[189] alimentada pela sociedade de consumo, atribuindo um papel central às composições sonoras que completam e, muitas vezes, questionam o desenrolar da ação, tornando-se essencial o ato de escutar atentamente os seus filmes: *esta dessincronia voluntária entre a vista e o ouvido, esta subtil manipulação dos planos sonoros e visuais introduzem uma figura de estilo que Tati desenvolverá com uma inspiração inesgotável em todo o seu cinema.*[190]

Para além do próprio cenário, a caracterização atmosférica é feita com recurso a efeitos estereofónicos, através dos quais podemos deduzir as propriedades físicas dos materiais ilustrados assim como as diferentes qualidades das relações socioespaciais. Contudo, o hiper-realismo sonoro é obtido através da reinvenção da partitura quotidiana e de falácias que hiperbolizam as características da realidade auditiva, compondo um convincente *trompe l'oreille.*

A ação principal está repleta de *apartes* sonoros, provenientes de ações periféricas que confidenciam ao espetador o caráter disfuncional da arquitetura e dos objetos, contrapondo-se, desta forma, à aparência depurada do cenário e dos seus adereços. O protagonismo destas figurações auditivas provoca uma inversão na hierarquia dos sons, com a qual se atribui textura e profundidade ao enquadramento da tela, mobilizando-se as possíveis memórias hápticas do espetador.[191]

---

[187] Daney, 2005: 988.

[188] *No olho está contida a sedução*. Bataille, 2003: 99.

[189] Segundo Ludmila Brandão…*o espaço que compreendo é aquele que me toca por todos os lados e que percebo com todos os sentidos, simultaneamente. A economia dimensional retira a potência da experiência corporal e cria mundos para homens sem corpo, inventa paisagens que só existem para os olhos. Supremacia do pensamento e da visão (modernidade?).* Brandão, 2002: 7.

[190] Dondey, 2009: 57.

[191] Introduzida em *Jour de Fête*, esta característica é igualmente explorada pelos seus efeitos cómicos. Neste filme, a invisível vespa, que persistentemente invade as cenas através de uma imagem sonora, torna-se a protagonista das mesmas.

Deste modo, a linguagem verbal perde o protagonismo conquistado com a invenção do cinema sonoro, sendo por vezes impercetível em face da grande sobreposição de elementos audiovisuais que compõem o enquadramento. Reduzidos ao essencial, os diálogos são acompanhados de teatralidades gestuais e de paralinguagens, típicas dos anúncios publicitários. O evidente assincronismo das falas procura realçar o caráter encenado do relacionamento social, onde as modulações verbais e os restantes pormenores sonoros variam consoante os estatutos dos interlocutores e as qualidades espaciais em que estes se inserem, traduzindo metaforicamente distâncias, fronteiras ou afinidades socioespaciais e afetivas.

Ao mesmo tempo, podemos realçar o poder comunicativo do silêncio, durante o qual se ouve o que não é proferido. Em *Playtime*, as momentâneas supressões do som revelam-se essenciais à caraterização de um quotidiano encerrado hermeticamente pelas fronteiras invisíveis do vidro que distanciam corpos e afetos.

Consequentemente, o cenário é também construído por esta rigorosa banda sonora composta de múltiplos polílogos, onde arquiteturas gritantes, vozes surdas, gestos cantantes, olhares sussurrados, cadeiras suspirantes e emissores clandestinos despertam os nossos ouvidos para a *inquietação difusa dos espaços modernos,*[192] cuja entropia existencial e comunicativa resulta, paradoxalmente, da sua rígida estética funcional.

[192] *C'est aussi l'inquiétude diffuse des lieux modernes.* Dondey, 2009: 8.

3.2. ATMOSFERAS CROMÁTICAS

As tramas de *Mon Oncle* e *Playtime* organizam-se em torno de oposições atmosféricas e comportamentais. No primeiro, o guião desenvolve-se num movimento pendular entre dois conceitos espaciais opostos, cujas opções cromáticas encarnam uma disputa entre o sujo e o limpo, representativa de dois sistemas antagónicos de relações interpessoais. A modernidade é representada na palidez cúbica do betão, onde a utilização de cores garridas tem como função acentuar o "verniz" artificial de certos elementos. Inversamente, as tonalidades térreas do bairro tradicional caraterizam arquiteturas vernaculares envoltas numa pátina existencial marcada pelas coloridas pinceladas de ambientes feirais.

Fig. 29: *Mon Oncle* (00:02:25)

Fig. 30: *Mon Oncle* (00:38:20)

Por sua vez, *Playtime* apresenta-nos um contexto plenamente urbano, revestido de uma uniformidade cinzenta proveniente do monopólio espacial do vidro e do aço, cuja variação cromática está associada à caricatura dos objetos de consumo dos anos 60 e, também ao caráter artificial dos seus materiais. A homogeneidade da tela será interrompida pelo momento catártico vivido durante a inauguração do restaurante *Royal Garden*, onde o descontrolo espacial é acompanhado pelo cair das máscaras sociais, numa invasão policromada de impulsos comportamentais.

Fig. 31: *Playtime* (00:05:00)

Fig. 32: *Playtime* (01:59:00)

4. OS CENÁRIOS

Reflexo de um sistema ideológico simultaneamente datado e intemporal, a arquitetura do Movimento Moderno constitui a plataforma crítica, por excelência, de uma sociedade em acelerada mutação, onde uma nova geração procura afirmar-se ao forçar a rutura com heranças vetustas e ao aderir, entusiasticamente, ao apelo da inovação. Consciente deste fenómeno, Tati interroga a viabilidade dos *slogans* modernistas, enquanto suportes eficazes e viáveis das voláteis relações humanas e socioespaciais, construindo a sua crítica cinematográfica em torno de uma cenografia particular repleta de citações provenientes de uma arquitetura depurada que enfrentava, na mesma época, um profundo momento de revisão teórica.

Concebidos por Tati e pelo pintor francês Jacques Lagrange (1917 – 1995), seu coargumentista e consultor artístico, os cenários procuram representar e interrogar os dois processos construtivos dominantes do modernismo: a arquitetura do betão armado em *Mon Oncle* e a arquitetura do vidro e do aço em *Playtime*. Contudo, não estamos perante cenários meramente ilustrativos, visto que, nos dois filmes, o espaço assume um papel crítico com um forte poder simbólico e comunicativo, tornando-se um elemento modelador da própria ação, numa sátira aos pressupostos normativos do Movimento Moderno.

Da rusticidade do quarteirão tradicional de *Mon Oncle* à plena urbanização da cidade de *Playtime*, cada cenário encarna uma metáfora de modelos sociais e comportamentais[193] que encontram no ecossistema do casal Arpel (*Mon Oncle*), um contexto de transição. Verificar-se-á que no meio urbano as relações sociais estão sujeitas a uma rigorosa proxémica ao serem racionalizadas em função de estatutos e motivadas pela produtividade individual e coletiva. Ao contrário, no bairro tradicional (*Mon Oncle*) as relações são instintivas e associam-se ao caráter espontâneo do espaço, dispensando os veículos tecnológicos que desvirtuam a comunicação no território urbano.

Da mesma forma, a generalidade dos adereços faz referência ao mobiliário desenvolvido pela estética modernista, formalizando caricaturas de materiais como o aço tubular e da sua associação a formas puras e cores primárias. Fazendo parte do mobiliário da autoria de Tati e Lagrange, algumas peças, como a cerâmica *Dubrocq*[194] ou as cadeiras *Scoubidou,* presentes em *Mon Oncle,* surgem da colaboração com *designers* da época.[195]

---

[193] *Je suis l'espace ou je suis.* Bachelard, 1957 : 131.

[194] Na realidade da autoria do escultor – ceramista francês Pol Chambost (1906 – 1983).

[195] Feitas em estrutura tubular e fios de plástico para costas e assento, as mesas interiores e as cadeiras

4.1. *MAISON ARPEL*

Em 1956, Tati funda a sua produtora, *Specta-Films,*[196] e começa a escrever o guião de *Mon Oncle*. Sensível ao caráter invasor das novas intervenções urbanas do pós-guerra, o realizador situa o universo de *Mon Oncle* entre a *banlieue pavillonnaire*, o *grand ensemble* e o bairro antigo, refletindo (enquanto reflexo e reflexão crítica) os seus consequentes fenómenos de segregação.

Entretanto, inicia-se a construção de *Créteil,*[197] localizada a 11.5 km de Paris, que lhe servirá de cenário nas imagens, onde se ilustra o contexto de expansão urbana semelhante ao *Grand Ensemble* de Sarcelles. Pode dizer-se, assim, que o filme se constrói simultânea e paralelamente a estes fenómenos urbanos. E se, tangente à nova *Créteil*, fica o bairro tradicional de *Saint-Maur*, com a praça do mercado onde mora o senhor Hulot, pode concluir-se que Tati encontra no seu próprio contexto social cenários "naturais" para a localização de parte desta obra.

Contudo, a peça principal do cenário e do filme seria construída nos estúdios *Victorine* de Nice e desenhada em colaboração com o pintor e cenarista Jacques Lagrange. A casa Arpel sintetiza as suas intenções críticas, sendo o resultado da montagem de imagens de casas já existentes, publicadas em revistas da época.[198] A vivenda, cubista e monolítica, pode interpretar-se como uma sátira ao formalismo branco e homogéneo das *villas* modernistas e ao paradigma *corbusiano* da casa *Citrohan* (1920). Ao mesmo tempo, a rua

---

Scoubidou são da autoria dos *designers* franceses Pierre Guariche, Michel Mortier et Joseph-André Motte, fundadores do A.R.P., Atelier de Recherche Plastique e responsáveis pelo mobiliário de edifícios icónicos do período *Trente Glorieuses*, como a *Maison de la Radio* (Paris, 1963, Henry Bernard)

[196] Dondey, 2009: 126

[197] *Paris grandit et grossit et comme la place se fait rare dans les limites de l'agglomération actuelle, la capitale «mord» sur la banlieue. Voyons l'exemple de Créteil avec une cité ultramoderne, tellement moderne, qu'elle n'est pas encore achevée. Les 20 000 habitants des 6 000 logements du Mont Mesly sont locataires ou copropriétaires. Ils ont le confort, mais quelle est la vie de ces déracinés, habitants d'une ville champignon?* Transcrição da locução do documentário: *Les grands ensembles de Créteil* (Journal de Paris - 11/04/1964) Radiodiffusion Télévision Française

La cité sera témoin d'une nouvelle condition humaine, une cité d'espérance annonciatrice d'un modèle de cité future", déclara le général Pierre Billotte, élu maire de Créteil en 1965… Cette nomination annonce des travaux de grande ampleur pour faire de la ville non pas une cité administrative mais "une capitale départementale" aux nombreux équipements (hôpital, université, maison des arts, maisons des jeunes et de la culture, hôtel de ville, préfecture, palais de justice, poste, centre commercial régional, crèches, métro, cathédrale, voies express etc.). C'est l'acte de naissance du Nouveau Créteil. http://www.ville-creteil.fr/cv/cv-dc-fiche-histville.htm

[198] *Tati had here gone out of his way to make it visually ridiculous. It was originally designed and assembled by Tati and Lagrange as a collage from images of architectural reviews of the time…Tati describes the design process: We had all sorts of architectural reviews and journals which we had gathered. We also had some scissors and glue. So I did a montage, I cut come features, a round window here, a ridiculous looking pergola there, some garden with a tortuous path to give the impression to be bigger than it really was etc…in effect it was an architectural pot-pourri.* Penz: 1997 : 64.

onde a residência está inserida, desenha uma analogia com a rua Mallet Stevens (1886 - 1945), composta por seis casas da autoria deste arquiteto e inaugurada em 1926, no 16ème *arrondissement* de Paris. Enquanto espaço de recreações encenadas, Tati atribui ao jardim a casa Arpel uma estética infantilmente lúdica que faz lembrar o desenho cubista do jardim da *Villa Noailles* (1923 – 1927, Mallet Stevens, França) concebido pelo arquiteto paisagista Gabriel Guevrekian (1892 – 1970).

Ao juntar num só espaço (a casa) características de diferentes casas, Tati utiliza a técnica dos romancistas na criação dos personagens-tipo, nos quais a concentração dos elementos acentua os traços, hiperboliza a imagem e onde o real se atrofia diante do poder gigantesco da ficção. Na realidade, o cenário da casa é apenas composto pela fachada e pelo pátio-jardim no qual ela está implantada, formalizando, deste modo, uma metáfora do nascimento de uma sociedade superficial que celebra o culto de arquiteturas-espetáculo e de fachadas existenciais.

Fig. 33: Reconstituição do cenário da *Maison Arpel* durante a exposição *Deux Temps Trois Movements* na cinemateca de Paris (2009) ©Yuri Suzuki@flickr.com

4.2. *TATIVILLE*

Na impossibilidade de paralisar o normal funcionamento dos edifícios-equipamento selecionados para cenário de *Playtime*,[199] Tati será obrigado a conceber a sua própria cidade estúdio com a colaboração do arquiteto – cenógrafo Eugène Roman, com quem já trabalhara em *Mon Oncle.*[200] A construção do cenário inicia-se em 1964, num terreno livre de 15 000 m^2 em *Joinville-le-Pont*, na proximidade de *Vincennes,*[201] e incluirá vários equipamentos e infraestruturas, tais como um conjunto residencial, edifícios de escritórios equipados com escadas rolantes e aquecimento central, um aeroporto, uma zona de estacionamento, um sol artificial, alimentado por duas centrais elétricas, e algumas ruas asfaltadas. Embora consideravelmente realista, muito do cenário é elaborada com base em fotografias ampliadas à escala real, transformando o espaço desta 'cidade' num vasto *trompe l'oeil* que alegoriza a farsa estética em que tantas vezes se refugia a política urbana.

Influenciado pelo recém-inaugurado edifício Esso (1963) (arquiteto Jacques Gréber, 1882 - 1962), pioneiro de *La Défense* e hoje demolido, o cenário consistirá maioritariamente na multiplicação de edifícios em vidro e aço, com vista a caricaturar a imagem homogénea que proliferava nas cidades da época, resultante do Estilo Internacional. Para tal, as fachadas estariam colocadas sobre carris, o que permitiria a sua deslocação consoante as necessidades perspéticas do plano, atribuindo assim uma maior flexibilidade ao cenário.

A uniformidade espacial será também aplicada no interior dos cenários, dando idêntica caracterização aos diferentes equipamentos, tornando-os quase indistintos e, à semelhança de *Mon Oncle*, a mesma tipografia industrial será utilizada na identificação dos espaços, mas agora em língua inglesa.

---

[199] *Au début, nous devions tourner dans un décor naturel. Je pensais qu'il devait y avoir suffisamment de constructions modernes pour tourner Playtime, mais petit à petit, nous nous sommes rendu compte, en demandent les autorisations de tournages qu'on pouvait bien aller à Orly pour tourner quelques plans, mais qu'il n'était nullement question d'y tourner toute une séquence, car on peut pas arrêter le trafic aérien pendent des semaines sous prétexte que Tati a décidé de faire un film. Après on s'est dit : on va aller chez BP pour tourner la séquence du « labyrinthe-bureaux », c'est ultramoderne, ça conviendra parfaitement, et le même problème s'est posé. Même chose pour le supermarché, il était impossible d'interrompre le travail et la vie des gens. Alors, nous avons été paniqués parce que nous avions l'argent pour tourner le film, mais pas d'endroit pour le tourner…* Tati citado em Ede e Goudet, 2002: 49.

[200] Penz, 1999: 142.

[201] Ede e Goudet, 2002: 54.

Fig. 34: Cenário de *Playtime* © Ede e Goudet, 2002: 89.

Fig. 35: Cenário de *Playtime* @Ede e Goudet, 2002: 52

Fig. 36: Cenário de *Playtime* © Ede e Goudet, 2002: 53

4.3. ESPAÇO-PERSONAGEM, PERSONAGEM-ESPAÇO[202]

Jacques Tati apropria-se da tipificação de espaços, seres e necessidades, utilizada por autores modernistas, como Le Corbusier, para construir um universo cinematográfico constituído por espaços-tipo habitados por personagens-tipo. O cenário é povoado por anatomias *sem rosto*, pois a objetiva centra-se em corpos convertidos em utentes, submetidos a uma arquitetura de sorrisos publicitários.[203] Consequentemente, os personagens são desprovidos de profundidade psicológica, planos, atuando como reflexos humanos do caráter impessoal que define os espaços da modernidade. Ao mesmo tempo, a subtração da identidade individual reforça o papel do corpo e do movimento na caraterização e na perceção do espaço, através de diálogos hápticos que questionam o conforto funcional e estético do objeto industrial.

Visto como protagonista dos seus filmes, o cenário *tatiano* não procura apenas situar a ação, assumindo-se como projeção e suporte de identidades ou de ambições sociais dos personagens-tipo. O espaço e os seus objetos constituem-se como prolongamentos do ser,[204] participando na sua caraterização e, por vezes, na sua dissimulação, quando inseridos nos rituais de encenação e ascensão sociais.

Ao dotar cada cenário com características espaciais reativas, associadas a uma forte identidade simbólica, atribui-lhe qualidades de sujeito, cuja performance rivaliza com a ação dos próprios personagens. Deste modo, o plateau transforma-se num ringue que opõe o corpo tectónico ao corpo humano e vice-versa, revelando os paradoxos disfuncionais da estética normativa e dos vícios da técnica. Enquanto sujeito-objeto, o espaço revelará uma centralidade dramática, pois conduz a narrativa através do seu próprio uso, transformando-a numa ação recíproca entre os atores e o cenário.

Por exemplo, o processo de autopromoção do novo-rico, representado em *Mon Oncle* pelo casal Arpel, tem como plataforma de ação uma sofisticada *villa* modernista produzida pela mesma indústria que possibilitou a obtenção do novo estatuto. Ao romper com a imagética da habitação tradicional, forçando os corpos amadurecidos nas aduelas de uma arquitetura vernacular ao desconforto de agressivas arestas, a casa Arpel transforma-se

---

[202] *We shape our buildings, and afterwards, our buildings shape us*. Citação de Winston Churchill, extraída de um discurso proferido na Câmara dos Comuns (Londres) em 28 de outubro de 1944. Consultado em http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/quotations, disponível em 19/07/2013.

[203] A dramatização das expressões faciais e gestuais é estilizada de modo a mimetizar as encenações publicitárias da época.

[204] *Man dwells in things', as the phrase already quoted says; this means that he is in weirdly so bound up with them that they are no longer outward objects to him, but have become part of his life as the agents of a deeper being. To summarize the linguistic understanding developed so far, the concept of dwelling serves to denote the indissoluble unity with which something psychological is embodied 'in' something physical. And so it can also be used to denote in a general way the relationship of man with space.* Bollnow, 2001:161-162

literalmente numa fábrica de identidades artificiais que, na sua discordância funcional entre continente e conteúdo, será reveladora de constrangedores antecedentes sociais.

A rusticidade engravatada do novo-rico repete-se em *Playtime*, com os mesmos maneirismos urbanos e sofisticação forçada, sempre associados a um novo e moderno modo de habitar que é representado neste filme pelo apartamento da família Schneider. Em *Mon Oncle*, a senhora Arpel lidera um elenco feminino, também explorado em *Playtime,* que satiriza o universo ambíguo da mulher moderna e o seu papel no redesenhar dos espaços doméstico e laboral do pós-guerra.

Por outro lado, ser-nos-ão apresentados outros personagens que correspondem à caricatura do imaginário tradicional gaulês, alheios à normalização industrial do espaço e ao caráter desinfeto das suas relações sociais. Em *Mon Oncle*, este naipe de figuras subsiste num pequeno território que resiste, tal como a aldeia de Astérix ao cardo romano, à invasão de traçados ortogonais com sotaque americano.

Em *Playtime*, a uniformidade do espaço corresponde a anatomias padronizadas, com comportamentos mecânicos, que denunciam a urbanização total da sociedade. Hulot, em conjunto com outros personagens pontuais, será o elemento poluente desta cidade asséptica, colocando em causa a ordem espacial.

O próprio clima é adjuvante do espaço e dos personagens neste processo de tipificação, pois não se verificam oscilações meteorológicas, numa sátira aos enquadramentos publicitários permanentemente banhados pela radiação solar dos holofotes. Os cabelos, impecavelmente laqueados, são imunes ao respirar do vento e os guarda-chuvas, permanentemente fechados, funcionam como meras bengalas de passos cronometrados. Será com a artificialidade mecânica do ar condicionado que surgirão os desequilíbrios climáticos para fazer suar os corpos e arrepiar o ténue equilíbrio das encenações sociais.

5. ESPAÇO, CORPO E COMUNICAÇÃO

> *The body is the tool by whose help, that is, by means of its sense organs and ability to move, space is given to us. To that extent it belongs to the organization of the subject experiencing space.*[205]

Herdeira da expressão corporal do cinema mudo, a obra de Jacques Tati encontra na representação somática dos seus personagens, o principal instrumento de análise crítica do espaço construído.[206]

Enquanto primeiro habitáculo do ser,[207] o corpo converte-se na expressão da sua essência, refletindo-a na particularidade das suas ações e, consequentemente, nas composições objetivas ou casuais do seu próprio espaço. Através do uso, a arquitetura transforma-se na projeção de quem a habita, enraizando as suas fundações em personalidades e fisionomias, como se sujeito e objeto se fundissem num único organismo.[208] Deste modo, os filmes vivem de um diálogo permanente entre os personagens e o cenário, numa relação de caracterização de reciprocidade, onde o espaço anuncia o utente e o utente se projeta no espaço, desenhando-se uma correspondência estética e comportamental à semelhança de certos textos realistas do séc. XIX, como é o caso do romancista Balzac, autor da *Comédie Humaine*. [209]

Porém, visto que a relação do homem com a sua anatomia é determinante para a leitura do seu habitat,[210] a normalização da arquitetura, propagada pelo Estilo Internacional, postula

---

[205] Bollnow, 2011: 268.

[206] *All the senses 'think' and structure our relation with the world although we are not conscious of this perpetual activity. In my view, the sensory and embodied mode of thinking is essential in art and all creative work.* Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (2009), consultado em http://www.tu-cottbus.de/theorieder architektur / Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/3Pallas.htm, disponível em 28/07/2013.

[207] *…body itself in its spatiality as the primeval form of all other experience of space. 'The body', he says at one point, 'is both natal space and matrix of every other existing space…The body is itself a space, an individual space, and thus a part of the space that surrounds us. To that extent it also belongs to the area of the experienced object.* Bollnow, 2011: 162 e 268.

[208] *Aqui, o homem se prolonga no inumano assim como é um prolongamento deste: as fronteiras se dissolvem, tudo é figura e fundo.* Brandão, 2002: 8.

[209] *…Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bagne ne va pas sans l'argousin, vous n'imagineriez pas l'un sans l'autre...quand elle est là, ce spectacle est complet.* Balzac, 1966: 30 (1835).

[210] Our consciousness is an embodied consciousness, the world is structured around a sensory and corporeal center. 'I am my body', Gabriel Marcel claims, 'I am the space, where I am', establishes the poet Noel Arnaud. Finally, 'I am my world', writes Ludwig Wittgenstein. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (2009). Consultado em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/ 011 /

um distanciamento do caráter individual na formulação do espaço e na sua consequente sujeição a realidades pré-fabricadas.[211] A dessacralização do corpo, introduzida pela era moderna, inseri-lo-á em novos rituais de iconolatria e de dependências tecnológicas que convertem o espaço vivido numa rentável plataforma mediática. Por conseguinte, o ventre capitalista incubará anatomias masoquistas que se rendem, em função da imagem, a arquiteturas e vestuários dignos dos mais estoicos faquires.

Neste contexto, o espaço humano torna-se predominantemente visual,[212] conduzido por deformações oculares que se sobrepõe às perceções concretas da derme e substituem o conforto corporal por ídolos estéticos. Contudo, a superioridade da visão na leitura espacial e no juízo das suas qualidades será não só questionada pelos filósofos do espaço como também no seio da própria arquitetura, tornando-se uma questão central na obra de autores contemporâneos como o arquiteto Juhani Pallasmaa*: A invenção da representação perspética fez do olho o ponto central do mundo percetivo, assim como do conceito do eu. A própria representação em perspetiva converteu-se numa forma simbólica que não só descreve mas que também condiciona a perceção.*[213]

Cego à nascença, o corpo entrega-se ao embalo sinestésico do colo materno, ao qual regressa, com o olhar turvo do ancião, recuperando as memórias táteis e musculares, negligenciadas na vida adulta, pela supremacia ocular da postura social. Por sua vez, o invisual encontra no seu próprio *handicap* a expansão dos restantes sentidos, construindo uma leitura sinestésica particular e intransmissível que comprova a verdadeira essência do espaço nas carícias ou colisões entre a pele do seu corpo e a superfície do seu mundo.[214]

Do mesmo modo, Tati explora a relação entre o corpo e o espaço, nos seus confrontos e afinidades, transformando cada personagem num discurso anatómico que comunica as qualidades da arquitetura representada pelo cenário, através de gestos hiperbólicos. A motricidade assume, frequentemente, o protagonismo das cenas, contradizendo,

---

Pallasmaa/3Pallas.htm disponível em 28/07/2013.

[211] *Also the art form of architecture mediates and evokes existential feelings and sensations. Architecture of our time has, however, normalized emotions and usually completely eliminates such extremes of the scale of emotions as sorrow and bliss, melancholy and ecstasy.* Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (2009), Consultado em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/2Pallas.htm disponível em 28/07/2013.

[212] *The buildings are undestood as objects, machines to be looked at, inhabited by a viewer who is detached from them. Inhabited precisely by being looked at, wether it be by user, visitor, neighbor, critic or reader of architectural publications.* Wigley, 1995: 3.

[213] Pallasmaa, 2006: 15.

[214] *…such that a blind person is capable of reconstructing everything that visions yields to us of space*. Wigley, 1992: 382.

enfatizando ou interrogando a difusa linguagem verbal do conjunto de atores. Enquanto instrumento da ficção, os corpos provocam o espaço e reagem aos seus múltiplos estímulos,[215] denunciando, também, os fossos invisíveis que caraterizam as relações interpessoais, quando inseridas numa arquitetura excessivamente normativa ou mediadas por rituais de encenação social.

Consequentemente, os filmes são povoados por dois tipos de personagem: as que habitam a sua própria identidade espacial, partilhando-a no processo de estruturação de comunidades, e as que hipotecam a essência do conforto pelo quotidiano efémero das páginas de catálogo. E é neste contraste que o realizador questiona a crescente perda das qualidades humanas do espaço, confundidas agora com ergonomias comerciais que valorizam a dimensão estético-simbólica de uma arquitetura ao serviço de um novo cosmos industrial, político e consumista.

Embora a ditadura da imagem anestesie a sensibilidade cutânea no processo de apreensão espacial, desvirtuando o sistema de trocas sinestésicas entre anatomias humanas e arquitetónicas,[216] Tati transfere o seu próprio sistema háptico para as superfícies cutâneas de personagens como François ou Hulot que, em constantes derivas infantis, devolvem ao espaço a sua primordial intenção tátil, transformando cada poro numa objetiva ao serviço do espetador.[217]

---

[215] *The body appears as a mere instrument, with whose help he can react to the world (similarly, Schopenhauer saw the body as the 'direct object').* Bollnow, 2001: 162.

[216] Carneiro, 1995:19.

[217] *Compreensão do espaço como recetáculo neutro, fixo, imutável, preexistente, separado do corpo, e, por outro, mas de modo indissociado deste, do esquecimento do próprio corpo ou a sua redução a um grande olho envolto num emaranhado de neurônios - uma das imagens (ou efetivações) do corpo moderno*. Brandão, 2002: 9.

5.1. A DUPLA ENCENAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL

Através dos personagens-tipo, Tati apresenta-nos uma reinterpretação dos atores presentes nas imagens publicitárias, figuras que preenchem o novo imaginário consumista, transpondo para o cinema a encenação e o artificialismo das relações sociais caraterísticas de uma pretensiosa classe média.

Na correspondência entre personagens e espaços-tipo, o cenário não reflete apenas essências pessoais, mas também as suas ambições, operando, assim, como um exercício de cosmética diante da inadaptada realidade dos corpos. Nesta construção reciproca de alçados humanos e arquitetónicos, a indumentária modernista transforma-se num extravagante passaporte de estatutos elitistas, construídos em torno de espaços e objetos com elevado valor representativo, inversamente proporcional ao seu conteúdo afetivo. Estamos perante uma anástrofe do processo de produção do espaço pessoal, onde a identidade humana é construída *a posteriori*, através de uma cenografia de produtos distintivos, em vez de se prolongar no espaço e nos objetos, como consequência do próprio uso e dos seus atributos sentimentais.

A confusão entre *ter* e *ser* torna-se geradora de uma relação disfuncional entre o corpo e o seu próprio meio, vítimas de comportamentos encenados e gestos afetados, por vezes traídos pelos espasmos do instinto que contrariam o determinismo associado ao Movimento Moderno.

A encenação da encenação procura, assim, ironizar com a distorção propriocetiva e com os conflitos psicomotores produzidos pela asfixia de uma arquitetura tão normativa como as modas sazonais, na qual se torna difícil atingir a simbiose espaço-corpo, inerente à essência humana,[218] condenando os corpos a coreografias comportamentais padronizadas.

[218] *Transferimos a la memoria encamada de nuestro cuerpo todas las ciudades que hemos visitado, todos los lugares que hemos reconocido. Nuestro domicilio pasa a integrarse en nuestra propia identidad; pasa a ser parte de nuestro cuerpo y de nuestro ser.* Pallasmaa, 2006: 72.

Fig. 37: François, le facteur (1947) ©Atelier Robert Doisneau@robert-doisneau.com

6. A DISTRIBUIÇÃO DE CORREIO: *RAPIDITÉ, RÉGULARITÉ, EFFICACITÉ*

François le facteur, personagem introduzido em *L'École des Facteurs*, protagoniza a primeira longa-metragem de Jacques Tati, *Jour de Fête* (1949). Este filme, realizado em 1947, um ano antes da implementação do *Marshall Plan* e em pleno início da reconstrução europeia, não é alheio aos ventos de modernidade que já sopram dos Estados Unidos.

Carteiro de uma aldeia tipicamente francesa do pós-guerra, num país que se moderniza rapidamente, *François* vê-se confrontado com os novos métodos americanos de distribuição do correio, divulgados por um filme intitulado *La Poste en Amérique.* Nesta obra de propaganda sobre o progresso dos Estados Unidos, é feita a apologia do *Postman Moderne et Sexy,* cuja rapidez e eficiência assentam em novas técnicas e no recurso a meios de transporte tais como motos, helicópteros e aviões. Logo: *Rien n'arrête le postman yankee. Pour lui, là où finit la route, le ciel continue… les américains veulent faire de chaque facteur l'acrobate.* [219]

Consequentemente, o transporte e a distribuição da correspondência implicam a conquista do espaço e os futuros carteiros são submetidos a intensas provas de preparação, herdeiras diretas dos exercícios militares. Ao mesmo tempo, a entrega do correio torna-se um espetáculo pleno de ação e "sensualidade", no qual a figura do carteiro, jovem mensageiro, atlético e belo, se transforma em *Apollon des US Post Office*, aguardado com a mesma ansiedade e o mesmo desejo com que se esperavam as cartas e as encomendas.

Nesta obra, a mensagem de Tati é muito clara. Estamos perante a génese da *sociedade do espetáculo,* decorrente da modernização, aqui veiculada pelos *media* ao serviço do Estado, numa sociedade analisada por Guy Debord alguns anos mais tarde: *Toda a vida das sociedades, nas quais reinam as condições modernas de produção anuncia-se como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente distanciou-se numa representação*.[220]

A propaganda termina na promessa da modernização do método francês de distribuição de correspondência, na época tradicional e obsoleta, com a introdução do modelo norte-americano. E a tríade *liberté, égalité, fraternité,* ligada à *Declaração dos Direitos do Homem*, à *Revolução Francesa* e tão orgulhosamente ostentada pela cultura gaulesa, seria muito brevemente substituída por outra, agora trazida de outro continente e de origem americana, mas também alusiva aos ideais da génese modernista: *rapidité, régularité* e *efficacité.*

[219] *Jour de Fête*, 1949, min. 00:38:39 e 00:39:02.

[220] Debord, 1971: 2.

François, o carteiro francês, desloca-se de bicicleta e beberica nas tascas da aldeia, por entre dois dedos de conversa com os habitantes locais, sendo motivo de chacota para a maioria. A sua tão característica distribuição da correspondência é ridicularizada por todos. Ele que tem por missão fazer comunicar à distância todos os outros, ironicamente nem sequer se exprime de forma clara quando tem de articular algumas palavras no exercício da sua missão.

Como seria de esperar, este homem simples fica inicialmente apreensivo e reticente perante as técnicas e as novidades estrangeiras, mas rende-se finalmente ao espírito americano, com o qual irá, inclusive, entrar em competição. Embora continue montado na sua bicicleta, distribui agora o correio à *l'américaine*, sinónimo de velocidade porque *time is money.* Todavia, esta obsessiva vontade de modernização resultará no caos e as mensagens nem sempre chegarão aos seus destinatários.

A narrativa da aldeia é construída através da distribuição do correio, na qual o carteiro encarna, simultaneamente, a mensagem e o seu próprio veículo, constituindo também um instrumento de caraterização espacial ao percorrer e interagir com os diversos locais e seus habitantes. Com este filme, Tati introduz, na sua obra cinematográfica, o tema da comunicação e dos seus equívocos, através da relação do protagonista com o cenário, aqui intermediada por uma indissociável bicicleta com a qual efetua uma corrida de transgressões que anula as tradicionais fronteiras entre exterior-interior, público-privado.

Tecnicamente, inicia um dos aspetos mais característicos da sua cinematografia: a criação de uma atmosfera sonora através de uma partitura complexa de ruídos, música e diálogos, em que os últimos perdem protagonismo, reduzindo-se apenas ao essencial para a compreensão da cena. Esta inversão da hierarquia dos sons, que contribui largamente para a caracterização do espaço e dos materiais, atribuindo-lhes textura e profundidade, é explorada pelos seus efeitos cómicos em *Jour de Fête*.[221]

Dando o corpo ao seu personagem e investindo-o já de certas características cómicas peculiares, Tati introduz nesta obra a sua linha técnica e temática, assim como, a matriz daquele que será o protagonista dos seus próximos filmes, o imortal senhor Hulot.

[221] *Supra* nota 192.

7. HULOT: O CORPO DA DÚVIDA

7.1. A ARROGÂNCIA BALNEAR E O PERSONAGEM-ÓCIO

Interpretado pelo próprio Tati em *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953), surge o personagem mais emblemático da sua obra, numa projeção de si próprio, mas sobretudo na personificação das suas interrogações em face da modernidade.[222]

Hulot herda o nome de um arquiteto vizinho de Tati (curiosamente, o avô de um recente líder do *Partido Ecologista* francês, Nicolas Hulot) e a escolha não é inocente, pois o novo personagem será um guia espacial dos seus cenários, o instrumento da crítica do realizador a uma arquitetura normativa e impessoal e, sobretudo, às formas de utilização da mesma. Daquele arquiteto, Hulot herdará também a gabardina e o chapéu, indumentária sempre presente e que serve para o identificar no ecrã.[223]

No filme *Les Vacances de Monsieur Hulot*, que também marca a estreia da colaboração com o pintor e cenógrafo Jacques Lagrange, Tati aborda a encenação das relações sociais inseridas no contexto do turismo balnear, culto burguês dos tempos modernos.[224] Nesta obra, a preto e branco, os personagens, em vez de descansarem e mudarem os seus hábitos em tempo de férias, mantêm os mesmos rituais diários que caracterizam as suas vidas quer laborais quer domésticas. Hulot é o único a fazer uma verdadeira pausa no seu quotidiano e a mergulhar realmente num tempo de ócio. E em *Mon Oncle*, vemo-lo regressar das suas cinzentas férias para ingressar nas coloridas peripécias de uma fábrica de plásticos vermelhos.[225]

Feitas as apresentações, conhecidos os seus hábitos e as suas relações com familiares e vizinhos, em *Playtime*, o personagem partirá para a capital francesa, espaço que o irá anular através da sua multiplicação em diferentes sósias. Neste filme, prolonga-se a infrutífera

---

[222] *C'est alors que j'ai eu l'idée de présenter monsieur Hulot, personnage d'une indépendance complète, d'un désintéressement absolu et dont l'étourderie qui est son principal défaut, en fait, à notre époque fonctionnelle, un inadapté.* Jacques Tati citado por Anthony Palou, 01/07/2009 em http://www.lefigaro.fr/cinema/2009/07/01/03002-20090701ARTFIG00361-monsieur-hulot-est-encore-en-vacances-.php

[223] *Sur le seuil, un inconnu est apparu. Il vient de refermer la porte, inconscient de l'effet de son arrivée. L'homme est grand et se tient un peu penché, comme pour saluer l'assistance. Visage ovale, œil rond, nez pointu. Une pipe à la bouche ; sur la tête, un vieux galurin de toile…Le corps est nettement incliné vers l'avant à partir de la taille, sa pipe lui ouvrant le chemin telle une proue de navire. Il marche à grandes enjambées, comme pour se propulser vers son but, sur la pointe des pieds. A chaque pas, son pantalon découvre une paire de chaussettes à rayures horizontales…D'où vient Hulot?* Dondey, 2009: 85 e 88

[224] Os franceses têm direito a férias pagas desde 1936.

[225] *Je crois que je vais maintenant expliquer davantage aux spectateurs ce qu'est Hulot. Je vais leur faire voir où il habite, où il travaille, et les contacts qu'il a avec la famille, avec le monde qui l'entoure.* Entrevista de Tati em 1956. Dondey, 2009: 125.

saga profissional, iniciada na película precedente, que transforma Hulot num *situacionista* acidental em constante *deriva*, incapaz de se inserir nos mecanismos espaciais e laborais impostos pela sociedade capitalista e pela sua linha de produção: *Ne travaillez jamais!* [226]

Porém, e segundo o seu autor, Hulot não assume uma posição clássica de protagonismo nas diferentes obras, apresentando uma centralidade excêntrica que estabelece pontes de ação entre as restantes figuras. Jacques Tati desenha um personagem simples, tímido, prestável e sem ambições que não procura de forma alguma destacar-se dos restantes, mantendo-se, ao mesmo tempo, um elemento independente e alheio a tipificações.

Estamos perante uma figura silenciosa, extraída das pantomimas críticas do cinema mudo, cuja teia de movimentos, exercidos com aparente fragilidade, exemplifica a convocação do corpo enquanto plataforma laboratorial do espaço construído.[227] Mas, ao contrário de *François, le Facteur* ou de *Charlot* (com quem é frequentemente comparado) que polarizam todas as situações cómicas, Hulot suscita apenas involuntárias deflagrações de cómico, onde quer que se encontre e, sobre ele, pouco se revela diretamente nos filmes.

Segundo Barthélemy Amengual, *o próprio Hulot é imperfeito. Esta imperfeição é precisamente a da reticência, da litotes, mesmo da preterição,*[228] aspeto que lhe confere abertura e neutralidade suficientes para que a assistência seja livre de o interpretar nas diferentes situações e mesmo de se identificar com ele. Tati deixa ao espectador a tarefa de ver muito onde pouco se mostra ou se diz e onde se pode sempre ver para além das aparências, ou seja, a intenção do autor é abrir vastos campos de sentido nos pequenos gestos ou atitudes do personagem. Consequentemente, Hulot é portador de sentidos que vão muito mais longe do que as imagens filmadas e a leveza da sua oscilante figura carrega a filosofia do autor.

---

[226] *Ne travaillez jamais*, as palavras de um grafiti pintado na Rue de Seine por Guy Debord (1931 – 1994), em 1953, constituíam um apelo à recusa da subjugação da classe trabalhadora aos abusos da sociedade capitalista e tornar-se-ia uma frase chave do movimento de vanguarda politicamente comprometido, *Internacional Situacionista* (1957 – 1972). A prática da *deriva* (iniciada pela Internacional Letrista, precursora deste movimento) evoca o desvio do habitante em face dos constrangimentos funcionalistas que configuram a estrutura do meio urbano através de uma ausência de planos e objetivos quotidianos. A experiência resultante seria transcrita em *topografias psicogeográficas* que podemos interpretar como ferramentas percetivas da cidade e uma análise da paisagem social e afetiva decorrente de uma experiência urbana livre e pessoal. http://www.marxists.org/reference/archive/debord/1963/never-work.htm consultado em 05/07/2013.

[227] *Hulot est à lui seul le regard*. Dondey, 2009: 8

[228] Amengual, 1954 : 34. Tati recorre frequentemente à lítotes, figura de retórica que consiste em fazer uma afirmação através da negação do oposto.

Fig. 38: Monsieur Hulot ©Dondey, 2009: 89.

7.2. O ANTI-MODULOR NUMA ARQUITETURA DE MOVIMENTOS MODERNOS

A normalização que caracteriza os objetos e os espaços do quotidiano, sucessora dos paradigmas do Movimento Moderno, visa uma realidade uniforme e estandardizada, num universo utópico povoado por homens padrão:

> *Todos os homens têm o mesmo organismo, a mesmas funções.*
>
> *Todos os homens têm as mesmas necessidades. O contrato social que evolui através dos tempos determina classes, funções, necessidades-tipo criando produtos de uso estandardizado.*[229]

Estas palavras de Le Corbusier, criador do *Modulor,*[230] são postas em causa por Jacques Tati, através do seu *alter-ego,*[231] Hulot, que só encontra harmonia na subversão de um mundo ergonomicamente correto.

Destinado a interrogar um universo *standard* de paraísos artificiais, fundamentados pelas certezas do conhecimento científico, Hulot constitui a anatomia da dúvida,[232] isento de convenções estatutárias e de cânones modernistas. Através do próprio corpo, Tati cria um ser desajustado quer pela estatura física quer pelo nível psicológico, inversamente proporcionais, convertendo a suas particularidades anatómicas num instrumento de perceção crítica. A sua elevada estatura (1,91m) possibilita-lhe um olhar privilegiado sobre o espaço social e as suas materializações arquitetónicas, mas, incapaz de os interpretar racionalmente, torna-se um ser inadaptado.

Alheio às investidas da vida moderna, Hulot permanece na idade da inocência, vivendo na atmosfera protetora de uma França tradicional em vias de extinção. No seu corpo adulto, são projetados todos os desvios da curiosidade infantil, traduzidos num método experimental particularmente háptico[233] que transforma a pele no principal órgão de perceção do espaço, contrariando, desta forma, o domínio ocular atribuído à leitura

---

[229] Le Corbusier, 1995: 108 (1º ed. 1923)

[230] Sobre o *Modulor,* veja-se *supra*: 39.

[231] Dondey, 2009: 8.

[232] *The senses are not merely passive receptors of stimuli, and the body is not a mere point of viewing the world through a central perspective. Our entire being in the world is a sensuous and bodily mode of being. The body is not the stage of cognitive thinking, but the senses and our bodily being as such structure, produce and tore silent knowledge.* Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (2009), consultado em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/3Pallas.htm disponível em 28/07/2013.

[233] *Martin Heidegger connects the hand with our thinking capacity: '... the hand's essence can never be determined, or explained, by its being an organ which can grasp ... Every motion of the hand in every one of its works carries itself through the element of thinking, every bearing of the hand bears itself in that element...* Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand* (2009), consultado em http://www.tu-cottbus.de/theorie derarchitektur/Wolke/eng/Subjects/ 011/Pallasmaa/3Pallas.htm disponível em 28/07/2013.

arquitetónica.[234] A crítica do espaço e dos seus objetos é feita na reapropriação espontânea, errática ou involuntária de uma realidade que não lhe é familiar. Por conseguinte, o conhecimento empírico de Hulot entra em confronto com os condicionantes dogmas científicos da modernidade tecnológica, tornando-o num ser mais pragmático do que a própria estética funcionalista.

Enquanto personagem, a sua inadaptação a um cenário que, na realidade, é feito à sua medida enquanto ator, torna-se um paradoxo relevante. Hulot movimenta-se com uma articulação mecânica, numa marcação de passos cronometrados, mas sempre desajustado do espaço e do estilo de vida padronizado.

A sua inadaptação revela-se, desde logo, na relação dissonante do seu corpo com as medidas *standard* do seu vestuário *prêt-a-porter.* Deste modo, e começando pela sua altura, as grandes pernas não encontram calças suficientemente grandes para se cobrirem e esconderem as meias, tornando-o desproporcionado em relação aos outros e miseravelmente cómico, como se tivesse ido buscar as roupas a uma qualquer instituição de caridade. Tais desproporções físicas e sociais diferenciam-no e transformam-no num *anti-modulor*, um ser desajustado à normalização do espaço e à encenação social do mesmo.

Liberto das normas impostas, diferencia-se do homem moderno pela ausência de uma concentração em objetivos concretos. Em *Mon Oncle*, a irmã, a senhora *Arpel,* afirma: *Ce qui manque à mon frère c'est un but . C'est un foyer. C'est tout ça!* Neste filme, onde tudo tem uma função mas nada funciona, Hulot é visto como um inútil, incapaz de se inserir na artificialidade do sistema, excluído do mundo do trabalho e das relações sociais. Porém, paradoxalmente, no fim de *Mon Oncle* e de *Playtime*, o ser marginal e excluido será o motor de uma reunião despida de preconceitos, ilustrada no *reencontro* entre pai e filho e na catarse coletiva do restaurante *Royal Garden*. A sua verdadeira função existe no mundo da tela, onde a marginalidade lhe permite, através de um olhar distanciado, transformar-se no mediador entre os espetadores, a cena e o realizador.

A contradição entre este ser distraído e Jacques Tati, conhecido pelo seu olhar arguto e sempre atento, é apenas aparente. Na dualidade autor - ator, Tati torna-se sujeito e objeto na obra. É um pensador esclarecido e perspicaz, um observador deveras extraordinário, atrás das câmaras, mas projeta-se com uma imagem ingénua enquanto personagem. A objetiva passa então a funcionar nos dois sentidos, num diálogo mudo entre criador e criatura ou num monólogo interior e numa posição privilegiada de realização, onde o ator conhece por dentro as intenções e os objetivos do seu autor.

[234] Carneiro, 1995: 19.

Tati faz de Hulot um ser não formatado e hipersensível que responde a todos os estímulos do espaço e das coisas. Ao não dispor das *passwords* impostas pela vida moderna, conjuga a distração com uma curiosidade sensorial e recorre ao seu próprio corpo como instrumento de uma experimentação involuntária num cenário-laboratório. Em *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin insere a distração no sistema de percepção da arquitetura: *A arquitetura sempre representou o protótipo de uma obra artística, cuja perceção é consumada pelo coletivo num estado de distração… Os edifícios são apropriados de dois modos, pelo uso e pela perceção – ou antes pelo tato e pela visão.*[235]

No entanto, este autor refere o hábito como fator determinante na concretização da perceção táctil. Tati não escolhe esta via, pois nos seus filmes os hábitos inserem-se na artificialidade das encenações sociais e a verdade da perceção está na casual e espontânea surpresa do primeiro encontro de Hulot com as coisas, visto que o espaço para ele é imprevisível.

Deste modo, não é de estranhar que para além da estatura, Hulot herde o cachimbo do papá Tati,[236] que ele seja indissociável do ator, mas que raramente o acenda. Na ausência da sua verdadeira função, este torna-se um acessório para uma nova abordagem sobre o corpo. Com o seu cachimbo *sherlockiano*, Hulot é um 'pensador' que, involuntariamente, fareja os crimes espaciais da modernidade, embora sem nunca os resolver.

Fig. 39: *Mon Oncle* (00:44:40)

[235] Benjamin, 2008: 13.

[236] Dondey, 2009 : 88

7.3. DA EXÓTICA FADA DO LAR À TURISTA SEMI-EMANCIPADA

Embora se atribua ao senhor Hulot o protagonismo dos filmes de Tati, na sua qualidade de guia da observação reflexiva de cada espetador, tanto em *Mon Oncle* como em *Playtime,* as figuras femininas também se revestem de particular importância. Tal como os restantes personagens, apresentam-se como figuras-tipo, mas Tati realça-as, atribuindo-lhes um relevo que lhes permite representar criticamente as novas imagens e os novos papéis que as mulheres foram assumindo, na sociedade na segunda metade do século XX, quando passam a ser encaradas como potenciais consumidoras e a ocupar um lugar cada vez mais central na sociedade.[237] A crescente centralidade da mulher no consumo e nos novos *media* traduz-se, na obra do realizador, em personagens que procuram ridicularizar as profundas mutações do espaço doméstico em concordância com a nova postura social do sexo feminino.

No filme *Mon Oncle*, entre os vários personagens femininos a assinalar, destaca-se obviamente a senhora Arpel que encontra a realização pessoal e constrói a distinção social na sua dourada e idílica gaiola. Nas suas formas redondas e generosas, opõe-se fisicamente ao espaço habitado, de linhas retas e modernistas,[238] mas toca em todos os complexos instrumentos domésticos com destreza e tem um papel central no universo familiar. A sua obsessão pela higiene da casa (limpa um pó imaginário numa casa sempre limpa) deve entender-se também como o limpar das marcas do passado, correspondente à amnésia voluntária em que a Europa do pós-guerra mergulhara. Nas suas tarefas diárias, a senhora Arpel tem como auxiliar a empregada doméstica Georgette que, trajada a rigor, com o tradicional uniforme das criadas, se torna também num acessório indispensável da casa. Contudo, este personagem-objeto, representante do cidadão comum e do corpo fóbico, receoso do desconhecido e cético em relação às novas tecnologias, passa do submisso ao voluntarioso, perante os dispositivos automáticos da casa, verdadeiros obstáculos à concretização das ordens dos patrões. Como vimos anteriormente, e sempre no seu universo fechado, a transferência das lides domésticas para a esfera pública faz-se através das visitas-espias com as quais a senhora Arpel partilha, por entre luvas de borracha e panos de limpeza, certas futilidades femininas de dona de casa.

Fig. 40: *Mon Oncle* (01:41:30)
Fig. 41: *Mon Oncle* (01:32:46)

[237] Oldenziel, 2009: 8. Supra: 66 - 68.

[238] *Supposedly, modern architectures rips off the old clothing of the nineteenth century to show off hits new body, a fit body made available by the new culture of mechanization.* Wigley, 1995: XVIII.

Uma das visitas habituais é a vizinha do lado, provavelmente o personagem mais teatral do filme. E, curiosamente, Tati não recorreu a uma atriz profissional, mas a uma senhora divorciada de um médico conceituado,[239] na qual encontra a imagem perfeita para encarnar uma solteirona que ambiciona ser a heroína doméstica do senhor Hulot. Figura sofisticada e de aparência pretensiosa, simbiose entre dona de casa e Barbie, cultiva o corpo enquanto corta a relva do jardim e exibe sempre uma indumentária extravagante. Vive só e lamenta o fiasco emocional da sua vivenda modernista[240] que difere, por sinal, da animação vivida na grande e literal barraca onde habita *Hulot*. O desabafo leva a senhora Arpel a considerá-la a candidata ideal para inserir o irmão no mundo moderno, e a fazer uma tentativa de aproximação dos dois. Mas Hulot não se encaixa no universo de artificialidade da escolhida e os planos casamenteiros saem gorados durante a confusão instalada na *Garden Party*. Hulot, sempre desastrado, irá prender, acidentalmente, a suposta noiva a uma trela, puxada por uma figura masculina de porte distinto, bem oposto ao seu, e que a levará consigo no lugar do cão. Assim, a mulher, prisioneira da casa e da sua própria imagem, tornar-se-á, metaforicamente, também prisioneira de um homem.

Na mesma festa, e no célebre jardim mineral da casa Arpel, onde Eva e Adão não conseguem formar par, são também introduzidas duas outras figuras femininas, totalmente opostas. Uma mulher, de origens simples e desfasada de toda a cultura moderna, para quem ela constitui apenas motivo de riso, e uma Barbie-Marilyn que parece ter chegado recentemente dos Estados Unidos ou então saída de um filme americano, também ela um objeto apropriado e exibido pelo marido, o senhor Walter.

Em *Playtime*, a dona de casa multiplica-se numa excursão de turistas norte-americanas, rendidas ao *shopping* de futilidades domésticas. No grupo, destaca-se Barbara, personagem análoga a Hulot, que, tal como ele, enverga uma gabardina, e que se mostra impermeável às extravagâncias da modernidade. Os dois personagens cruzam-se várias vezes durante os seus périplos pessoais e convergem na revolução espacial do *nightclub Royal Garden*, insinuando-se o embrião de um romance que ficará por contar.

Fig. 42: *Mon Oncle* (01:13:35)

Fig. 43: *Playtime* (01:52:00)

239 Dondey, 2009: 132

240 A Vizinha: - *Ah! Vous avez de la chance! Moi, Je suis seule dans ma grande barraque. Mon Oncle*, 1958: 00:32:11

Por outro lado, nos dois filmes, o sexo feminino também é retratado no contexto profissional extra doméstico. Na fábrica *Plastac* (*Mon Oncle*), a mulher troca os botões do fogão pelas ruidosas teclas do trabalho de secretaria, sujeitando-se, em simultâneo, à peia locomotora da indumentária, traduzido no trote caricato da assistente do senhor Arpel.

Fig. 44: *Mon Oncle* (01:21:48)

Fig. 45: *Mon Oncle* (01:18:39)

Em *Playtime*, a funcionária traduz-se num conjunto de silhuetas urbanas e apáticas com anatomias e trajes uniformes que se repetem em cada equipamento, independentemente da sua função.

Fig. 46: *Playtime* (00:05:35)

Fig. 47: *Playtime* (00:23:00)

Para finalizar, é de realçar a transformação sofrida, em *Mon Oncle*, pela jovem vizinha de Hulot que, num papel bastante secundário, personifica a transição entre a infantil inocência do bairro tradicional e os maneirismos estéticos e comportamentais que acompanham a invasão das novas urbanizações. A menina do filme, com tranças e um vestido franzido, saltitando na vizinhança em ingénuas brincadeiras, surge, nas cenas finais, transfigurada numa sensual adolescente de rosto maquilhado, que exibe a galopante modernidade pelas ruas do mercado, agora em vias de extinção.

Fig. 48: *Mon Oncle* (00:12:38)

Fig. 49: *Mon Oncle* (01:45:33)

III. UM CONFRONTO COM A MODERNIDADE

Fig. 50: Jacques Tati em Nova Iorque (1958) ©Yale Joel, Time Life Picture, Getty Images

1. *TABULA RASA*

Os trabalhos humanos podem resumir-se a duas ações: destruir e construir.[241]

No período de reconstrução, os *bulldozers* prolongam a tarefa demolidora iniciada pelos tanques de guerra, procurando dissipar as memórias opressoras de uma Europa em ruínas para dar lugar a novas paisagens e identidades promovidas pelo *Marshall Plan*. [242]

Vista pelos *futuristas* como a verdadeira *higiene do mundo,*[243] a guerra e a destruição nela inscrita, tornam-se premissas que norteiam a construção de uma existência antisséptica esculpida por uma arquitetura austera. Jacques Tati demonstra como a demolição e a higiene são basilares no processo de criação e manutenção de um conceito de vida moderna, também ela desconstruída pela sátira do realizador durante a estruturação das suas narrativas.

Fig. 51: Construção do grand ensemble Haut du Lièvre em Nancy ©nancy.urbanisme.chez-alice.fr/

[241] Adolf Loos (*Die Modern Diedlung,* 1927) citado por Rodrigues, 2009: 13.

[242] *O carácter destrutivo é jovem e alegre: destruir rejuvenesce, porque remove vestígios da nossa própria idade; e alegra, porque toda a remoção significa para aquele que destrói uma redução total, e mesmo uma radiciação da sua própria situação*. Benjamin, 2011: 3.

[243] *Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo*...Marinetti, "Manifesto del Futurismo", *Le Figaro*, 20 Fevereiro, 1909. Disponível em http://www.italianfuturism.org/manifestos/fondazione-e-manifesto-del-futurismo/, consultado em 02/09/ 2013.

1.1. A DEMOLIÇÃO DA VELHA EUROPA: *MON ONCLE* (1958)

Em *Mon Oncle,* o realizador ilustra a perpétua relação entre a destruição do *velho* e a construção do *novo*,[244] citada pelos fundadores do modernismo e inserida, agora, na edificação voluntária de espaços amnésicos que propiciariam a introdução de modelos culturais e produtivos anglo-saxónicos, incompatíveis com a preservação das memórias patrimoniais de uma França tradicional e obsoleta.[245]

Fig. 52: *Mon Oncle* (01:42:00)

Fig. 53: *Mon Oncle* (00:00:59)

Neste filme, o velho hexágono é convertido num permanente estaleiro que alicerça o processo de urbanização da sociedade, no qual a morfologia dos subúrbios preexistentes é progressivamente engolida pelas novas tipologias dos *grands ensembles* ou por bairros residenciais destinados a uma burguesia emergente, ilustrada pelo casal Arpel.

Fig. 54: *Mon Oncle*(00:26:03)

[244] Refira-se a divulgada afirmação de Pablo Picasso: *Todo o ato de criação é, antes de qualquer coisa, um ato de destruição.* Disponível em http://www.pablopicasso.org/quotes.jsp, consultado em 02/09/2013.

[245] *By no means can any narrow minded cult of the past bring about a disregard for the rules of social justice. Certain people more concerned for aestheticism than social solidarity, militate for the preservation of certain picturesque old districts unmindful of the poverty, promiscuity, and diseases that these districts harbor… but under no circumstances should the cult of the picturesque and the historical take precedence over the healthfulness of the dwelling, upon which the well-being and the moral health of the individual so closely depend.* Le Corbusier, 1973: 87.

Organizados em torno de novas infraestruturas industriais, como aquela que é sugerida pela fábrica *Plastac*, estes movimentos de expansão urbana irão deslocalizar e dispersar as antigas comunidades dos bairros tradicionais, reorganizando-as num universo *standard* de guetos verticais que procuram renovar o território segundo os modelos funcionalistas e uma cómoda gestão tecnocrática.[246] O consequente distanciamento entre as zonas residenciais e as restantes atividades, como o trabalho ou o lazer, propicia um contraponto entre cidades dormitório e cidades terciárias que dificultará a reconstrução do sentido de comunidade inerente à organização plural das antigas centralidades.[247]

Com a ilustração destes fenómenos e dos territórios associados, Tati denuncia o nascimento uma geração de seres desenraizados, empilhados aleatoriamente em edifícios de habitação coletiva que mimetizam os estereótipos construtivos do modernismo em processos políticos de segregação socioespacial. Por conseguinte, o filme estabelece um confronto cultural entre dois habitats distintos e duas filosofias de vida antagónicas, através dos quais, o autor explora as complexas variações da produção espacial na existência humana. Neste contraste atmosférico e comportamental, ilustra-se uma sociedade que funciona a duas velocidades, indo do vetusto ao sofisticado, onde a coexistência de diferentes ritmos de modernização será criadora de tenções entre os diversos personagens.

Separadas pela fragilidade de um muro em decomposição, as duas atmosferas fílmicas articulam-se na circulação oscilante de personagens como Hulot (o tio), Gérard (o sobrinho) e Dackie (o cão) que provocam a colisão entre o imaginário popular e um snobismo de fabrico industrial. Registo do passado, o bairro tradicional é visto como entrave ao progresso e à produtividade, formalizando uma caricatura idílica de uma França moribunda, onde a pacatez e a descontração funcionam como um núcleo de resistência à investida do *zoning* e da sua paisagem capitalista que, ao rufar dos martelos pneumáticos, começava a retalhar os seus limites.[248]

---

[246] *O edifício moderno, com toda a sua carga doutrinária que apelava aos valores da igualdade e da democracia, iria ter um processo de implantação progressivo mas determinante: uma implantação que terá beneficiado das necessidades pragmáticas decorrentes do processo de urbanização e que acabaria por pôr entre parênteses a componente ideológica do processo social corporizado por estas formas arquitetónicas que, diga-se, dificilmente agradariam aos seus mais prediletos destinatários, o povo*. Pereira, 2012: 100.

[247] *When we think in terms of trees we are trading the humanity and richness of the living city for a conceptual simplicity which benefits only designers, planners, administrators and developers. Every time a piece of city is torn out, and a tree made to replace the semi-lattice that was there before, the city takes a further step towards dissociation*. Alexander, 1966: 17.

[248] *The city is a receptacle for life…If we make our cities into trees they will cut our life within to pieces.* Alexander, 1966: 17.

1.2. A RUÍNA

Se no assentar das fundações, o objeto arquitetónico perspetiva a eternidade, ao longo da existência, a sua solidez é fragilizada e até destruída pela violência de catástrofes bélicas e ambientais ou, simplesmente sucumbe às dinâmicas sociais no *tempo, esse grande escultor*.[249] Quando parcialmente arruinada, a arquitetura inicia uma nova etapa da sua vida social que lhe atribui novos significados, intensificando o seu poder representativo, a partir do qual germinam processos culturais de rejeição ou valorização, consoante a moda e as respetivas oscilações, entre antiguidades dissimuladas e novidades reinventadas.

Numa época paradoxal que transita entre a anulação de muros estruturais e a construção de muros separatistas,[250] Jacques Tati recorre a uma parede degradada, fragmento de um edifício em ruínas, à qual atribui a dupla função de fronteira e transição entre os dois territórios que polarizam o cenário de *Mon Oncle*. Este elemento surge sempre no primeiro plano das novas urbanizações e assinala o local de passagem entre o obsoleto, em processo de demolição e desaparecimento, e o futuro em plena edificação, separando, ao mesmo tempo, a nova burguesia das suas raízes rústicas e de uma cultura popular sem valor comercial.

Fig. 55: *Mon Oncle* (00:26:00)

[249] Yourcenar, 1983: 59.

[250] Em 1961, inicia-se a construção do muro de Berlim.

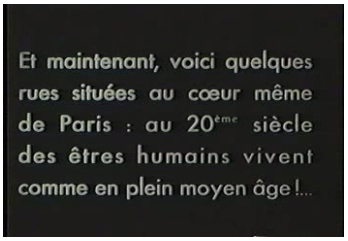
Cruzamento simbólico da passagem do tempo e da passagem do espaço, esta ruína-fronteira não constitui apenas o espectro nostálgico de uma outra época como também é reveladora da mudança social em curso, assumindo uma nova função simbólica ao dissociar-se do seu uso e forma primordiais para anunciar algo de novo.

Repetido, estrategicamente, ao longo do filme, este enquadramento condensa o antagonismo, presente entre os dois universos retratados, na oposição estabelecida entre os seus sistemas construtivos. A rusticidade irregular do muro de pedra e tijolo contrasta com as paredes de betão, lisas e brancas, que caraterizam o *grand ensemble* recém-edificado. Também o candeeiro em ferro forjado e o gradeamento no mesmo material, alusivos ao gesto artesanal dos ofícios em extinção, são substituídos por um lustroso poste de iluminação pública e por uma permeável cerca branca. Simultaneamente, uma persiana em madeira fecha-se à rua, num último gesto de privacidade antes da invasão da transparência, ilustrada com o cenário de *Playtime*.

Invadida pela capacidade propagadora das infestantes, esta ruína integra progressivamente a paisagem, apresentando-se como um obstáculo a transpor durante os movimentos pendulares que ligam o bairro tradicional e a *banlieue pavillonnaire*. Hulot aproveita o muro caído para encurtar caminho e, ao atravessá-lo, vai provocar destruição, embora involuntária. A imagem em movimento (passagem) faz cair um tijolo que o personagem volta a colocar cuidadosamente no sítio. O espetador assiste, momentaneamente, à degradação/reconstrução da ruína. Hulot tenta colocar um pouco de ordem na desordem, num gesto aparentemente inútil, mas simbólico que procura a suspensão do tempo assim como a preservação desta barreira ilusória entre a memória e o esquecimento, revelando a consciência patrimonial do autor Tati. A manipulação do tijolo, enquanto fragmento da ruína, constitui um exercício crítico que coloca Hulot no papel de restaurador, prolongando a existência do edifício obliterado, enquanto testemunha da vida humana, abrigo de afetos e herança cultural.

Se as demolições de *Mon Oncle* pretendiam calar a poluente memória da cidade antiga, os novos muros de betão e vidro, referentes simbólicos das novas cidades e periferias, silenciarão os afetos numa arquitetura onde *tudo comunica*[251] exceto os seus habitantes.

[251] *Infra:* 134



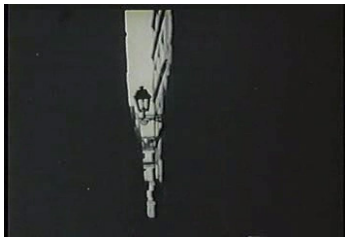
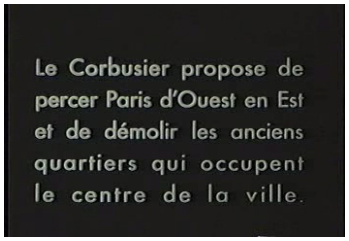
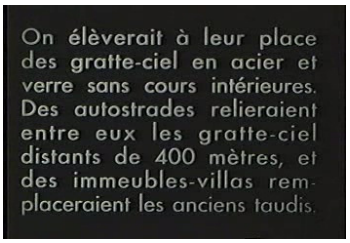


Fig. 58: *Mon Oncle* (00:01:11)

Fig. 59: *Mon Oncle* (00:02:19)





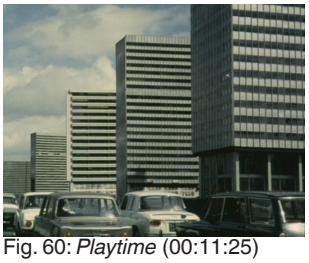
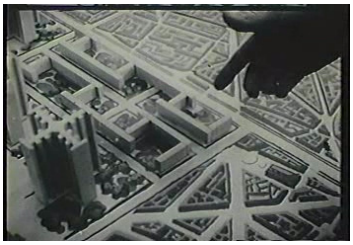


Fig. 60: *Playtime* (00:11:25)



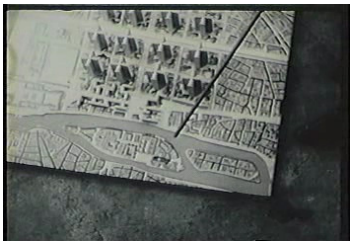


Fig. 56: Fotogramas de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930), Pierre Chenal e Le Corbusier

Fig. 57: *Playtime* (00:02:59)

1.3. *VILLE CONTEMPORAINE: PLAYTIME* (1967)

Na apresentação do *Plan Voisin* (1925), Le Corbusier propunha que se demolissem os quarteirões tradicionais parisienses, situados a norte do rio *Sena,* em função de um novo centro administrativo, construído segundo os preceitos da *Carta de Atenas* (1933) e do diagrama de organização urbana, concebido no projeto urbanístico *Ville Contemporaine* (1922). A aplicação da *tabula rasa* possibilitaria anular a congestão da antiga malha e aplicar um novo esquema assente em torres cruciformes que reduziria a superfície ocupada pelos edifícios, ao aumentar, em altura, a densidade dos mesmos. Atravessado por uma rede retilínea de vias de alta velocidade, este modelo urbanístico, herdeiro das teorias higienistas, favoreceria claramente a circulação.[252]

Do mesmo modo, *Playtime* apresenta-nos Paris como uma cidade modular, assente num modelo urbano capitalista e americanizado, com uma malha reticulada formada por arranha-céus de Estilo Internacional. A ação decorre num centro administrativo e económico semelhante ao que era proposto por Le Corbusier no *Plan Voisin*, sugerido aqui por diversos equipamentos de caráter comercial e empresarial. O espaço encontra-se dividido segundo os cânones da cidade funcional apresentados na *Carta de Atenas*, ilustrando-nos as quatro funções base do *zoning*, trabalho, habitação, lazer e circulação, às quais Tati juntará uma quinta, o consumo, transversal às restantes.

Consequentemente, podemos interpretar o cenário deste filme como a representação cinematográfica do *Plan Voisin,* traduzido numa atmosfera uniforme de vidro e aço que reduz a capital francesa a mais uma cidade dominada pela vida económica, acentuando o seu duplo caráter, enquanto produto e plataforma comercial. Liberta de espartilhos identitários, encerrados em centralidades históricas, a cidade de *Playtime* ilustra a plena urbanização das práticas sociais inseridas numa adesão integral aos paradigmas modernistas, nas suas dimensões produtivas, habitacionais e urbanísticas. O próprio rio *Sena* e os restantes traços físicos da imagética tradicional parisiense estão ausentes do cenário, sendo os principais monumentos[253] reduzidos a miragens fugazes, refletidas nas superfícies transparentes deste centro económico que também satiriza a paisagem envidraçada do quarteirão financeiro de *La Défense*, em plena execução.[254]

---

[252] *Supra:* 42 - 45.

[253] *The life of a city is a continuous event that is expressed through the centuries by material works – layouts and building structures – which form the city's personality, and from which its soul gradually emanates. They are precious witnesses of the past which will be respected, first for their historical and sentimental value, and second, because certain of them convey a plastic value in which the utmost intensity of human genius has been incorporated. They form a part of the human heritage, and whoever owns them or is entrusted with their protection has the responsibility and the obligation to do whatever he legitimately can to hand this noble heritage down intact to the centuries to come.* Le Corbusier, 1973: 86.

[254] Em 1958, é inaugurado o primeiro edifício do complexo financeiro de *La Défense* que se expande, desde então, ao ritmo da betoneira capitalista.

Referentes simbólicos dos povos e dos seus territórios, os monumentos e os espaços públicos materializam identidades sociais, espelhando a sua diversidade e as suas contradições e constituem, simultaneamente, marcos inconfundíveis na orientação do espaço, tornando-se o palco tanto das grandes celebrações coletivas como das revoluções.[255] Deste modo, a presença ausente da iconografia parisiense, no cenário deste filme, enuncia a demolição alegórica da velha Europa e dos seus símbolos de poder, mergulhando-a no anonimato do Estilo Internacional e congelando a sua sociedade recém-americanizada, na atmosfera frigorífica do vidro e do aço.[256]

Enquanto habitat da alta finança, a cidade de *Playtime* obedece a critérios de eficácia, traduzidos na sua estética austera e organização autoritária. A rapidez exigida aos seus habitantes opõe-se à capacidade de criação de um sentido de comunidade e de memórias coletivas,[257] transformando a sociedade num mero somatório de indivíduos que competem entre si pela afirmação de estatutos pessoais.

Do mesmo modo, a construção frenética da modernidade é inversamente proporcional à durabilidade dos seus espaços, rapidamente perecíveis pela artificialidade dos materiais sintéticos que os enformam, estabelecendo um contraste com o lento combate entre a picareta e a matéria telúrica que compõem a arquitetura vernacular do bairro tradicional de *Mon Oncle*.

Porém, ao longo do filme, a sociedade amnésica e pardacenta de *Playtime* será insistentemente pincelada por personagens que evocam a memória do imaginário tradicional parisiense, com fisionomias e ritmos existenciais alusivos à pacata Gália do bairro popular de *Mon Oncle*.

Enquanto *plateau* da modernidade, *Playtime* antecipa os paradoxos e as ambiguidades da cidade funcional no contexto pós-moderno, traduzidos na promiscua polivalência espacial e humana que carateriza a era contemporânea.

---

[255] *O Plano Voisin, (…), propõe destruir a malha dos velhos bairros de Paris, substituída por arranha-céus padronizados, conservando apenas alguns monumentos heterogêneos, Notre Dame de Paris, o Arco do Triunfo, o Sacré Coeur e a Torre Eiffel: inventário que já anuncia a conceção mediática dos monumentos signos.* Choay, 2001: 194.

[256] *Time has turned into a vacuum…We cannot mentally live in a placeless space, but we cannot exist in a timeless duration, either…Instead of promoting rootedness and a sense of belonging, they evoke an air of alienation, detachment and lack of empathy. When comparing contemporary cityscape with historical towns we can distinguish a flat time from a thick time or the absence of time from time as a comforting presence.* Juhani Pallasmaa, The Space of Time – Mental Time in Architecture. Disponível em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/071/Pallasmaa/pallasmaa.htm, consultado a 16/08/2013.

[257] *There is a secret bond between slowness and memory, between speed and forgetting…. The degree of slowness is directly proportional to the intensity of memory; the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting.* Kundera, 1997: 39.

1.4. A HIGIENIZAÇÃO DAS RELAÇÕES HUMANAS E ESPACIAIS

> *The white surface is the antifashion look, both in the sense of the 'look' of the tabula rasa, with every excess cleared away, and in the sense of an active look, a surveillance device scanning the very spaces that it has defined for the intrusions of fashion. The white wall is at once a camera and a monitor, a sensitive surface, a sensor.*[258]

Após séculos e séculos de episódicos e temidos banhos e de uma relação de distância com a importância da limpeza para a saúde – era a religião que ritualizava a purificação simbólica pela água (batismo, lava-pés…) – a sociedade burguesa desenvolve uma nova relação com o corpo onde a higiene é elevada a valor moral e integrada no vocabulário pedagógico das massas, graças à indústria do sabão e a adoção generalizada de infraestruturas sanitárias no espaço doméstico.

Sinónimo visual de eficácia, a depuração espacial ganhará, ao longo do século XX, uma força expressiva associada a rituais consumistas e a doutrinas sociopolíticas, com as quais a composição material dos territórios[259] seria pensada em função de corpos sãos e organizados que alimentariam o sistema produtivo de forma funcional e disciplinada.[260] Consequentemente, a higiene passa a integrar a estetização do quotidiano,[261] tanto nas suas composições arquitetónicas como nos seus rituais de manutenção. Detergentes e afins ocupam um lugar central na publicidade do séc. XX, sempre enquadrados por ambientes esterilizados, resultantes da eficácia milagrosa de esfregonas magnéticas e confirmados pela brancura incontestada de honestos algodões.

Disseminada pela corrente funcionalista do Movimento Moderno, a superfície branca assume-se como uma opção estética e,[262] sobretudo ética, metáfora de salubridade e

---

[258] Wigley, 1995: XXII – XXIII.

[259] *The body now needs to be cleansed. Or, rather, social order has to cleansed of the body. Architecture is established as such purification. It must be sited, organized, and maintained with technical strategies like drains, windows and cremation, which preserve the purity of the air. The body itself emerges as a threat to the purity of space, the cleanliness of buildings…Before it can defend the body, architecture must defend itself against the body by ordering it.* Wigley, 1992: 344.

[260] *The treatise on architecture is produced in the newly reconstituted public sphere 'as if society' were functioning properly'…this architecture is a 'theater of rationality'.* Wigley, 1992: 378.

[261] *Visible cleanliness becomes a mark of inner cleanliness. The white surface of a building effects that same purification.* Wigley, 1992: 355.

[262] *The modern building is naked and the white wall accentuates that nakedness by highlighting its machine-like smoothness. The white painting is meant to be the skin of the body rather than a dissimulating layer of clothing.* Wigley, 1995: XVIII.

The moral, ethical, functional and even technical superiority of architecture is seen to hang on the whiteness of its surfaces…The mark of purity and integrity is the unmarked wall. Whigley, 1995: XVI.

competência técnica na recusa sistemática de acessórios poluentes em proveito de uma clarividência, representativa do rigor da função.[263] Enquanto símbolo da verdade,[264] a palidez austera da *máquina de habitar* será apropriada e largamente reproduzida pela indústria da construção, transformando-se na embalagem da modernidade e, consequentemente, do espaço neoburguês.[265] Paradoxalmente, o *sistema construtivo* modernista transforma-se num estilo e o código estético da parede branca converte-se num acessório de moda ou, segundo Mark Wigley numa indumentária simbólica que mascara o edifício com uma nudez artificial.[266] A aparência funcional passaria a assumir um papel análogo ao dos maneirismos decorativos, veementemente diabolizados e rejeitados pelos autores da vanguarda,[267] e justificaria, por si só, opções projetuais que

---

…whitewash was a bond that held aesthetics together. Thus white became the bond between Le Corbusier's early buildings. In consequence it became the bond between all the European architectural modern movements of the 1920's and 1930's, white was the theme that held the total picture together. Whigley, 1995: XVII.

[263] Le Corbusier exporia os princípios da superfície branca no artigo *A coat of whitewash: The law of ripolin, publicado na revista L'Art Décoratif D'Aujourd'hui (1925),* que segundo *Mark Wigley Advocates replacing the degenerate layer of decoration that lines buildings with a coat of whitewash. Whitewash liberates visuality. It is a form of architectural hygiene to be carried out in the name of visible truth…the true status of the object is exposed. Cleansed of its representational masks, it is simply present is its pure state, transparent to the viewer…* Wigley, 1995: 3.

[264] *It is like an x-ray of beauty…It is the eye of truth*. Le Corbusier, 1987: 190.

[265] *…the bogus modernism that is the result of commercial exploitation of novelty or merely the wish to be in fashion…the defense of modern architecture was the defence of that uniform quite as much as the defense of functionalism, and there are still people today who cannot accept a building as functional unless it wears a uniform gear.* Wigley, 1995: XIX, XXII.

… so that now when a clients say to an architect "I want something modern" they really mean a flat roof and white walls. Wigley, Eliasson e Birnbaum, 2006: 241.

[266] *…nudism dress is the form of clothing that represents the stripping of old clothes to reveal the new body of the building, system of representation that marks the absence of representation.* Wigley, 1995: 346.

The body is only defined by being covered in the face of language, the surrogate skin of the building. The evolution of skin, the surface with which spatiality is produced, is the evolution of the social. The social subject, like the body with which it is associated, is a production of decorative surface. The idea of the individual can only emerge within the institutions of domesticity established by the construction of the surface that is the house. The highest art form is not that which detaches itself from the primitive use of decorative masks but that which most successfully develops that practice by dissimulating even the mechanisms of dissimulation. Wigley, 1992: 269.

The architectural treatise which attempts to construct architecture as an effacement of masks that exposes an order which precedes representation is itself a mask which covertly prescribes a certain masking. Defining the ways in which architecture should be ordered, its own order its architectonic appearance as rationally subdivided treatise is itself a mask. Its apparent unmasking of architecture, both by theorizing its essential condition and legislating against any masking practices, operates as the mos sophisticated form of the mask. Wigley, 1992: 378.

[267] *In appealing to the image of clothing to communicate the advantages of modern architecture, it actually touches the very basis of thinking from which that architecture emerged…The blindness of the white wall turns out to be a blindness to the subterranean operations of fashion in the very polemics that emphatically rejects fashion.* Wigley, 1995: XXI

desvirtuam a real operatividade dos espaços e dos objetos. Por outro lado, a superfície branca constituiria um dispositivo de controlo ao serviço da sua própria afirmação e manutenção, desencorajando desvios estilísticos ou a tentação do ornamento, facilmente denunciados na homogénea neutralidade do espaço.[268]

Em *Mon Oncle*, Jacques Tati satiriza o fascínio exercido pela ideologia higienista e progressista do Movimento Moderno, no seio de uma nova elite industrial adepta da inovação. Enquanto argumento de autoridade e distinção, a limpeza insere-se nos processos de *tabula rasa* e de emancipação do casal Arpel que procura dissimular a sua origem rústica, nas superfícies brancas da linguagem arquitetónica vanguardista.[269]

Distante dos fundamentos sociais do modernismo, a manifesta simplicidade e assepsia do edifício constituem, na realidade, uma exibição disciplinada dos novos valores de uma classe burguesa que procura o reconhecimento através desta estética espacial inovadora.[270] A encenação do vazio e a manutenção de uma neutralidade simbólica transformam a casa num purgatório à escala doméstica, submetendo os seus corpos a penitências espaciais que exorcizam as suas raízes obsoletas nos sacrifícios quotidianos de uma vanguarda purificante.

Os rituais de higiene assumem a manutenção da ordem espacial imposta pela estrutura arquitetónica, procurando conservar o ténue equilíbrio que sustenta a artificialidade da vida doméstica da família Arpel. Fiscal da limpeza, digna dos mais brancos lençóis publicitários, a senhora Arpel trava um incessante combate com bactérias invisíveis, organismos demasiado evoluídos que ameaçam continuamente o progresso da espécie humana. Munida de um empoeirado pano com o qual sacode as partículas da existência, esta sofisticada dona de casa apaga a memória do espaço e as marcas do seu uso,[271]

---

[268] *It is supposed to be the look that terminates the obsessive turnover of looks, acting as the stable surface behind the parade of ephemeral fashions, the neutral, or neutralizing, ground with which a building can test itself and other buildings for unwanted fashion infections by making them appear as ornamental 'stains', as Le Corbusier put it, that stand out against the clean surface*. Wigley, 1995: XXII.

[269] *…whitewash is not simply the look of cleanliness but the cleaning of the look*. Wigley, 1990: 86.

Pure white was the rigueur, partly because of its exciting novelty, partly because it emphasized the smoothly mechanical texture, and pointed the contrast between it and the surrounding nature...The rejection of decoration in favor of the cultivated eye is explicity understood as form of purification. Wigley, 1995: XVII, 3.

Buildings…are inserted into the world of dissimulation to speak of an unattainable order beyond it…The building masquerades as order. Order itself becomes a mask. This mask of order uses figures of rationality to conceal the essential irrationality of both individual and society. Rationality is literally added to the building as the effacement of representation…It id in these terms that white surface assumes its authority…it is an architecture of the white shirt rather than the clean body. Wigley, 1992: 379.

[270] *Traditional ornamentation appears to be removed from the building at the very moment when the building itself becomes a kind of ornament worn by its occupant. But this mechanized ornament is structural. Indeed, it restructures the body that wears it.* Wigley, 1991: 15.

[271] Segundo Bachelard, os objetos usados negam o esplendor do luxo. Bachelard, 1957:135

negando-lhe a idade e perpetuando a inovação,[272] como se, na superfície brilhante e asseada da modernidade recém-adquirida, se pudessem espelhar e transfigurar rostos e corpos, também eles jovens e imaculados.[273]

Fig. 61: *Mon Oncle* (00:04:35)

Fig. 62: *Mon Oncle* (00:04:51)

Fig. 63: *Mon Oncle* (00:05:00)

A azáfama diária da senhora Arpel insere-se no rigor esquemático e normativo da casa, construindo uma sátira à metodologia taylorista, não apenas na sua construção, como numa ideologia existencial que procura reforçar higiene e a produtividade na conduta individual e no universo doméstico.[274] Consequentemente, no friccionar do espaço, a dona de casa desperta a eficácia da *máquina de habitar* que, à semelhança do trabalho fabril, é incompatível com derivas conviviais e emoções poluentes. O vazio da casa traduz a ausência de afetos espontâneos e os rituais de desinfeção são extensivos às relações humanas, tornando-as tão superficiais quanto as suas paredes brancas.[275]

Fig. 64: *Mon Oncle* (01:40:00)

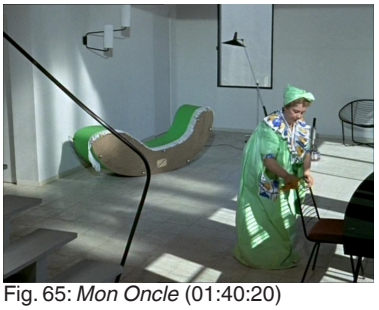


Fig. 65: *Mon Oncle* (01:40:20)

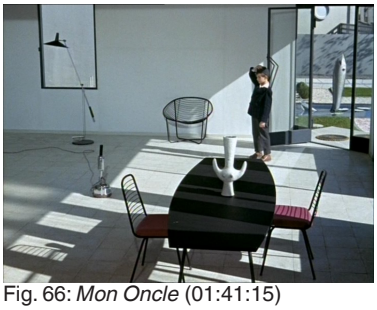


Fig. 66: *Mon Oncle* (01:41:15)

[272] *Buildings are fixed entities in the minds of most – the notion of mutable space is virtually taboo – even in one's own house. People live in their space with a temerity that is frightening. Home owners generally do little more than maintain their property. It's a baffling how rarely the people get involved in fundamentally changing their place by simple undoing it.* Matta-Clark…2011. Extraído de Corine Diserens (org.) 2006. *Gordon Matta-Clark*. Londres, Phaidon.

Le Corbusier's houses can't please in decay. Concrete structures with walls designed to be rendered white make bad ruins…These White walls must be white, these metal windows free from rust. Whigley, 1995: XVI.

[273] *The effect of the mask is that space appears to precede representation and therefore assumes a specific ideological function…The subject, like the surface, does not simply occupy space. Rather the image of occupiable space wraps itself around the subject position. It's a kind of clothing*. Wigley, 1992: 387.

[274] *Everything in this space', says Minkowski, 'is clear, determined, natural, unproblematic.' It is also the 'intellectual' space which is characterized by light, brightness, clarity and certainty*. Bollnow, 2001: 204.

[275] *How inner deterioration and the deterioration of the world correspond to emptiness, how empty space is continued in an inner emptiness*. Bollnow, 2011: 223.

Enquanto cenário de representações sociais, a honestidade simulada pela superfície branca é facilmente poluída pela autenticidade dos gestos e dos comportamentos de certos personagens alheios às convenções burguesas. Em vez de nódoas decorativas, a ordem espacial da moradia dos Arpel é sistematicamente infringida pela conduta poluente de Hulot, inadaptado à desinfeção castradora dos espaços modernos. Após uma animada noite de copos, o personagem reorganizará espontaneamente o espaço, de modo a encontrar algum conforto na artificialidade mecânica da casa. Quando se depara com a ébria disposição dos móveis, a senhora Arpel exclama: *Quel désordre!*[276] e entrega a reorganização do local ao ruído do aspirador automático.

Ao contrário desta dona de casa, o tradicional varredor encarregue da limpeza viária do bairro popular, descuida a sua profissão ao entregar-se a permanentes mexericos que comprometem a salubridade do local. Palco humanista de relações sociais autênticas, a calçada suja do bairro estabelece um contraste com o território asséptico das novas urbanizações, onde, para além das marcas rodoviárias, não se vislumbra vivalma ao longo do asfalto.

Em *Playtime*, a superfície branca será substituída pela desinfeção hospitalar de materiais sintéticos e pela estética *high tech* do aço inoxidável. Neste filme, a ritualização doméstica da casa Arpel dá lugar ao formalismo das relações sociais, muitas vezes mediadas por higiénicos dispositivos tecnológicos que propiciam a distância dos corpos, alimentando a imunidade dos indivíduos aos estímulos interpessoais.

Fig. 67: *Playtime* (00:04:34)

[276] *Mon Oncle*, 1958: 01:41:08.

2. *ZONING:* A EXISTÊNCIA SECCIONADA

Tanto em *Mon Oncle* como em *Playtime* se sugere uma subdivisão funcional dos territórios, nos quais as diferentes atividades representadas ocupam locais específicos e recorrem a equipamentos apropriados. No primeiro filme, o *zoning* é insinuado pelo desenvolvimento de uma nova urbanização, onde as quatro funções essenciais da *Carta de Atenas* são adotadas, em contraste com a "balbúrdia" socioespacial de um típico bairro francês. Neste, estabelece-se um palco de partilhas e sobreposições funcionais, onde a aparente heterogeneidade arquitetónica se dissolve na construção diária de um sentido de comunidade e de uma íntima relação de vizinhança. Através da caricatura do bairro tradicional, pode afirmar-se que o intenso convívio, tão característico dos meios pequenos, se revela contraproducente ao nível do rendimento laboral e, consequentemente, da produtividade económica. O *zoning* do restante cenário procura corrigir esta situação ao seccionar o espaço social em vocações distintas e objetivas, com a intenção de garantir um território ao mesmo tempo mais salubre, mais produtivo e mais eficiente.

Playtime dá continuidade e explora esta lógica espacial porquanto o discurso funcionalista assume, por completo, a mecânica organizacional da sociedade. Identifica-se, claramente, uma repartição da cidade em diferentes zonas-serviço, aprofundadas pela abordagem caricatural dos diversos equipamentos-função que pontuam os percursos traçados por Hulot e pelo grupo de turistas americanas. Contudo, Tati questiona ironicamente os fundamentos produtivos desta divisão urbana ao caraterizar os espaços de cada função de forma semelhante, através da repetição de mobiliário, objetos e comportamentos, sedeados no universo da produção industrial.

Vale a pena analisar o modo como as quatro funções urbanas enunciadas pela *Carta de Atenas* são abordadas em *Mon Oncle* e *Playtime*, filmes que as confrontam com a génese de uma realidade pós-moderna, dificilmente sustentável na rigidez socioespacial do zonamento funcionalista.

2.1. HABITAR: CASA, REPRESENTAÇÃO E COMUNICAÇÃO

O habitar, considerado pelos modernistas como a função primordial da existência humana e a plataforma da sua emancipação, assume um papel basilar na organização do espaço individual e coletivo, tornando-se, por esta razão, a matriz doutrinária do movimento. Consequentemente, a vivenda funcionalista transformar-se-á no ícone estético de um novo modo de vida, no qual se refletem e promovem as conquistas técnicas da civilização industrial.

Através dos novos conceitos de habitação que abrigam a segunda metade do séc. XX, Tati aborda as profundas mutações nas estruturas convencionais da família e das classes sociais, construtoras de novas identidades individuais e espaciais. Hulot constitui o elo de ligação entre as duas famílias-tipo ilustradas na temática da habitação, os Arpel (*Mon Oncle*) e os Schneider (*Playtime*). Após o sucesso profissional do *paterfamilias*, ambas são elevadas à categoria de novos-ricos, sendo cada uma composta por três membros que se assemelham em fisionomia e comportamento. Do prestígio burguês da *villa* cúbica dos Arpel e do apartamento de vidro dos Schneider, passando pela casa existencialista de Hulot, o espaço doméstico é abordado, na obra de Tati, em três tipologias diferentes que reúnem pontos de tangência e antagonismos, necessários à compreensão dos mecanismos de representação social associados a morfologias habitacionais específicas.[277] Porém, se a estrutura interna de cada uma destas casas tem, naturalmente, repercussões na contextualização da vida doméstica, o seu invólucro assume o protagonismo da ação, em face de espetadores excluídos, muitas vezes, do espaço interior. Estamos perante arquiteturas de fachada, sinédoques espaciais que atribuem todo o seu poder simbólico a uma embalagem representativa encarregue de dar visibilidade a programas subentendidos e intenções funcionais subjacentes à construção.

Fig. 68: *Mon Oncle* (00:02:44)

Fig. 69: *Mon Oncle* (00:10:43)

Fig. 70: *Playtime* (00:49:30)

[277] *La maison est donc bien un instrument de topo-analyse…En effet, la maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité première est visible est tangible… La ligne droite y est dominatrice. Le fil à plomb lui a laissé la marque de sa sagesse, de son équilibre. Un tel objet géométrique devrai résister à des métaphores qui accueillent le corps humain, l'âme humaine. Mais la transposition à l'humain se fait de tout de suite, dés qu'on prend la maison comme un espace réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité.* Bachelard, 1957: 59.

A Casa de Hulot, ilustrada em *Mon Oncle*, apresenta-se como a extensão do ser do habitante, refletindo o corpo desarticulado do personagem e as suas intrigantes particularidades.[278] Embora usufrua de uma relação intensa com a comunidade, o edifício reveste-se de uma opacidade resultante dos vários sedimentos que se alojam no espaço vivido,[279] prolongando o caráter enigmático da personagem, num labirinto arquitetónico pontuado por provocantes amostras de transparência, pouco elucidativas dos seus meandros espaciais e psicológicos.

No mesmo filme, somos confrontados com o conceito habitacional oposto, através da casa Arpel, que representa a casa do *ter*, onde a encenação do quotidiano provoca a inversão da ordem existencial e os seres são comandados pelos caprichos do espaço e das coisas em função de um estatuto social alimentado por uma vanguarda estética e normativa. Esta habitação reinterpreta uma mítica arquitetura cubica em betão armado representativa dos primórdios modernistas, destinada a acolher industriais de sucesso e as suas famílias. Extremamente seletiva, a propriedade encerra-se ao espaço público, reservando os seus rituais de exibição a um *casting* rigoroso de supostas elites sociais.

Em *Playtime*, introduz-se a célula unifamiliar integrada num edifício de habitação coletiva, com a qual se reformulam as temáticas abordadas na casa Arpel num conceito urbano de apartamento. Aqui, defrontamo-nos com a casa do (trans)parecer, onde a privacidade doméstica é enquadrada num ecrã-vitrina exibindo-se democraticamente aos anónimos transeuntes numa espécie de encenação televisiva. Este cenário visa satirizar a morfologia do bloco residencial lançada por Le Corbusier com os *immeubles-villas* (1922), reproduzida massivamente durante o período da reconstrução europeia e reinterpretada pelas paredes-cortina de vidro, generalizadas pelo Estilo Internacional.

Após a análise dos três modos de habitar, constataremos que os novos proprietários urbanos anseiam por esta vanguarda estética e por esta inovação tecnológica, por mais que sejam impessoais e normativas, porquanto simbolizam uma plataforma de emancipação social e demonstração simbólica dos respetivos sucessos. Ao contrário, a singularidade rustica da *barraca* de Hulot, enquanto reflexo de si próprio, torna-se objeto de censura por parte de uma burguesia em ascensão que procura destacar-se através de novidades padronizadas.

---

[278] *La maison prend les énergies physiques et morales d'un corps humain…* Bachelard, 1957: 57.

[279] *Le temps qui passe dépose des résidus qui s'empilent…c'est ce que j'appelle ma fortune*. Pérec, 1974: 37.

2.2. TRABALHAR: DA FÁBRICA DE PLÁSTICOS À EMPRESA DE AÇO

Com a função-trabalhar, Tati tece uma paródia aos laços seminais que unem a inovação industrial à arquitetura do Movimento Moderno. As mecânicas do trabalho fabril e burocrático refletem-se, respetivamente, nos cenários de *Mon Oncle* e *Playtime*, onde a estrutura do sistema produtivo se prolonga na organização do espaço social e nas suas relações interpessoais. Simultaneamente, do mundo laboral partem também os modelos estético-construtivos que regulam o restante quotidiano, atribuindo aos espaços doméstico e recreativo uma dinâmica taylorista que lhes retira as inerentes capacidades de expressão individual. [280]

Se, em *Mon Oncle*, a fábrica *Plastac* assume a autoria da casa Arpel e, por analogia estética, o desenho de equipamentos públicos como, por exemplo a escola, o mesmo acontece também em *Playtime*, onde todas as funções espaciais apresentam a mesma iconografia industrial e burocrática, enunciada por uma entidade financeira abstrata representada pelo edifício administrativo de aço e vidro.[281]

É também do espaço laboral que se extrai o sistema hierárquico dos territórios representados,[282] estando o topo da pirâmide social encerrado em austeros gabinetes, a partir dos quais se tomam todas as decisões e sempre no isolamento da porta fechada.

Separados por habitats distintos é na fábrica *Plastac* que se articula a relação, continuamente encenada, entre o patronato do bairro moderno e o operariado do bairro tradicional. Consoante a presença ou ausência do patrão, oportunamente assinaladas pelo cão Dackie, a comunicação alterna entre o martelar burocrático do teclado e o improfícuo cavaquear das secretárias. Inseridas num universo fabril liderado por homens, estas ajustam-se a saias que sublinham a anatomia feminina mas estrangulam a locomoção em trotes caricatos.

---

[280] *The scientific urban planner is to the design and construction of the city as the entrepreneur-engineer is to the design and construction of the factory. Just as a single brain plans the city and the factory, so a single brain directs its activity-from the factory's office and from the city's business center. The hierarchy doesn't stop there. The city is the brain of the whole society. "The great city commands everything: peace, war, work." Whether it is a matter of clothing, philosophy, technology, or taste, the great city dominates and colonizes the provinces: the lines of influence and command are exclusively from the center to the periphery.* Scott, 1998: 112.

[281] *From its offices come the commands that put the world in order. In fact, the skyscrapers are the brain of the city, the brain of the whole country. They embody the work of elaboration and command on which al1 activities depend. Everything is concentrated there: the tools that conquer time and space; telephones, telegraphs radios, the banks, trading houses, the organs of decision for the factories: finance, technology, commerce.* Le Corbusier (*A Contemporary City for Three Million People,* 1922), citado por Fishman, 1982: 192 – 193.

[282] *Functional segregation was joined to hierarchy. His (Le Corbusier) city was a "monocephalic" city, its centrally located core performing the "higher" functions of the metropolitan area… The business center issues commands; it does not suggest, much less consult. The program of high-modernist authoritarianism at work he stems in part from Le Corbusier's love of the order of the factory… He (Le Corbusier) finishes with a hymn to the authoritarian order of the production line. There is a hierarchical scale, famously established and respected," he admiringly observes of the workers. They accept it so as to* manage themselves like a colony of worker-bees: order, regularity, punctuality, justice and paternalism. Scott, 1998: 111 - 112.

No gabinete da direção da fábrica, o espaço apresenta uma cinzenta mas desinfeta abstração, resultante de materiais cromados e sintéticos. Neste local, despido de azáfama e sem vestígios de atividade burocrática, as ferramentas do exercício de poder limitam-se à sentenciadora esferográfica e, nomeadamente, ao telefone, numa caricatura que antecipa os palradores auriculares dos atuais executivos. O vazio da secretária tem como cenário um *mapa mundi*, no qual estão traçadas as rotas comerciais da empresa, profetizando a globalização económica ilustrada em *Playtime*.

Neste filme, o sistema hierárquico é materializado na torre financeira que catapulta o *piano nobile* do poder para os andares superiores, onde se chega sem esforço, no conforto tecnológico do elevador. A estruturação vertical do arranha-céus impõe-se como metáfora não só da economia empresarial como também de toda a sociedade moderna e a transparência do vidro, no gabinete da autoridade proporciona um olhar direto sobre o mundo e dispensa a representação deste, presente no escritório da fábrica *Plastac*. Além disso, fisicamente separadas pelo botão do elevador, as relações entre patrões e subordinados recorrem a vias indiretas, sendo geralmente mediadas por instrumentos tecnológicos.

Fig. 71: *Mon Oncle* (00:25:00)

Fig. 73: *PLaytime* (00:24:11)

Fig. 72: *Mon Oncle* (01:24:00)

Fig. 74: *Playtime* (00:23:55)

Está também presente nos dois filmes a difícil empregabilidade de Hulot que, após uma experiência desastrosa de operário na fábrica *Plastac*, perseguirá um possível empregador na cidade de *Playtime*. Inexperiente e desqualificado, o personagem não escapa ao controlo de qualidade de uma cadeia de produção que não permite falhas ou mediocridades, sendo condenado, no final de *Mon Oncle*, aos recorrentes regimes de mobilidade laboral: *Il faut qu'il parte! Ouais! Hulot, Pichard a besoin d'un bon représentant en Province. Vous ferez admirablement l'affaire. Ma décision est prise!*[283]

[283] Senhor Arpel, *Mon Oncle*, 1958: 01:40:29.

2.3. RECREAR-SE: LAZER E CONSUMO

Se a atividade lúdica pressupõe, na sua essência, a suspensão temporária do raciocínio e o abandono a um divertimento descomprometido, sem complexos ou segundas intenções, na obra de Tati, o lazer e o divertimento abandonam as suas caraterísticas de evasão e rendem-se a rituais urbanos de consumo inseridos no cunho normativo do espaço e da moda.

Na doutrina funcionalista, o lazer estaria separada das restantes atividades, por questões produtivas,[284] concentrando-se em zonas específicas. Porém, na era contemporânea, o sistema capitalista absorve os conceitos de recreação e de bem-estar, instrumentalizando-os na promoção de produtos, espaços e estilos de vida.

Consequentemente, nos dois filmes, a estetização e a industrialização do prazer e do ócio traduzem-se, não só em equipamentos próprios, que preenchem a agenda da classe média, como também se inserem no ambiente doméstico através de novos artefactos e de novas conceções espaciais. Enquanto produtor-consumidor, cada indivíduo torna-se cliente do seu próprio trabalho, estendendo este processo às plataformas de recreação. Com o conjunto de espaços enunciados em seguida, Tati formula uma crítica à produção de uma sociedade de controlo que promove a supressão do instinto em função de desejos fabricados e unicamente satisfeitos no ato de aquisição de comodidades e atividades lúdicas, coincidindo com as análises de Guy Debord:

> *Sem dúvida, a pseudonecessidade imposta no consumo moderno não se pode opor a qualquer necessidade ou desejo autêntico que não seja ele próprio aperfeiçoado pela sociedade e pela sua história. Mas a mercadoria abundante está presente como a rutura absoluta de um desenvolvimento orgânico de necessidades sociais. A sua acumulação mecânica liberta um artificial ilimitado, diante do qual o desejo vivo fica desarmado. O poder acumulativo de um artificial independente causa por todo o lado a falsificação da vida social.* [285]

[284] Alexander, 1966: 12.

[285] Debord, 1971:49.

2.3.1. O *LIVING* E O PÁTIO-JARDIM

Nos dois filmes destacam-se os espaços domésticos dedicados à socialização como o pátio-jardim da casa Arpel e o *living* do apartamento-vitrina nos quais se associa o bem-estar e o receber.

Em *Mon Oncle*, os rituais de consumo permanecem exclusivos de uma burguesia em ascensão, detentora de um novo poder de compra, implícito no discurso publicitário dos Arpel que legenda as encenações de recreação doméstica cultivadas pelo casal. Neste filme, a introdução da componente lúdica na habitação é feita através do pátio-jardim que satiriza o *Californian Lifestyle,* veiculado pelo marketing construtivo norte-americano como as *Case Study Houses.* Através da sua estrutura aberta e comunicante, a casa Arpel procura formar um quadro sinérgico com o pátio-jardim, espaço com a dupla função de alargar a vida doméstica ao exterior e prolongar a dinâmica da vida social à esfera privada, transformando-se numa plataforma de autoexposição assente em práticas lúdicas, puramente encenadas.

Em *Playtime*, o *living* assume a função sociabilizante, onde a lazer gravita em torno do pequeno ecrã, profetizando a sua crescente centralidade no espaço doméstico da segunda metade do século XX, sob a forma de televisão, consola de jogos ou internet.

Fig. 75: *Mon Oncle* (00:21:18)

Fig. 76: *Playtime* (00:53:00)

Fig. 77: *Mon Oncle* (00:34:00)

Fig. 78: *Mon Oncle* (01:12:21)

2.3.2. O BAIRRO POPULAR E O CENTRO URBANO

No imaginário popular, alheio à folia dos cabarés burgueses, o espaço público apresenta-se como um palco de feiras, arraiais e cavaqueios quotidianos que o transformam num local de permanente divertimento. Se as teorias funcionalistas secundarizavam a dimensão lúdica da rua, privilegiando o seu caráter circulatório, por volta de meados do século XX, uma nova geração de arquitetos envolve-se na reabilitação de comunidades e bairros tradicionais, desmembrados pelas estratégias políticas de gestão urbana, executadas no período do pós-guerra. Grupos como o COBRA ou o TEAM 10[286] apresentam novos fundamentos para a prática urbanística, assentes na dinâmica das atividades recreativas da infância de bairro,[287] cuja apropriação espacial intuitiva serviria de mote subversivo contra a restrições tecnocráticas das políticas habitacionais vigentes.[288] Peritas na descoberta do espaço com o próprio corpo, as crianças experimentam o mundo dos adultos em brincadeiras e disparates que o convertem num parque de infinitas diversões, alheio às fronteiras da consciência.[289] Deste modo, enquanto utente peculiar e espontâneo do espaço público, a criança torna-se a inspiração e o objeto de várias propostas urbanas que

[286] COBRA (Iniciais de Copenhaga, Bruxelas e Amesterdão) foi uma aliança internacional e multifacetada entre diversos artistas que recorreu à arte primitiva e à recreação infantil como modelos de revolução política. Os seus membros procuravam reavivar os instintos criativos suprimidos pelos mecanismos dominantes de controlo social, dissimulados na estética vanguardista do modernismo. Dos vários trabalhos apresentados pelo movimento, destaca-se o projeto *New Babylon* (1959 – 74), uma cidade futurista na qual os desenhos e os jogos infantis seriam a base e o princípio estruturador da libertação social. Wigley, 2001: 34 - 37.

Formado oficialmente em 1945, o Team 10 formaliza uma rutura com a doutrina urbanística divulgada nas primeiras edições dos CIAM, propondo uma revisão humanista dos potenciais técnicos conquistados pela vanguarda arquitetónica privilegiando, ao mesmo tempo, a composição do espaço público enquanto motivo central no processo de organização das relações sociais. No grupo, podemos destacar o casal de arquitetos britânicos Alison Smithson (1928 – 1993) e Peter Smithson (1923 – 2003), o grego George Candillis (1913 – 1995) assim como o holandês Aldo van Eick (1918 – 1999). Entre 1947 e 1955 Aldo van Eyck e Constant Debord associam-se na produção de sessenta recreios infantis para a cidade de Amesterdão para os quais Constant Debord desenha mobiliário lúdico. Em 1953, o fotógrafo Nigel Henderson (1917 – 1985) colabora com van Eyck e Alison e Peter Smithson na elaboração de uma análise fotográfica dos padrões de movimento das crianças que brincavam na rua. Este estudo seria usado como base para estabelecer novas propostas urbanas com uma organização mais fluida e liberta do desenho da cidade e que culminaria com a *Golden Lane Housing* (1952) da autoria do casal Smithson. Whigley, 2001: 46.

[287] *…creative play returns as the basic principle of a new kind of urbanism*. Wigley, 2001:47.

[288] *The city without the child's particular motion is malignant paradox. The child discovers is identity against all odds, damaged and damaging in perpetual danger and incidental sunshine. Edged toward the periphery of attention, the child survives an emotional and unproductive quantum. When snow falls on cities, the child, taking over for a while, is all at once Lord of the city. Now if the child, thus assisted, rediscovers the city, the city may still rediscover its children.* Van Eyck, 1956, citado em Wigley, 2001: 45.

[289] *The child knows of no law other than its spontaneous sensation of life and feels no need to express anything else.* Constant Debord, 1948, citado em *The Activist Drawing*. Wigley, 2001: 34 - 35.

Fig. 79: *Chalk Games* (1950)©Arthur Leipzig@thejewishmuseum.org

Fig. 80: *Mon Oncle* (00:38:00)

Fig. 81: *Mon Oncle* (00:40:00)

resgatariam a cidade da racionalidade funcional determinada pelo *zoning*, devolvendo-a à sinergia criativa e identitária das comunidades.

No bairro tradicional de *Mon Oncle*, a função técnica da rua – circulação – é secundarizada em detrimento das suas potencialidades lúdicas que interferem largamente com a produtividade dos seus habitantes.[290] Este território constitui um oásis recreativo na aridez da austeridade espacial e da vida normativa que carateriza as novas urbanizações, exercendo um intenso magnetismo nas crianças retratadas no filme. Atraídas pela alvorada do bairro popular, estas escapam à sonolência das cidades dormitório, movimentando-se livremente por atalhos e desvios, enquanto marcam muros e pavimentos com trémulas sinaléticas provenientes de gizes anárquicos que rivalizam com a autoridade retilínea do traçado viário.

À semelhança da jovem vizinha de Hulot, que sonda o mercado com uma curiosidade tátil, *Gérard* e o seu grupo de amigos utilizam múltiplas partidas para provocar o confronto entre corpos e espaços. Conduzidas por um insaciável apetite lúdico, as suas travessuras constituem um instrumento de apropriação espacial, revelador, em simultâneo, de um profundo domínio e conhecimento empírico sobre as características do território e dos seus habitantes.

O centro económico e administrativo de *Playtime* insere a dinâmica recreativa do espaço urbano num rígido contexto comercial com equipamentos específicos que prolongam a hierarquia e os rituais de distinção social, enunciados em Mon Oncle, até à cena final que converte uma rotunda em carrocel, devolvendo à rua o seu caráter lúdico.

[290] *Play itself, the play that children practice, goes on somewhere different everyday. One day it may be indoors, another day in a friendly gas station, another day in a derelict building, another day down by the river, another day on a construction site which has been abandoned for the weekend. Each of these play activities and the object it requires, forms a system. It is not true that these systems exists in isolation, cut off from the other systems in the city.…In a natural city this is what happens. Play takes place in a thousand places – it fills the interstices of adult life. As they play, children become full of their surroundings. How can a child become with his surroundings in a fenced enclosure? He can't.* Alexander, 1966: 12.

2.3.3. A AGÊNCIA *VOYAGE–TOURS* (*PLAYTIME*)

> *L'image sociale de la consommation du temps, de son côté, est exclusivement dominée par les moments de loisirs et de vacances, moments représentés à distance et désirables par postulat, comme toute marchandise spectaculaire.*[291]

Playtime transforma a cidade num grande empreendimento turístico, formalizando uma sátira à comercialização do espaço urbano e da sua cultura, enquanto produtos de consumo massificado. A conversão do turismo em indústria, leva ao início da sua democratização, durante a década de 1960, e à invenção de novos destinos que já não passam, exclusivamente, por espreguiçadeiras elitistas.

Consequentemente, a musealização dos centros urbanos sofre uma inversão, propondo um vasto e inovador leque de atividades, destinado a um público sedento de posar com novos e velhos monumentos nos seus próprios disparos fotográficos. Ao mesmo tempo, a democratização da cultura associa-se ao lazer, na construção de atrações urbanas e arquitetónicas, afirmando-se como uma plataforma económica incontornável, na valorização e promoção dos territórios. Gradualmente, a *flânerie* tornar-se-á menos contemplativa e mais participativa dos novos espaços consumistas do meio urbano.

Neste contexto, entramos no espaço *Voyage*, a agência de viagens de *Playtime*, que prolonga a realidade empacotada do *Supermarket*, substituindo as uniformes embalagens de sabão e cerais por pacotes de férias sem coqueiros recortado no ocaso, resumindo a oferta turística a um Estilo Internacional com legendas exóticas. O mesmo edifício repete-se em todos os destinos sugeridos pelos cartazes da agência, formalizando uma crítica à omnipresença desta estética arquitetónica e ao seu papel na construção da paisagem capitalista. Estamos na génese da globalização da imagem e dos mercados, reforçada neste espaço, pelas rotas do mapa *mundi* (já presentes no gabinete do presidente da fábrica *Plastac*), percorridas, aceleradamente, no conforto de uma sofisticada cadeira, graças às novas tecnologias de comunicação.

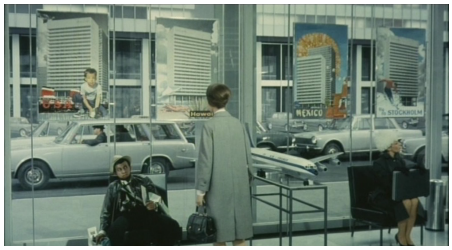


Fig. 82: *Playtime* (00:41:00)

Fig. 83: *Playtime* (00:41:17)

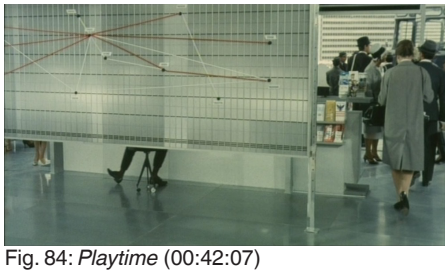


Fig. 84: *Playtime* (00:42:07)

[291] Debord, 1971: 132.

2.3.4. OS RESTAURANTES *RINGTON'S* (*Mon Oncle*) E *ROYAL GARDEN* (*Playtime*)

Tal como nos rituais burgueses do séc. XIX, o lazer na cinematografia *tatiana* associa-se ao exibicionismo e à representação social através de espaços e rituais de consumo associados à alimentação traduzidos no cenário pelos restaurantes *Rington's* e *Royal Garden*.

Se no *bistrot Chez Margot* (*Mon Oncle*), do bairro tradicional, impera a embriaguez e um menu de especialidades gastronómicas francesas, devidamente assinaladas no vidro da sua janela, no restaurante *Rington's,* todos os clientes se assemelham ao casal Arpel, numa crítica aos lugares *in,* religiosamente frequentados pelos novos-ricos. A situação repete-se em *Playtime,* com o *nightclub Royal Garden*, cuja clientela uniforme apresenta fisionomias mais urbanas e sofisticadas.

Nestes dois espaços, cujas entradas estão sinalizadas, de forma redundante, a néon, reforça-se a imagem festiva de uma sociedade em florescente crescimento económico, que celebra os seus ritos mundanos em novos templos dedicados ao lazer e ao consumo.

Fig. 85: *Mon Oncle* (01:36:59)

Fig. 86: *Mon Oncle* (01:37:31)

Fig. 87: *Playtime* (01:12:00)

Fig. 88: *Playtime* (01:22:31)

2.3.5. O MERCADO, O *STRAND*, A *DRUGSTORE* E O *SUPERMARKET*

Após a suposta sofisticação espacial e gastronómica do *Rington's* e do *Royal Garden*, em *Playtime*, Tati apresenta-nos a *Drugstore*, parente dos restaurantes *fast food* e dos seus indecifráveis ingredientes. Por sua vez, o *open space* do *Strand* estabelece um contraste com a cultura ancestral das lojas e dos ofícios do bairro tradicional de *Mon Oncle*, substituindo o restauro e a ressurreição de objetos moribundos pelo culto do novo e do efémero que caraterizará a sociedade da embalagem.

Ao contrário, no mercado agrícola de *Mon Oncle,* cultiva-se uma proximidade entre o produtor-vendedor e o cliente, transformando este local de consumo, num espaço de sociabilização, onde uma paleta de aromas visuais inunda o palato do espetador em contraste com os odores cinzentos empacotados em cartão, presenteados pelo *Supermarket*. Nesta plataforma de consumo, a avaliação sensorial dos produtos é substituída, pela leitura apressada de doses diárias recomendadas e quilocalorias em microscópicas tabelas nutricionais, colocadas em provocantes embalagens.

Fig. 89: *Playtime* (01:17:59)

Fig. 90: *Playtime* (00:39:02)

Fig. 91: *Playtime* (01:51:25)

Fig. 92: *Mon Oncle* (00:39:00)

Fig. 93: *Mon Oncle* (00:48:17)

Fig. 94: *Mon Oncle* (00:22:00)

2.4. CIRCULAR : AS (ES)TÁTICAS DA MOBILIDADE

Fig. 95: *Mon Oncle* (01:17:42)

Fig. 96: *Mon Oncle* (00:05:35)

La ville qui dispose de la vitesse dispose du succès [292]

No conjunto do *zoning*, a circulação e a mobilidade tornam-se categorias dominantes pois assumem um papel fundamental na conexão das restantes funções urbanas, num tempo que vive depressa e sem contemplações.[293] Porém, o fascínio da velocidade, nutrido pelos autores modernistas, degenera, na obra *tatiana*, em perpétuos engarrafamentos resultantes da enorme dependência do automóvel.[294]

O autor não denuncia só os excessos associados a este veículo mas também satiriza a circulação pedonal, inserida num contexto arquitetónico normativo que pactua com os contraditórios limites de velocidade, impostos por uma sociedade em permanente urgência. Do automóvel ao aeroporto, passando pelos simples percursos pedestres que ligam o espaço público ao interior das casas, Tati expõe, a diversas escalas, as contradições de uma circulação gerida por táticas espaciais que predeterminam movimentações individuais e coletivas.

Fig. 97: *Mon Oncle* (00:05:40)

Fig. 98: *Mon Oncle* (00:02:20)

Fig. 99: *Mon Oncle* (00:02:57)

[292] Le Corbusier, 1994 : 169.

[293] *The road draws us: The motorway ... demands great speed, wildness, exhilaration, it gives one a new sense of the world…The movement, the speed becomes an end in itself. Human nature is transformed in this maelstrom of the motorway, and there is no one who can resist this temptation*. Bollnow, 2011: 103

[294] *La dictature de l'automobile, produit-pilote de la première phase de l'abondance marchande, s'est inscrite dans le terrain avec la domination de l'autoroute, qui disloque les centres anciens et commande une dispersion toujours plus poussée*. Debord, 1971: 146

Fig. 100: *Playtime* (00:10:30)

Fig. 101: *Playtime* (00:11:00)

Se, na obra *tatiana*, o automóvel permanece um objeto de distinção social, o seu uso democratizado, ilustrado em *Playtime* e aprofundado em *Trafic*, inviabiliza a fluidez do trânsito, sobrepondo-se aos princípios funcionais do espaço urbano. A cidade transforma-se num grande parque de estacionamento, atribuindo-se aos veículos, a primazia ocupacional dos grandes centros, que invadem áreas que poderiam ser consagradas a outras atividades e criar equilíbrios ambientais e sociais.

Ao mesmo tempo, *Mon Oncle* explora o impacto do automóvel na dispersão periurbana, sendo a sua posse e utilização, um fator decisivo na distribuição dos vários estratos da população, tornando-o um elemento participativo nos fenómenos de segregação socioespacial. Dos congestionamentos matinais aos crepusculares, as longas distâncias entre os subúrbios e os atrativos centros urbanos resultam em novos traçados viários ilustrados nas autoritárias marcas rodoviárias do asfalto de *Mon Oncle* que, por sua vez, comandam uma boa parte da rotina diária do senhor Arpel, transformando-o em *chauffeur* telecomandado da sua própria vida.

Fig. 102: *Mon Oncle* (00:05:47)

3. *TUDO COMUNICA*

3.1. *O POBRE HOMEM RICO*

O homem rico sentia-se radiante. Feliz da vida, passeava pelas novas divisões da casa. Havia arte para onde quer que olhasse. Arte em tudo e por todo o lado. Quando agarrava na maçaneta da porta tinha a sua mão em cima de arte; quando se afundava na sua poltrona afundava-se em arte; quando enterrava o corpo cansado em almofadas, enterrava-se em arte; quando passava pelos tapetes pisava arte. Deleitava-se com arte com fervor extravagante.[295]

Fig. 103: *Mon Oncle* (00:46:42)

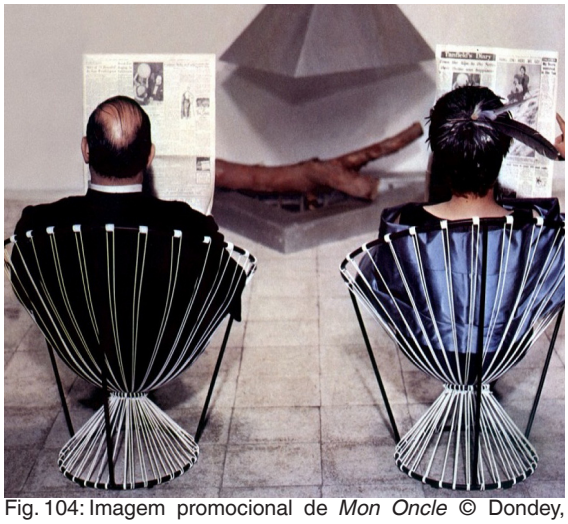


Fig. 104: Imagem promocional de *Mon Oncle* © Dondey, 2009: 169.

Em *Mon Oncle*, Jacques Tati parece apresentar uma reinterpretação atualizada e cinematográfica da burguesia *avant-garde* retratada no artigo *Pobre Homem Rico,* publicado por Adolf Loos (1870 – 1933, República Checa), em 1900. Porém, ao contrário do original, o novo-rico, personificado pelo senhor Arpel, não é dominado pelo rigor da encenação espacial, planificada por um arquiteto intransigente, mas submete-se à autoridade construtiva e quotidiana da mesma indústria que lhe servira de trampolim para um novo estatuto social.

Indissociável da produção industrial e das suas inovações tecnológicas, o Movimento Moderno beneficiou frequentemente do seu mecenato. A promoção e a divulgação da arquitetura modernista, por iniciativa industrial, visava sobretudo o prestígio das empresas que viam na construção um suporte privilegiado para os seus produtos e tecnologias. Do mesmo modo, ao enriquecer com a indústria do plástico, o senhor Arpel concretiza as suas aspirações de afirmação e ascensão social, construindo uma casa vanguardista numa *banlieue pavillonnaire*, composta por vivendas cúbicas, uniformes e cinzentas.

[295] Loos, 1900: 18.

Ao cortar amarras com as suas humildes origens sociais, denunciadas pelo cunhado, o imortal senhor Hulot, e obsoletas a seus olhos, o senhor Arpel adota um modelo de habitação inovador em rutura com a tradição, e através do qual pretende criar uma atmosfera snobe e extravagante para impressionar vizinhos e amigos. Tal como Jacques Tati concebeu o cenário desta casa sintetizando imagens de revistas de arquitetura da época, não será difícil de imaginar que o senhor Arpel tenha sido inspirado da mesma forma.

Como vimos anteriormente, a publicidade americana da época divulgava uma arquitetura doméstica ocupada por atores-modelo, cuja presença era encenada, de acordo com uma visão idílica, glamorosa e *hollywoodiana* do *american way of life*.[296] Esta forma de sedução veiculava uma imagem estereotipada de um homem moderno, hedonista e consumidor do último grito da moda. E era a promoção publicitária, associada à pré-fabricação e padronização de tais modelos de habitação, que permitia uma progressiva e uniformizadora democratização dos mesmos. Segundo Colomina, estes programas *redefiniram o papel da arquitetura, situando-a dentro de uma nova cultura de consumo e de um novo culto da domesticidade. Ao tornar as casas modelo inseparáveis dos produtos que exibiam, a arquitetura doméstica ficou absorvida por um fluxo de imagens e uma nova forma de domesticidade surgiu nas próprias imagens.*[297]

A casa Arpel parece representar a forma tipificada e caricatural deste conceito de habitação, adotando linhas puras, uma ambiência minimalista, planta e fachadas livres, cobertura plana, recorrendo a materiais sintéticos e a componentes modulares. A estes elementos, associa-se a abundância de recursos elétricos na conceção do próprio edifício, com portas e janelas automáticas, algumas acionadas por um sensor, formalizando uma extravagância vanguardista alusiva aos exemplos mais sofisticados de vivendas modernistas, tais como a casa *Tugendhat* (1928 – 1930, Brno) de Mies van der Rohe, também ela destinada a um casal de industriais abastados.[298]

---

[296] *Ads which do not try to sell you the product except as a natural accessory of a way of life.* Alison e Peter Smithson, 1956, disponível em http://www.warholstars.org/articles/But%20Today%20We%20Collect%20Ads.html, consultado em 15/09/2013.

[297] Colomina, 2007: 8.

[298] *Na verdade, a casa Tugendhat era tudo menos uma contribuição para a solução dos problemas sociais. As dimensões do edifício, os materiais, o mobiliário e quase todo o orçamento declaravam, sem ambiguidades, o seu estatuto como obra de arte e palácio privado…o cume do snobismo moderno.* Zimmerman, 2007: 50.

Paralelamente, critica-se o estilo de vida ritualizado dos Arpel que, à maneira da publicidade americana, instrumentaliza a modernidade numa encenação, mas sem demonstrar uma verdadeira consciência cultural do fenómeno. Impecavelmente trajado, o anfitrião exibe diferentes indumentárias, correspondentes aos seus diversos papéis domésticos, de repouso e de lazer, procurando, deste modo, reforçar a sua inserção em espaços funcionais.[299] Por outro lado, a senhora Arpel alterna entre a túnica plástica "usada na manutenção do lar" e a bata laboratorial, utilizada na cozinha, ambas alusivas aos uniformes utilizados pelos operários da fábrica *Plastac*. O seu turbante em PVC, pouco *beauvoiriano* e muito fabril, é símbolo desta distinção funcional entre os dois géneros, inseridos em atividades distintas no contexto doméstico. O próprio cão, Dackie, também é submetido a rituais de distinção, ao envergar uma veste com um padrão xadrez, semelhante ao do roupão do senhor Arpel. Contudo, a indumentária sofisticada não o impede de manter um comportamento de vira-lata que denunciaria o anacronismo existencial da família Arpel.

Fig. 105: *Mon Oncle* (00:04:30)

Fig. 106: *Mon Oncle* (00:33:27)

Fig. 107: *Mon Oncle* (00:38:00)

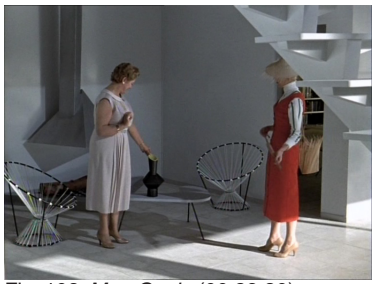


Fig. 108: *Mon Oncle* (00:29:30)

Fig. 109: *Mon Oncle* (00:30:15)

Fig. 110: *Mon Oncle* (00:36:28)

Fig. 111: *Mon Oncle* (00:55:00)

Fig. 112: *Mon Oncle* (01:31:35)

Fig. 113: *Mon Oncle* (00:01:50)

[299] *Modern clothes exemplify modern life, capturing both the outward look and the structural condition of modernity*. Wigley, 1995: 340.

3.2. A FÁBRICA *PLASTAC*

- *Il faut que je vous dise : Tous les plans ont été dessinés à l'usine de mon mari.*
(Senhora Arpel, *Mon Oncle*: 00:30:39)

Como afirma a senhora Arpel, esta casa foi desenhada na fábrica de tubos de plástico, *Plastac*, da qual o marido é diretor, facto que se reveste de grande importância no contexto do filme.

Em plena consolidação da *idade do plástico,*[300] o fascínio exercido por este material decorria da sua omnipresença, tido *como a ubiquidade tornada visível*[301] e permitindo, segundo Roland Barthes, *todo o brilho luxuoso do mundo,*[302] a baixo custo. E este preço baixo, resultante da produção em massa, não só o vai tornar num material de eleição para a produção de espaços e de objetos como a sua abundância favorece o desenvolvimento de uma nova estética que está na origem do universo da *pop art*.

No filme *Mon Oncle*, Tati satiriza este material em diversos momentos. O conjunto roupão e turbante verde, vestuário de trabalho da senhora Arpel, é de plástico brilhante e o casal Pichard, cujo marido é um funcionário subalterno da fábrica *Plastac*, oferece à anfitriã um ramo de flores de plástico, envolto em celofane, por ocasião da festa em casa dos Arpel:

– *C'est du plastique! Des fleurs qui se gardent!*

– *En fait, elles sentent au caoutchouc!* responde a senhora Arpel.[303]

A crítica de Tati é dura e clara: os produtos de origem natural (efémeros), considerados obsoletos ou fora de moda, são marginalizados e substituídos por outros, em material plástico, duráveis e de produção industrial. E a absurda oferta, feita à anfitriã, de flores de plástico com fragrâncias de borracha, torna-se um gesto cómico implacável e terrivelmente destruidor das relações sociais neste universo de novo-riquismo, onde as gargalhadas estridentes do personagem feminino acentuam o ridículo da cena.

Na própria fábrica de plásticos, quando a presença de Hulot instala a ineficácia e a produção se descontrola, mas não se interrompe, momento simbólico da continuidade

[300] Fenichell, 1997: 5.

[301] Barthes, 1957: 160.

[302] Barthes, 1957: 161.

[303] *Mon Oncle*, 1958: (00:58:45).

imparável da produção industrial, os tubos deformam-se e assemelham-se a salsichas, tornando-se automaticamente atrativos para os cães, prenúncio da atual *comida de plástico*. Por conseguinte, Tati joga com a perceção visual do espectador, na qual a matéria plástica se torna em matéria orgânica, numa mutação tão automática quanto cómica.

Como vimos anteriormente, o senhor Arpel apropria-se das inovações tecnológicas e estéticas da indústria para afirmação individual e familiar. O seu duplo estatuto, enquanto produtor e consumidor do objeto estético industrial, resulta num duplo prestígio. E esta dualidade origina igualmente uma homologia na conceção dos espaços fabril e doméstico, pois a continuidade estética entre os dois mantém-se também ao nível do desenho do mobiliário.

Jacques Tati satiriza aqui a versatilidade dos espaços uniformes, gerados pela produção industrial, cuja descaracterização se faz na assunção de uma aparência estética semelhante, independente da função e do contexto. Paradoxalmente, a democratização pretendida pela estandardização da estética industrial, promovida pelo modernismo, servirá neste contexto, como um instrumento extravagante de distinção social perante um imaginário popular que, resignado e confortável na sua postura vernacular, não acompanha as novas tendências.[304]

Fig. 114: *Mon Oncle* (01:18:00)

Fig. 115: *Mon Oncle* (00:06:05)

Ao mesmo tempo, subentende-se que esta indústria seria promotora, em parte, dos novos empreendimentos apresentados no filme, modificando, de forma irreversível, a paisagem preexistente e a ruralidade do mundo que a ocupava. Consequentemente, a uniformização aqui apresentada também se desloca para o meio social, no qual a escola se assemelha à fábrica, em materiais e linguagem arquitetónica, reforçando a primazia da indústria na produção do espaço e dos objetos. Do mesmo modo, as mutações no sistema laboral estão subentendidas através deste equipamento, porquanto boa parte dos habitantes do bairro tradicional são operários na fábrica *Plastac*, deduzindo-se a sua transferência de atividades rurais ou artesanais para a produção industrial, o que levaria, certamente, ao êxodo em direção às crescentes urbanizações que servem as novas atividades económicas.

[304] Sobre a visão popular da habitação moderna veja-se Botton, 2009: 182 – 188.

3.3. O ESTATUTO SOCIAL DA CASA ARPEL

Fig. 116: *Mon Oncle* (00:17:55)

Fig. 117: *Mon Oncle* (00:30:18)

Fig. 118: *Mon Oncle* (01:02:45)

Na casa Arpel *tudo comunica*. A expressão tantas vezes repetida pela dona da casa às suas visitas, começa por ser uma alusão clara à *planta e fachada livres*, dois dos *5 Points d'une architecture nouvelle* (1927) de Le Corbusier.[305] Com este conceito, abolem-se as paredes estruturais e reduzem-se as divisões internas, o que possibilita uma maior flexibilidade entre os diferentes espaços e funções da casa, permitindo uma circulação fluida no interior da mesma, assim como uma estreita comunicação visual com o exterior. Este modelo espacial, ainda associado a conceitos elitistas de vanguarda, contrasta com a compartimentação interna das moradias tradicionais e constitui uma novidade para o novo-riquismo deslumbrado.

Fig. 119: *Mon Oncle* (00:03:17)

Fig. 120: *Mon Oncle* (00:02:40)

A modernidade deste espaço, através da sua imagem vanguardista, torna-se símbolo de uma nova classe. Contudo, a mensagem dos proprietários visa destinatários selecionados, dentro do círculo em que se movimentam, excluindo todos os que não contam para a manutenção desse estatuto e da ascensão pretendida. Por conseguinte, a senhora Arpel faz curiosas visitas guiadas pela casa, com direito a demonstrações do funcionamento desta e dos respetivos equipamentos. Os percursos são quase sempre acompanhados de frases-cliché como se se tratasse de *slogans* publicitários. A casa torna-se num autêntico

[305] *Supra:* 33 - 35.

espaço de exibição e de promoção dos seus proprietários, divulgando, simultaneamente, a fábrica *Plastac*, fonte da sua riqueza. Mas, se a máquina de habitar formalizava a promessa de um homem novo, gerado por um quotidiano racional e estandardizado, a galvanização burguesa através de uma habitação padronizada, de fabrico industrial e destinada a um homem-tipo, encerrava uma contradição.

Tati tenta demonstrar que a pretensão excessiva de um estilo de vida moderno e mecanizado resulta no seu contrário e prejudica uma existência funcional e cómoda. A fluidez da *planta livre* da casa é anulada pela apropriação teatral e consumista que os Arpel fazem dela, o que inviabiliza a comunicação e provoca um distanciamento entre os membros da família. Mas o mais importante é o cenário, a teatralização da riqueza e o coro de exclamações de surpresa dos seus visitantes.

Durante os anos 50, o interior da generalidade das novas urbanizações concretizava a ideia de *open space,*[306] através da continuidade física e visual entre zonas de serviços e espaços de sociabilização: cozinha, sala de jantar e *living*. A comunicação entre estas diferentes funções traduz uma nova forma de vida doméstica que marca, ao mesmo tempo, o início da exibição das lides da casa. Embora a moradia dos Arpel ainda apresente uma separação funcional entre a cozinha e o *living*, a expressão *tout comunique* será também o reflexo desta nova realidade familiar, onde todos os espaços, incluindo a intimidade dos quartos, são exibidos às diferentes visitas.

Fig. 121: *Mon Oncle* (00:35:25)

Fig. 122: *Mon Oncle* (00:18:00)

[306] Saarikangas, 2009: 301.

3.4. *PASSERELLE ARCHITECTURALE*

A entrada na casa Arpel define-se por um percurso sinuoso que atravessa o pátio-jardim, funcionando, ao mesmo tempo, como um rito cerimonial de transição entre o espaço público, vedado pelo portão mecânico, e o espaço privado do edifício.

Apesar de só articular dois pontos exteriores à mesma cota, acreditamos que o cineasta formula, com este trajeto, uma sátira à manipulação do espaço-tempo, proposta pela *promenade architecturale corbusiana*, ridicularizando tanto a sua dinâmica corporal, como a sua relevância ocular, no desfile serpeante dos personagens e dos seus olhares desencontrados. Ironicamente, a geométrica *promenade* é convertida num curvilíneo *chemin d'âne*[307] que alonga, inutilmente, a circulação, reduzindo a rentabilidade do espaço e a habitabilidade do jardim. Deste modo, o realizador denuncia o protagonismo dado à componente visual e exibicionista dos percursos traçados pela *máquina de habitar*, cuja plasticidade complexificaria o quotidiano, para que tudo comunicasse.

Ao mesmo tempo, Tati antecipa o gesto provocante traçado pelo arquiteto pós-modernista Robert Venturi com a casa *Vana Venturi* (1962 – 1964), na qual os percursos interiores e exteriores apresentam distorções perspéticas, por vezes contorcionistas e disfuncionais,[308] que contrariam a lógica do espaço racional, objetivando a *complexidade e contradição* pós-moderna.[309]

Fig. 123: *Promenade Architecturale* na Villa Savoye (Poissy). @ *L'Architecture d' Aujourd'hui* (1930) Le Corbusier e Pierre Chenal

Fig. 124: *Mon Oncle* (00:17:00)

[307] Le Corbusier, 1994: 6 – 11.

[308] Estes percursos tornam-se os motivos principais da casa, com especial destaque para o percurso assimétrico que une o espaço público ao interior do edifício, a escada contorcionista que envolve a chaminé da lareira e protagoniza a distribuição dos espaços interiores, e uma escada que não conduz a qualquer lado. Sobre a casa Vana Venturi, veja-se Scully, 2003: 320 e segs.

[309] Sobre o pós-modernismo, consulte-se Venturi, 1995.

3.5. O ÉDEN PRIVADO E A NATUREZA DISFUNCIONAL

Caraterísticas estruturadoras da habitação modernista, a orientação solar e a *fachada livre* estão presentes na casa Arpel, comprovadas pela anfitriã: *Et comme vous voyez les pièces sont bien orientées. Elles donnent toutes sur le jardin.*[310] Porém, os fundamentos pragmáticos e económicos que motivam estes princípios espaciais associam-se, neste edifício, à contemplação e utilização do pátio-jardim, enquanto espaço de representação e prolongamento da vida doméstica e social. Consequentemente, o vazio literal e simbólico do interior da casa contrastará com o excesso ornamental do seu exterior, ao qual se atribui um papel central na caraterização da vivência doméstica.

Como vimos anteriormente,[311] nas casas do Movimento Moderno, a relação com a paisagem era um elemento fundamental do projeto, traduzindo-se, geralmente, em duas abordagens, a casa elevada sobre pilotis e a casa com pátio.[312] Na elaboração do cenário da casa Arpel, Tati aproxima-se da segunda, procurando ilustrar a desvirtuação do elemento natural em função de enquadramentos geométricos precisos que envolvem a sua orgânica artificial em contemplações calculadas.

O edifício abre-se a um ecossistema particular, onde a paisagem, predominantemente mineral, é desprovida de exalações telúricas e fica imune às estações. Assim como a senhora Arpel dedica o seu tempo a apagar as rugas do espaço vivido, também o jardim aparenta um congelamento espacial e temporal, rejeitando a caótica espontaneidade orgânica. Cada folha caída é automaticamente removida para não perturbar a ordem visual deste Éden privado, onde a estetização da paisagem assenta na rasura do elemento vivo. Estéril e puramente cenográfica, a natureza do jardim não se reproduz, manifestando-se incapaz de fornecer qualquer tipo de alimento físico e espiritual, ao estabelecer uma relação artificial com os seus habitantes.

Território intermédio entre o espaço público e o interior do edifício, o pátio-jardim é vedado a olhares indesejado através do discriminante portão, acionado por um dispositivo automático comandado à distância, a partir de um pequeno painel de controlo, por meio do qual a senhora Arpel dirige a *máquina de habitar*. Contudo, este espaço diverge dos conceitos espaciais de intimidade e introspeção, enunciados pelas casas-pátio de Mies van der Rohe,[313] envolvendo-se num contraditório processo que divide o pátio-jardim entre a

[310] *Mon Oncle*, 1958: 00:18:30.

[311] *Supra*: 33 - 35.

[312] Tema recorrente na História da arquitetura, transversal a civilizações e equipamentos. Com o Movimento Moderno, será alvo de variadas interpretações com destaque para as casas com pátio desenvolvidas por Mies van der Rohe durante os anos 30. Ver Abalos, 2003: 14 – 36.

[313] *E o reconhecemos, entre outras razões, porque os muros não estão aí para delimitar o lote, nem para sustentar as empenas da casa, nem tampouco, ou muito menos, para propiciar esse mecanismo de controlo ambiental...*

exibição seletiva e os rituais de exclusão, assimilados, inclusive, pelas vagabundas matilhas que não ousam trespassar as frestas do portão.[314]

O uso deste espaço mimetiza a encenação publicitária das vivendas californianas, onde o clima ensolarado proporciona a abertura informal dos edifícios e a extensão da vida doméstica ao exterior, concentrando no seu espaço as atividades lúdicas e de sociabilização.[315] Assim, o pátio-jardim da família Arpel adquire a função de *living* ou salão nobre, apresentando mobiliário próprio e acessórios de utilidade duvidosa, cuja exuberância condiz com a atmosfera aparatosa do local. Simultaneamente, este espaço exerce uma influência determinante sobre as movimentações quotidianas, tornando-as disfuncionais através de um desenho *kitsch* resultante, paradoxalmente, de um *zoning* funcional que subdivide o cascalho do pavimento em formas geométricas puras e coloridas, destinadas a acolher atividades específicas e diferentes categorias de refeição.

No núcleo desta composição, destaca-se a fonte com um peixe-repuxo em forma de anzol que, preso na extravagante rede mineral e quase fora de água, a expele em gargarejos exibicionistas e intermitentes, acionados em função do estatuto dos visitantes. Como elemento de representação, a centralidade da água assume uma função simbólica de fertilidade na composição do jardim, sendo manipulada pelos Arpel, enquanto estratégia de afirmação pessoal que coloca o elemento natural e o seu mecânico peixe na posição de engodo social.

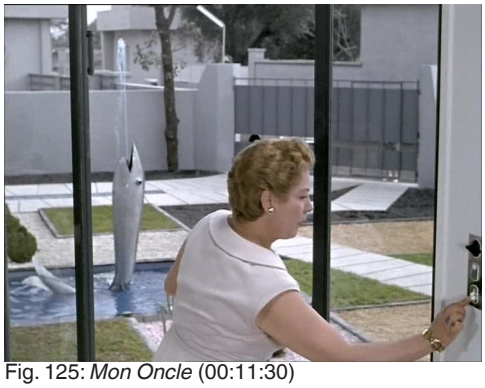


Fig. 125: *Mon Oncle* (00:11:30)

Fig. 126: *Mon Oncle* (00:37:45)

que é originariamente o pátio. Os muros estão aí para propiciar privacidade, para ocultar quem habita, para permitir que, dentro da casa, transcorra uma vida profundamente livre, à margem de toda a moral ou tradição, à margem de toda a vigilância social ou policial - à margem, finalmente, desta insuportável visibilidade que a moral calvinista impõe a seus companheiros modernos e á sua arquitetura positivista. Abalos, 2003: 24.

[314] *The gate as a place of transition at the same time also acquires at this point a deeper symbolic meaning: it is the place of transition to a new life…* Bollnow, 2011: 150.

[315] *The lawn is not only the center of the garden but the carpet of what is almost another room of the house. In good weather, children play on the lawn, the family eats meals there, or entertains friends at a lawn party or cookout. Equipped with a barbecue and patio furniture, the model home's patio was a representation of American leisure-time activities.* Carbone, 2009: 68.

3.6. *CANAPÉ-LIT HARICOT*: A INVERSÃO DO REPOUSO

Fiel aos cânones modernistas, a casa Arpel mantém uma unidade estética entre o edifício e o mobiliário, cuja simplicidade geométrica, pincelada por cores essencialmente primárias, formula uma sátira ao vocabulário *bauhausiano*. Ainda distantes do seu uso generalizado, os produtos industriais apresentados em *Mon Oncle* permanecem exclusivamente associados a objetos de representação, nos quais os Arpel projetam as suas aspirações sociais, atribuindo-lhes o protagonismo do espaço.

A habitação serve de *showroom* ao mobiliário e os seus utentes exibem-no como vendedores, enquanto articulam gestos e sílabas publicitárias. Sem lugar para desvios milimétricos, a disposição dos móveis e dos objetos é rigorosamente encenada e impessoal, mimetizando o vazio doméstico do habitat modernista, onde não há espaço para interferências afetivas ou supérfluas.

Deste modo, Tati critica as teorias da comodidade apresentadas pela emergente sociedade de consumo, onde o prestígio do produto adquirido seria extensível à identidade do sujeito, alimentando o seu ego. Rendidos à vanguarda estética e ao progresso tecnológico, os Arpel não questionam o conforto e a utilidade dos objetos que possuem, mantendo uma relação predominantemente idolátrica com o seu acervo, onde a comodidade se consome enquanto valor simbólico e não funcional. Consequentemente, a *máquina de habitar* transforma-se num templo destinado ao culto de uma domesticidade imaculada e dos seus dogmas funcionalistas e tecnológicos, revelados ao homem no desconforto das formas puras e numa coleção de engenhocas ruidosas movidas a eletricidade.

Transversal às diversas categorias sociais e funções espaciais, a cadeira torna-se um objeto paradigmático da prática do *design*, sujeito a múltiplas metamorfoses e interpretações que condensam tendências estéticas e possibilidades técnicas. Se, à partida, esta peça de mobiliário teria como principal objetivo o conforto de quem nela se senta, a sua banalidade quotidiana seria frequentemente elevada a objeto de culto, através de conceções formais inovadoras que, por vezes, são acompanhadas de incómodos lombares.

Fig. 127: Charlotte Périand na Chaise Longue ©McLeod, 1987: 43.

Segundo Le Corbusier, a cadeira seria uma *máquina de sentar* que englobaria diferentes atividades e estados de alma, aos quais deveriam corresponder posturas específicas. Consequentemente, o arquiteto elaborou diversos protótipos de cadeira destinados às várias funções quotidianas, com o objetivo de as tornar mais eficazes. Se, para ele, uma cadeira de trabalho *deveria ser um instrumento de tortura que nos mantém admiravelmente acordados,*[316] a *máquina do repouso*, materializada pela *chaise-longue* (1929), desenhada em colaboração com os arquitetos Charlote Perriand (1903 – 1999) e Pierre Jeanerret (1896 – 1967), possibilitaria diferentes posições corporais adaptáveis, às necessidades do conforto.

Por conseguinte, Jacques Tati elege este objeto como principal instrumento crítico da comodidade do produto industrial, mobilando a casa Arpel com diferentes assentos, usados criteriosamente, consoante a atividade desempenhada ou o local da casa onde se encontram. A rigidez do *design* obriga os seus utentes a manter a verticalidade corporal e, consequentemente, a postura social, transformando cadeiras e sofás em peças de mobiliário anti-repouso que mantêm os Arpel num permanente alerta durante os exercícios quotidianos da competição social.[317] Ao mesmo tempo, a continuidade estética entre o mobiliário da fábrica *Plastac* e o da casa Arpel confirma a transferência da conduta taylorista para o ambiente doméstico, onde os próprios objetos assumem a função de dispositivos de controlo da produtividade dos habitantes. Não estamos numa casa refúgio ou de repouso. Pelo contrário, estamos numa casa de trabalho e de lides domésticas, onde o próprio lazer formaliza uma tarefa no processo de distinção social. Logo, a cadeira de baloiço - *Yellow Rocking Chair,* cujo embalo deveria ser sinónimo de descontração, apresenta uma clara desproporção entre o assento e as costas, obrigando o senhor Arpel a um encosto forçado e a controlar permanentemente com um pé a sua perigosa oscilação.

Fig. 128: *Yellow Rocking Chair*, ©domeauperes.com

Fig. 129: *Mon Oncle* (01:00:40)

[316] Le Corbusier, *L'aventure du mobilier* (1930), citado por Mcleod, 1987: 44.

[317] *For there seems to be a natural connection according to which the inner posture can be kept upright only together with the outer posture, that is, man can only have inner posture in the tension of his physical posture, but in the position of lying down he loses the possibility of inner posture*. Bollnow, 2011 :162.

Tati reforça estas ideias de cada vez que um novo personagem é convidado a sentar-se no desconforto da *vanguarda*. Surpresa com a originalidade cilíndrica do sofá verde da senhora Arpel, que antecipa o *design* minimalista dos anos 60, a vizinha desilude-se com a rigidez do mesmo.[318] Ao mesmo tempo, Hulot afunda-se no cone invertido da cadeira *Scoubidou* preferindo trocá-la pela aparente versão *tatiana* da *Eames Wire Chair* (1951) ou da *Bertoia Side Chair* (1952).[319]

Fig. 130: Sofá *Madame Arpel* ©domeauperes.com

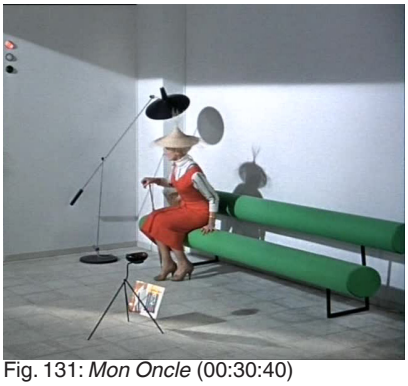


Fig. 131: *Mon Oncle* (00:30:40)

De modo a pernoitar na casa Arpel, após uma animada noite de copos, o mesmo personagem inverte a posição do *Canapé-lit Haricot*, sofá verde em forma de feijão. Totalmente inoperante na sua configuração original, este móvel desperta a consciência da gravidade e obriga os seus utilizadores a manter uma postura reta, afastando-os do natural abandono do descanso. Ao alterar a colocação do objeto, Hulot adapta a forma à função, transformando-o numa máquina de repouso corbusiana, permitindo a entrega do corpo exausto ao conforto de uma ergonomia improvisada.[320] Originalmente concebida para ser incómoda, esta peça encerra um paradoxo interessante, assim como um momento de *deriva situacionista*, ao ter como objetivo central a deturpação da sua forma e, consequentemente, a reinterpretação do seu uso.

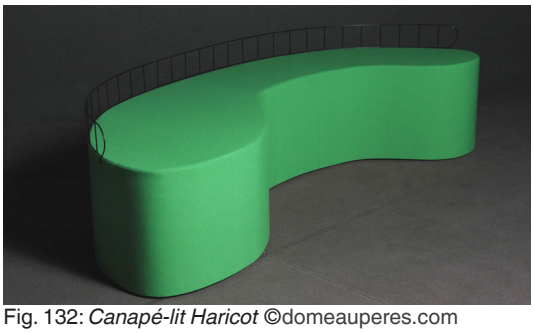


Fig. 132: *Canapé-lit Haricot* ©domeauperes.com

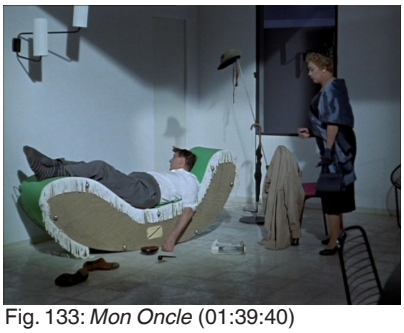


Fig. 133: *Mon Oncle* (01:39:40)

[318] *- Ho que c'est original! On peut s'asseoir?*
- Mais bien sûr! C'est fait pour ça ! Mon Oncle, 1958 : 00:30:36.

[319] Cadeira feita maioritariamente em arame, da autoria do *designer* italo-americano Harry Bertoia (1915 – 1978).

[320] *The transition from the upright posture to being horizontal with the ground is an abandonment of the general confrontation which man adopts in being awake. Here, admittedly, being awake Is equated with the upright posture…Just as in the physical sense I am not forced into resistance by some hard object, so too I no longer need to exert my will-power*. Bollnow, 2011: 163 - 164

3.7. NOVO LAR BURGUÊS: RITUALIZAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO

Em *Mon Oncle*, o novo lar burguês reveste-se de um pragmatismo extremo, caricatura de uma nova espacialidade doméstica, herdeira de um funcionalismo europeu, reciclado, por sua vez, nos Estados Unidos. Tati mostra nesta obra que tal pretensão, levada ao extremo, pode resultar num absurdo delirante.[321]

Na primeira metade do século XX, o modernismo ortodoxo introduzira doutrinas construtivas inovadoras e higienistas que visavam um estilo de vida funcional e das quais resultaria uma estética abstrata e rigorosa associada aos imperativos das novas técnicas industriais. Ao mesmo tempo, as suas motivações sociais requeriam projetos simples e económicos, embora equipados com as condições mínimas de eletricidade, aquecimento central, instalações sanitárias, equipamentos funcionais e eletrodomésticos básicos.[322]

Porém, a segunda metade do século introduz práticas de consumo que associam a eficiência ao automatismo, envolvendo-os em mecanismos de sedução publicitária, onde o código moderno da produtividade e da normalização seria transformado em ruidosos e sofisticados espetáculos visuais acionados por um simples botão. A industrialização do espaço doméstico passaria agora pela crescente dependência de dispositivos elétricos, ridicularizados por Jacques Tati, tanto em *Mon Oncle* como em *Playtime*.

A casa Arpel encontra-se totalmente equipada com o ultimo grito tecnológico dos *Salons des Arts Ménagers,* instrumentalizando a eletrificação e a comodidade na qualidade veículos de afirmação social e secundarizando o seu valor utilitário. Nesta aproximação entre sujeito e objeto, os indivíduos transformam-se em seres tão artificiais e automáticos quanto os seus eletrodomésticos. Dispensando o manuseio, os objetos são abandonados, muitas vezes, à sua tarefa, disseminando-se, deste modo, o estado solitário das coisas e dos corpos.

A mediação tecnológica das relações sociais e a automatização do espaço equivalem ao isolamento dos seus utentes, propiciando a distância e inviabilizando a comunicação com o ruído dos seus potentes motores. As novas técnicas condicionam a vida quotidiana, ao complexificar os gestos mais básicos, que vão conduzir os Arpel a uma escravidão tecnológica e comodista.

Tati traduz esta ideia, de forma literal, ao aprisionar o casal Arpel na própria garagem, devido à disfuncionalidade do seu portão automático. Ao dispensar as tradicionais fechaduras eles condenam-se à ratoeira do conforto, deixando-se encarcerar pela própria tecnologia.

---

[321] Abalos, 2003:9.

[322] Heßler, 2009: 172.

3.8. COZINHA ATÓMICA: A EXTINÇÃO DO LAR

Se na história do espaço doméstico, a cozinha ocupara o centro nevrálgico da produção de alimentos e de relações familiares, na casa Arpel, este espaço funciona como uma metáfora da extinção do lar. Em meados do século XX, a cozinha torna-se um dos principais locais de investimento tecnológico,[323] abandonando progressivamente a exclusiva ligação primordial à água e ao fogo, para se envolver em gravitações lunares associadas à corrida espacial.

Rendida à racionalização taylorista, a cozinha aproxima a produção de alimentos dos métodos industriais que transformariam o suplício das panelas num desempenho culinário, rápido e praticamente automático.

Tal como já referimos, o debate político centra-se no espaço doméstico e encontra na cozinha um elemento relevante nas suas estratégias, pois este laboratório de transformações alquímicas quotidianas representará metaforicamente o progresso tecnológico e a abundância da sociedade de consumo, seduzindo os dois sexos:[324] *também serviam como modelos de mudança tecnológica, enquanto metáforas do modernismo e microcosmo dos novos regimes de consumo do século XX. A cozinha bem equipada era um indicador-chave do grau de civilização da sociedade contemporânea*.[325]

Ao mesmo tempo, a *Guerra Fria* e a competição aeroespacial entre os EUA e a URSS teriam repercussões no desenho do espaço doméstico e, em especial, no da cozinha que sofrerá um enorme investimento em matéria de investigação programática. A antecipação soviética, com as órbitas dos satélites *Sputnik I* e *II* (1957), leva os Estados Unidos a incentivar a aplicação de mais tecnologia e estéticas aerodinâmicas e futuristas na arquitetura e *design* de massas, aos quais se atribuiria também uma nomenclatura alusiva à corrida espacial.[326] Inseridos neste contexto, surgem vários conceitos habitacionais dos quais se destaca, por exemplo, a *House of Future* exposta na *Daily Mail Ideal Home Exhibition*: *A casa do futuro era uma casa do espaço…uma parte importante da exposição Daily Mail de 1956 era dedicada ao programa espacial e cheia de mísseis e naves espaciais imaginárias*.[327]

---

[323] No espaço doméstico, a cozinha apresentava-se como o local de maior concentração tecnológica, pois associava múltiplos serviços e atividades de caráter funcional.

[324] Oldenziel, 2009: 17.

[325] Oldenziel, 2009: 10.

[326] De notar que os ambientes futuristas já se encontravam presentes na cultura americana desde a segunda década de século XX, associados a uma estratégia de marketing do *american dream*. Contudo, na década de 50, as inovações técnicas e a cultura de massas aproxima-a dos consumidores. Cieraad, 2009: 131.

[327] Colomina, 2007: 62.

Enquanto instrumento de propaganda, a cozinha e a sua iconografia constituem uma das principais plataformas de discussão das inovações técnicas e das transformações sociais que opunham a URSS e os EUA e que irão formalizar-se com os *Kitchen Debates*, entre 1949 e 1959.[328] As feiras internacionais colocariam lado a lado cozinhas ultramodernas e reatores nucleares, ambos fruto dos avanços tecnológicos da pesquisa atómica e da indústria aeroespacial. Esta associação inseria-se numa estratégia que pretendia normalizar o uso da energia nuclear através da sua domesticação, diante do estigma de uma memória coletiva que ainda mantinha bem viva a imagem das implacáveis bombas atómicas. Deste modo, a eletrificação total dos espaços modernos e o aumento de consumo de energia daí resultante legitimariam e justificariam o seu uso, aos olhos do público.

As possibilidades de automatização das cozinhas americanas, através da eletricidade, constituíam um dos seus principais atrativos, muitas vezes traduzidos em cenários próximos da ficção científica, tais como os espaços futuristas das cozinhas General *Motors' Kitchen of Tomorrow* (1957) ou *RCA Whirlpool Miracle Kitchen* (1957).[329] Por conseguinte, a *conquista do espaço* faz-se agora intramuros e na cozinha, com uma recruta feminina, ao som de batedeiras e varinhas mágicas, tal como se pode ver no filme *Mon Oncle*, onde uma vanguardista dona de casa dos anos 50, a senhora Arpel, reivindica este território e área de especialização,[330] perpetuando-o enquanto local de subjugação da mulher: *Alors là, chères petites amies, je suis ici chez moi !*[331]

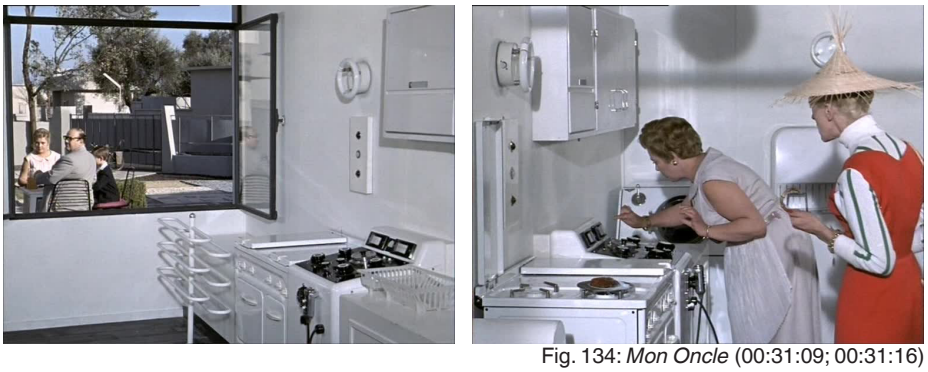


Fig. 134: *Mon Oncle* (00:31:09; 00:31:16)

[328] Oldenziel, 2009: 17.

This became evident in the 1959 'kitchen debates' between American vice president Richard Nixon and USSR premier Nikita Khrushchev, when appliances rather than missiles were identified as the signs of strength of a nation. Politics had moved to the domestic space – or, more specifically, to the kitchen of a suburban house… Colomina, 2004: 16.

[329] *The supreme realization of the dream of the easy life was the fully automated RCA Whirlpool "miracle kitchen" or "kitchen of the future." Its electronic "brain" was operated "like a science fiction spaceship" from a central control panel by a lab-coated home economist who could prepare a complete meal without even leaving her seat, demonstrating "how the domestic wonder takes the work out of cooking.* Oldenziel, 2009: 4.

[330] Bervoets, 2009: 212.

[331] *Mon Oncle*, 1958: 01:03:02.

Para reforçar esta ideia, e ao contrário da maioria das imagens veiculadas pelos *media* da época, a cozinha Arpel não se integra no *living,*[332] efetuando, porém, no conjunto comunicante da casa, ligações visuais e sonoras com os restantes espaços de socialização: a janela da cozinha enquadra a zona de refeições exterior, o que permitirá à senhora Arpel o controlo direto dos dois espaços.[333]

Numa primeira análise, este espaço funcional começa por fazer referência ao conceito de cozinha laboratório,[334] originalmente designada por cozinha de Frankfurt,[335] desenvolvido pelo movimento moderno, a partir dos anos 30. Esta ideia surge no contexto da *máquina de habitar*, onde as próprias refeições seriam preparadas de modo científico. Por conseguinte, a cozinha Arpel está revestida de branco, numa alusão clara à desinfeção utópica dos espaços modernos. Aqui, a senhora Arpel concentra-se no seu papel de técnica de laboratório doméstico, ao manejar os diversos e indecifráveis instrumentos elétricos que nele se encontram.

Porém, a cozinha laboratório dos funcionalistas não se associava ainda à euforia do consumo, mas somente ao trabalho produtivo e higienizado. Assente em módulos pré-fabricados e estandardizados, privilegiava uma manutenção fácil, graças a uma predominância de superfícies lisas e impermeabilizadas.[336]A cozinha americana dos anos 50 herda estas características construtivas e a sua estética minimalista, como base adequada para a aplicação de uma série de novos componentes mecânicos. Como consequência desta transição, a cozinha Arpel apresenta-se como um espaço moderno e uniforme, pontuado por interruptores, resultante da junção de módulos padronizados e de um conjunto integrado de componentes mecânicos e artefactos elétricos.

---

[332] A aproximação e contiguidade da cozinha, relativamente ao setor social, é apontado como um fenómeno espacial que reflete o esbatimento da divisão sexual no contexto doméstico e, por conseguinte, uma aproximação dos papéis conjugais.

[333] *The wife assumes this burden of internal surveillance as the 'overseeing eye' monitoring the house…As the 'guardian of the law' responsible for this elaborated system, she literally holds all the keys, guarding the house in the same way that the husband guards her. The 'rule of the household' she enforces is no more than the law of the place itself: 'each thing in its place'…She is 'domesticated' by internalizing the very special order that confines her. Having been 'trained' as an inspector of the house who can read its signs, the girl ironically becomes a woman by assuming some of the masculine virtues of a military commander – 'a brave and masculine intelligence she has' – and is given command over the interior spatial order.* Wigley, 1992: 340.

[334] Sibriglio, 2004:78.

[335] Desenhada pela arquiteta Margarete Schütte-Lihotzky (1897 – 2000), a cozinha moderna, originalmente concebida na cidade de Frankfurt (*Die Frankfurter Kuche*), associa-se ao conceito do *existenzminimum* e à dinâmica espacial *taylorista*, sendo a precursora daquilo que hoje entendemos como cozinha equipada. Este modelo centra-se no estudo ergonómico e funcional da cozinha, antecipando o estatuto simbólico e espacial que este espaço viria a ter, a partir da segunda metade do século.

[336] Holder, 2009: 246.

À imagem das *General Motors' Kitchen of Tomorrow* e *RCA Whirlpool Miracle Kitchen*, esta cozinha possibilita a redução desta categoria de trabalho doméstico a um simples carregar de botões.[337] Podemos, pois, afirmar que sua mecanização e a sua automatização são totais. A porta abre-se com um sensor automático e, curiosamente, três sinais luminosos, colocados no *living,* como um semáforo doméstico, alertam a senhora Arpel para os tempos exatos dos processos culinários que decorrem no interior. Neste contexto, os eletrodomésticos assemelham-se a painéis de controlo, numa forte alusão à indústria aeronáutica com a qual partilhavam os meios de produção.

A concentração tecnológica é a atração principal para as visitas femininas da casa que encontram neste espaço hermético uma montanha russa de demonstrações sonoras: *Pour la vaisselle…pour le linge…j'appuie ici pour les légumes… stérilisations …ventilations…*[338] Contudo, e no reverso da medalha, os mesmos barulhos que intrigam as convidadas também impedem a comunicação do casal Arpel.

Podemos então fazer um paralelo com a *Monsanto House of the Future* (1957), *onde o controlo total da climatização é operado pelo painel da cozinha. Aquecimento, ar condicionado, ventilação e até aromas a rosas ou maresia podem ser direcionados exclusivamente para cada quarto.*[339]

Jacques Tati parece fazer uma alusão à conquista aeroespacial em duas cenas deste bizarro espaço: naquela em que o bife salta automaticamente, um bife que longe de seduzir o espectador lhe provoca certa repulsa, e quando Hulot procura um copo no sofisticado armário automático. Depois de ter vencido a técnica e conseguido o seu objetivo, através da experimentação empírica, vai também desafiar a lei da gravidade com um esférico jarro de plástico que pula, ao cair, como uma bola de pingue-pongue. Encontramos aqui nova referência ao material plástico, que transforma um simples jarro num objeto que nega a força da gravidade, e à dificuldade de Hulot em descodificar os automatismos da engenhosa vida moderna.

---

[337] *After World War II, sponsored by the U.S. government under the Marshall Plan…such companies flooded European radio programs, women's magazines, posters, and exhibition halls with images of the technological promise of the American kitchen, where women would push buttons and never have to work again.* Reid, 2009: 86.

[338] *Mon Oncle*, 1958: 01:03:04.

[339] *The Monsanto House of the future* - part 1 (00:06:50), The Monsanto Chemical Company Plastics Division. Bay State Film Productions, Inc. 1960. http://www.youtube.com/watch?v=DoCCO3GKqWY, acedido a 01/08/2011

Fig. 135: *Mon Oncle* (00:31:00)

Fig. 136: *Mon Oncle* (00:35:50)

O pequeno Gérard, o único filho do casal Arpel, é alimentado como se estivesse no dentista ou num bloco operatório, com refeições minimalistas e que parecem tão desinfetadas como a própria cozinha. O resultado das técnicas culinárias da senhora Arpel, que em nada se assemelham aos métodos tradicionais, é a negação da gastronomia francesa, muito embora os donos da casa pareçam ingerir ou ter ingerido repetidamente pratos bem mais suculentos.

Fig. 137: *Mon Oncle* (00:45:33)

Fig. 138: *Mon Oncle* (00:45:44)

Pensamos que a ementa *arpeliana* será também uma alusão às novas práticas gastronómicas, uma vez que o modelo de cozinha americana funcionava como um elemento fundamental não só na cadeia de consumo mas também no sistema alimentar.

Associando-se à emancipação da mulher, os frigoríficos e os congeladores permitem a proliferação de produtos congelados e de refeições pré-cozinhadas que, por sua vez, dependiam de novas plataformas de comercialização e, finalmente, darão origem a novos equipamentos como, por exemplo, o forno micro-ondas.[340] Assiste-se, deste modo, à extinção de certos rituais de comensalidade e à invenção de outros, associados a novos contextos consumistas e a plataformas de representação, explorados mais tarde em *Playtime,* através de espaços como o *Drugstore* ou o *nightclub Royal Garden*.

[340] Saarikangas, 2009: 301

3.9. PRISÃO MATERNA

A casa e a criança. Grande relação existe entre as duas. As nossas recordações de infância não se podem desligar da casa; luxuosa ou pobre, ela fixou-se em nós com todos os seus pormenores. Desde o instante em que a criança acorda, pela manha, até aquele em que se deita, a casa é o seu mundo.[341]

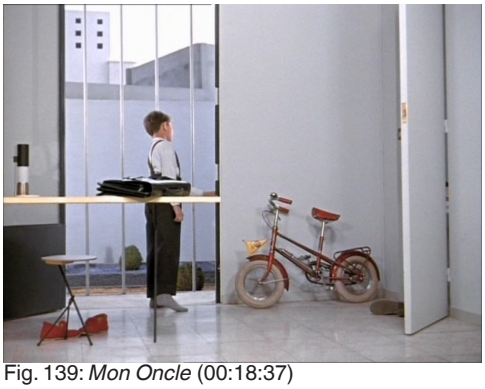


Fig. 139: *Mon Oncle* (00:18:37)

Fig. 140: *Mon Oncle* (00:18:32)

Enquanto prolongamento do útero e primeira referência espacial, é na *casa materna* que o ser humano germina e aprende a habitar.[342] Do gatinhar da fralda ao andar trôpego, a descoberta do gesto acompanha o decifrar do espaço, muitas vezes seguido de hematomas e joelhos esfolados que tatuam a textura dos lugares nas cicatrizes da infância. Através da repetição de movimentos dimensionados pelo espaço doméstico e do conjunto de afetos condicionados pelo mesmo, inscreve-se em nós um diagrama com as sequências quotidianas do habitar.[343] Consequentemente, a casa materna torna-se primordial e eterna, fundindo a memória dos seus fragmentos na essência dos corpos[344] que, por sua vez, a transformam na referência espacial e afetiva de todos as moradas posteriores.[345]

---

[341] Ilse Losa, 1954: 26.

[342] *La maison…est le premier monde de l'être humain. Avant d'être 'jeté au monde' comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est dépose dans le berceau de la maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau.* Bachelard, 1957:26.

For the small child the house is still the whole world, and it is only because the child is rooted in the house that he can grow into the world. It is only because man lives in the house that he can then also be at home in the world, and dwell in the world. Bollnow, 2011: 141.

[343] *…quando dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'enfance immobile, immobile comme l'immémorial. Nous vivions des fixations, des fixations de bonheur. Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection. Mais au delà des souvenirs. La maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. A vingt ans d'intervalle, malgré tous les escaliers anonymes, nous retrouverions des réflexes du 'premier escalier'…Tout l'être de la maison se déploierait, fidèle à notre être… En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas la maison inoubliable.* Bachelard, 1957: 25; 32 – 33.

[344] Bachelard, 1957: 66.

[345] *The creation of the world becomes the archetype of every creative human gesture. The house is an "imago mundi".* Bollnow, 2011: 138.

No desajuste de escala entre o corpo em crescimento e a ergonomia adulta, a criança reinterpreta e instrumentaliza os objetos quotidianos na criação do seu universo particular. Distorcida, a visão infantil é secundarizada em face do irresistível contacto da mão com o desconhecido, do sabor exótico dos materiais em gengivas comichosas ou da inquieta perseguição das reações acústicas dos objetos e do espaço. Consequentemente, na sua pequena estatura, Gérard identifica-se, paradoxalmente, com a hipertrofia do tio Hulot. Os dois partilham espontâneas interações com o meio que vão gerar o ridículo da encenação doméstica, rigidamente imposta pelos seus burgueses progenitores.

Mas se a criança é perita em desconstruir os objetos, inserindo-os em novos contextos funcionais, a aprendizagem do meio passa também pela imitação dos adultos, enquanto dispositivo de controlo, incentivado pela reprodução em miniatura dos utensílios destinados à esfera adulta. Jacques Tati ilustra este fenómeno na cena em que o senhor Arpel oferece ao filho Gérard uma locomotiva elétrica, reprodução lúdica do progresso, simultaneamente alusiva ao crescente protagonismo da criança no universo comercial e na produção industrial.[346] Maçado pela monotonia automática deste objeto, Gérard prefere divertir-se com um palhaço articulado feito em papel e oferecido pelo tio Hulot. No confronto entre a sofisticação do engenho mimético e a simplicidade autêntica do riso espontâneo, a vitória do palhaço simboliza um novo momento de *deriva,* onde o prazer lúdico do filho domina a ambição tecnológica e produtiva do pai.[347]

A morada da infância é a primeira veste, um agasalho tecido na própria pele, pelo morno tear das carícias maternas, e por isso Tati questiona as capacidades afetivas da fria nudez que carateriza a *máquina de habitar* dos Arpel. Nesta incubadora de estatutos, onde *tudo comunica*, os gestos espontâneos são calados pela encenação espacial e pelo pretensiosismo dos adultos. A sua superficialidade e desinfeção conforma um espaço estéril, incapaz de germinar laços afetivos entre os habitantes e,[348] nos rigorosos rituais de manutenção que dominam o quotidiano da matriarca, as emoções são espanejadas e a ternura é sacudida.

Para Mark Wigley, banir o ornamento em proveito de superfícies brancas traduziria o funcionalismo e a racionalidade do universo produtivo masculino. Enquanto atividade

---

[346] O casal Eames dedicou especial atenção à componente lúdica da existência assim como ao universo infantil desenvolvendo brinquedos e mobiliário destinado a crianças, aos quais eram aplicadas a mesma tecnologia e estética industrial desenvolvidas para a atmosfera adulta. Sobre esta questão consulte-se Koening, 2007.

[347] *Mon Oncle*, 1958: 00:31:50 e 00:34:33.

[348] *We can feel lost or sheltered in space, in unity with it or unifamiliar with it*. Bollnow, 2011: 256.

científica, o habitar seria incompatível com as derivas sensuais da intuição feminina que, segundo a visão modernista, desvirtuaria a existência objetiva.[349] Consequentemente, as casas positivistas afirmam-se como produtos cerebrais de fabrico industrial, cuja eficácia mecânica estaria assegurada na isenção de personalizações sentimentais ou de estímulos visuais supérfluos. Gerada pela fábrica *Plastac*, a residência Arpel reforça esta ideia ao parodiar a taylorização da esfera doméstica e o consequente afastamento matriarcal na consolidação do lar, reforçado, ao longo do século XX, com a crescente empregabilidade da mulher.

Para Bachelard, a escala megalómana da casa materna teria o efeito paradoxal de proteger a criança da *hostilidade dos homens,*[350] mas Tati apresenta a ideia inversa, na moradia dos Arpel, onde a encenação e a artificialidade desenham um inevitável fosso nas possíveis ligações afetivas entre sujeito e objeto.[351] Privado do próprio *etos* na identidade apátrida da *banlieue pavillonnaire*, Gérard vive engaiolado na geometria coerciva e apática da prisão materna, refugiando-se, sistematicamente, na acolhedora desordem do bairro popular, com o qual mantém, implicitamente, um laço umbilical.[352] Embora o pátio da casa Arpel apresente a estética lúdica e colorida de um parque infantil,[353] o seu isolamento e a sua paisagem fria exercem um sentimento de repulsa sobre a criança que prefere evadir-se, tal como o cão Dackie, em derivas vagabundas enquadradas por cenários realmente familiares, nos quais reencontra a expansão dos seus movimentos e o eco das gargalhadas reprimidas no próprio lar.

---

[349] *As in the house, excess is understood as sensuality, an improper pleasure to be regulated and displaced at into the intellectual pleasures of the regulation themselves…The building itself is subjected to the economic regime it enforces…Just as the woman whose excessive sexuality is transformed into economic work can become a surrogate figure of control for the man, the house is itself feminine, and can only become a surveillance mechanism when it's excesses have been controlled by the architect…Formulated in the masculine mind of the architect, this geometric order controls the feminine body of the building that has been appropriated from Mother Nature…The feminine materiality of the house is given a masculine order and then masked off by a white skin.* Wigley, 1992: 352 – 353, 354.

Dans l'équilibre intime des murs et de meubles, on peut dire qu'on prend conscience d'une maison construite par les femmes. Les hommes ne savent construire les maisons que de l'extérieur. Bachelard, 1957:74.

[350] *C'est dans cette ambiance que vivent les êtres protecteurs. Nous aurons à revenir sur la maternité de la maison.* Bachelard, 1957: 27.

[351] *The community of the family living harmoniously in it is just as much part of it as the spatial enclosure by walls and roof. Dwelling is possible only in community, and a true dwelling-house demands the family. House and family belonging separably together, in order to create human seclusion - as far as it is attainable at all.* Bollnow, 2011: 145.

[352] *Dwelling means belonging to a certain place, being rooted and at home there*. Bollnow, 2011: 249.

[353] *Another favourite concept of the CIAM theorists and other is the separation of recreation from everything else (por questões produtivas). This has crystallized in our real cities in the form of playgrounds. The playground, asphalted and fenced in, is nothing but a pictorial acknowledgment of the fact that 'play' exists as an isolated concept in our minds. It has nothing to do with the life of play itself. Few self-respecting children will even play in a playground.* Alexander, 1966: 12.

4. *GENIUS LOCI*

> *It is more and more widely recognized today that there is some essential ingredient missing from artificial cities. When compared with ancient cities that have acquired the patina of life, our modern attempts to create cities artificially are, from a human point a view, entirely unsuccessful.*[354]

Embora homogénea na sua aparência austera, a *banlieue pavillonnaire* vive num clima de competição que encontra na extravagância da vanguarda arquitetónica uma plataforma de distinção entre os seus habitantes. Estes encerram-se de forma solitária em muralhas de betão, voltando costas ao espaço público e, consequentemente, ao espírito de comunidade. As relações de vizinhança assentam no formalismo, sendo filtradas por rituais encenados e motivadas pelo voyeurismo do controlo social.

Inversamente, o espaço heterogéneo do bairro tradicional resulta de um denso percurso cronológico, composto por múltiplos estratos construídos que armazenam a memória coletiva e estruturam fisicamente o seu *pitoresco* sistema social, onde os habitantes e o meio integram uma entidade uniforme.[355] A consciência coletiva e a criatividade individual fundem-se na construção deste bairro, no qual cada morador é arquiteto do seu espaço e da própria comunidade, redesenhando-a, cooperativamente, ao longo do tempo. Prenúncio do futuro, o vocabulário estético do local repete os mesmos elementos identificados no muro em ruínas,[356] como as persianas, o gradeamento e os candeeiros, alusivos ao imaginário arquitetónico popular.

A noção de propriedade, vincada na *banlieue pavillonnaire* pela delimitação do lote, está ausente no território democrático do bairro tradicional, onde a rua prolonga o espaço doméstico,[357] transformando-se no quintal das moradias e num local de passeios em pijama e pantufas. Polivalente, o espaço público afirma-se como um instrumento de autorrepresentação social[358] e o palco de uma intensa dinâmica coletiva, alheia a

---

[354] Alexander, 1966: 2.

[355] *A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma*. Carta de Atenas, 1933. Consultado em http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/CartadeAtenas1933.pdf, disponível em 04/08/2013.

[356] *Supra:* 110 - 111.

[357] *O universal é o local sem paredes. É o autêntico que pode ser visto de todos os lados, e em todos os lados está certo, como a verdade.* Torga, 1955: 69.

[358] *Architectural structures have seminal functions as externalized mental structures, and as extensions of our individual and collective memories and consciousnesses. They constitute instruments for grasping and sustaining history and time as well as understanding social and cultural reality and the essence of human institutions.* Juhani Pallasmaa, The Space of Time – Mental Time in Architecture. Disponível em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/071/Pallasmaa/pallasmaa.htm, consultado a 16/08/2013.

artificialismos encenados. Na rua, concentram-se diversas atividades, económicas e recreativas, nas quais se destacam a venda ambulante, o mercado agrícola, o comércio tradicional e os ofícios artesanais, em vias de extinção. Contudo, o apaziguado nivelamento social dos seus habitantes afasta-os da pressão consumista e das rivalidades associadas ao *status*, o que se traduz na construção de uma atmosfera coesa, na qual impera a casualidade, o convívio e a partilha altruísta.[359]

Ao contrário do *zoning* das novas urbanizações, no bairro assiste-se à sobreposição espacial das diferentes funções existenciais que coabitam de forma interligada, traduzindo, ao mesmo tempo, a estrutura complexa e orgânica do tecido social. Deste modo, estabelece-se uma relação íntima de vizinhança assente na contiguidade, por vezes promíscua, entre a habitação, o trabalho e o lazer, restringindo as capacidades produtivas do lugar, permanentemente imerso numa atmosfera feiral. Suporte de diversas funções, cada edifício difere dos demais, preenchendo a sua modesta aparência com inúmeras referências simbólicas que atribuem identidade e coordenadas espaciais ao conjunto do território e dos seus habitantes, e contrastam com a estandardização insípida da *banlieue pavillonnaire*.[360]

Na descontração orgânica do traçado viário reina a desordem, o enredo e a sujidade, estigmatizados pela ortogonalidade salubre da *Carta de Atenas*, rigorosamente aplicada no edifício da família Arpel. Sem complexos, os habitantes circulam nestes *chemins d'ânes,* interrompendo, frequentemente, as suas atividades quotidianas com cochichos indolentes e afetos insalubres que caraterizam a qualidade de vida deste lugar. Composta por uma rede de diálogos impercetíveis e intercruzados, a comunicação é intensa e autêntica,[361] promovendo constantes situações de deriva e de distração que transformam este território na antítese da produtividade económica ilustrada no filme *Playtime*. O controlo social, exercido discretamente, no território dos Arpel, existe neste bairro sob a forma da coscuvilhice, encarnada pelo varredor tagarela que, com uma anatomia alusiva a *François - le facteur* (*Jour de Fête*, 1949), se torna o pivô noticioso deste espaço em vez de exercer

---

[359] *I will clarify this with the use of a quite simple example: in every human working community, in every group or team (to use these words in their widest sense) this connection is valid: where the spirit of enmity, mistrust and competition reigns, everyone in fact stands in everyone else's way, and everyone fears that the other will put him in the shade, that he will take away his space, work, success or something else.* Bollnow, 2011: 252.

[360] *A vivid and integrated physical setting, capable of producing a sharp image, plays a social role as well, It can furnish the raw material for the symbols and collective memories of group communication… Indeed, a distinctive and legible environment not only offers security bur also heightens the potential depth and intensity of human experience*. Lynch, 1960: 4.

[361] *In fact, the knowledge of the traditional societies is stored directly in the senses and muscles; it is not a knowledge molded into words and concepts.* Pallasmaa, The Task of Art, http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/3Pallas.htm, acedido em 22/07/2013.

a sua profissão. Personagem disfuncional, o varredor demonstra como o excesso de comunicação é contraproducente na manutenção de um território funcional e higiénico, permitindo o amontoar dos resíduos existenciais na superfície da calçada.

Por conseguinte, o bairro é literalmente transformado em lixeira, quando os detritos industriais da fábrica *Plastac* são depositados no rio que atravessa este espaço, numa crítica ao frequente abandono de resíduos urbanos no meio natural que o obrigam a digerir a poluição fabricada pela atividade humana. Ao mesmo tempo, o ferro-velho do bairro alimenta a fábrica ao ser reciclado pelas suas fornalhas e por alguns operários apreciadores de sucata.

Nesta lógica, Tati mostra-nos também uma sociedade periurbana de terrenos incultos, resultantes da deserção agrícola, rendida à linha de montagem, e que em breve serão ocupados por novas cidades sonambulares. No *terrain vague* é possível identificar vestígios de uma via-férrea, despojo de outra era industrial e símbolo da fatalidade do tempo e do abandono do homem. Os seus carris são agora presas fáceis para a vegetação infestante que se reapropria do seu antigo território, numa vingança telúrica que repõe o equilíbrio natural usurpado pela invasão da técnica.

4.1. NATUREZAS-MORTAS

À semelhança do ágora grego ou do fórum romano, o mercado do bairro tradicional assume-se como o ventre da comunidade e um local de reunião e de cidadania. Neste espaço aberto e democrático, abundam os estímulos sensoriais e todos comunicam realmente, tornando-se sobretudo fregueses de relações humanas. Ao contrário do pátio-jardim da casa Arpel, encerrado e artificial, as naturezas mortas vendidas no mercado são funcionais, fornecendo alimentos para o corpo e configurando uma plataforma de sustento da vida social.[362] Os *slogans* publicitários dos Arpel são substituídos pelo tradicional pregão e pelo poder argumentativo do regatear que nivela cliente e comerciante, durante o ato de venda. A escolha dos produtos é conduzida pelo tato, estando ainda longe da abstração comercial e financeira anunciada em *Playtime* e das confusas leituras de tabelas nutricionistas que convertem os alimentos em valores percentuais.

Por não ter sido varrido, o lixo depositado vai formar uma barragem na sarjeta e as águas pluviais transformar-se-ão em poças que, ao contrário do peixe-repuxo, fazem as delícias dos mais novos e comprovam a permeabilidade deste território às alterações atmosféricas, inversamente ao solarengo microcosmo da casa Arpel.

[362] Mesmo depois de morto, o peixe do mercado consegue desafiar um cão, distinguindo-se, desta forma, dos gargarejos apáticos do peixe metálico da casa Arpel.

4.2. O SÓTÃO

Fig. 141: *Mon Oncle* (00:11:16)

Fig. 142: *Mon Oncle* (00:11:41)

Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est pas une boite inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique.[363]

Na casa de Hulot, o utente e o edifício envolvem-se numa construção recíproca e contínua, espelhando, desta forma, a condição espacial da existência humana[364] que transforma em corpo-tectónico os fenómenos imateriais do habitar.[365] Erigido à medida dos diferentes seres que nele habitam,[366] o organismo da casa transforma-se com eles, tornando-se cúmplice das suas fragilidades e imperfeições, ao contrário da certeza monolítica da casa Arpel.

O edifício sugere-nos uma estrutura interna complexa, onde o equilíbrio precário dos acrescentos contrasta com a solidez vernacular de existências sobrepostas.[367] Reveladora

[363] Bachelard, 1957: 58.

[364] *In order to distinguish the lived space from physical and geometrical space, we can call it existential space. Lived existential space is structured on the basis of meanings and values reflected upon it by an individual or group, either consciously or unconsciously; existential space is a unique experience interpreted through the memory and experience of the individual. On the other hand, groups or even nations, share certain characteristics of existential space that constitute their collective identities and sense of togetherness…Architecture frames human existence in specific ways and defines a basic horizon of understanding. We know and remember who we are and where we belong fundamentally through our cities and buildings.* Juhani Pallasmaa, *Lived Space, embodied experience and sensory though.* Consultado em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/1Pallas.htm. disponível em 04/08/2013.

[365] *A house, for instance, is the physical residue of the interactions between the members of the family, their emotions and their belongings.* Alexander, 1966: 10.

[366] *La maison qui grandit à la mesure de son hôte est une merveille de l'univers. On aurait la maison personnelle, le nid de notre corps, feutré à notre mesure.* Bachelard, 1957 : 101 – 116.

[367] *…aesthetic time is a layered surface in which present (what is seen, touched, smelled, tasted, heard) and past (what is remembered or re-considered) are embedded. The past and present overlap in fluid ways, neither one serving or being summoned for the sake of the other. Time becomes less a singular journey we travel on than a richly marked and textured surface we touch.* Juhani Pallasmaa, *The Space of Time – Mental Time in Architecture*, disponível em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur /Wolke/eng/Subjects/071/Pallasmaa/pallasmaa.htm, consultado a 16/08/2013.

de abordagens espaciais empíricas, a fachada é uma sobreposição de acontecimentos que ilustra a volatilidade[368] e as contradições da incessante reorganização[369] de espaços e da petrificação de vontades. Estamos perante uma arquitetura pouco planificada, feita de remendos e de acrescentos que denunciam funções imprevistas e testemunham a erosão do tempo, contrastando, assim, com a estética minimalista do rigoroso programa da casa Arpel.[370] Se Gérard vive aprisionado na gaiola dourada dos seus pais, na casa de Hulot, o espaço é maleável e adapta-se às necessidades espontâneas dos seus habitantes: ao chegar a casa, Hulot altera a posição do caixilho da janela para que, mesmo engaiolado, o rouxinol cante, banhado pelo sol da própria arquitetura.

Fig. 143: *Mon Oncle* (00:07:37)

Fig. 144: *Mon Oncle* (00:21:34)

Ao contrário da casa Arpel, implantada na natureza estéril do seu Éden privado, cuja artificialidade é desprovida de nutrientes físicos e morais, a moradia de Hulot enterra as suas fundações no terreno fértil da praça do mercado, abrindo as suas janelas ao sustento deste espaço.[371] A casa forma um piso recuado, no topo[372] do edifício, sugerindo-nos um misterioso local de armazenamento de memórias,[373] como se fosse um sótão antigo: um

---

[368] *La maison plus encore que le paysage est un état d'âme*. Bachelard, 1957: 77.

The geometry of living space, including the directions in it, depends on the state of the person in question. Bollnow, 2011: 185.

In this sense, architecture is not only a shelter for the body, but it is also the contour of the consciousness, and an externalization of the mind. Pallasmaa, 2009: 20.

[369] *…Le mystère de la vie formatrice, le mystère de la formation lente et continue*. Bachelard, 1957:106.

[370] *Il faut vivre pour bâtir sa maison et non bâtir sa maison pour y vivre*. Bachelard, 1957: 106.

[371] *…rend à l'être l'énergie d'une origine*. Bachelard, 1957: 32.

[372] *Vers le toit, toutes les pensées sont claires*. Bachelard, 1957: 35.

[373] *Architecture is a constructed mental space*. Pallasmaa. *Bounderies of Self.* http://www.tu-cottbus.de/theorIederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/2Pallas.htm

asilo de coisas velhas ou o *museu das coisas insignificantes.*[374] Por outro lado, a casa do Movimento Moderno, tal como a ilustra Tati, tem uma cobertura plana, um possível *living* exterior que se afasta da imagética do sótão, transformando-a numa casa sem recordações.

O sinuoso percurso horizontal que une a casa Arpel ao espaço público é substituído, na casa de Hulot, por um labirinto vertical[375] resultante da composição caótica dos diversos fragmentos espaciais ilustrados na fachada, por trás da qual, o corpo do personagem surge tão fragmentado quanto o próprio edifício. Para atingir o refúgio e a intimidade,[376] Hulot efetua um trajeto anagógico pelas contorções internas do edifício, através do qual ultrapassa a gravidade que separa o plano mortal do divino,[377] ritual que se desfaz com a inserção de elevadores no cenário de *Playtime*. Neste filme, a cidade e o interior dos seus edifícios assumem o caráter de labirintos ortogonais, cuja repetitiva depuração contrasta com o percurso tortuoso do labirinto do tempo, encarnado pela casa de Hulot.

Fig. 145: *Mon Oncle* (00:10:40) - Fotomontagem da autora

[374] Bachelard, 1957 : 135.

[375] *La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité*. Bachelard, 1957 : 35

[376] *Only in having at one's disposal such a 'private' domain separated from public life can man fulfil his nature and be fully human*. Bollnow, 2011: 130.

[377] Bachelard, 1957: 42 – 44.

Fig. 146: Jacques Tati no *set* de *Playtime* © Ede e Goudet, 2002: 51.

5. *PLAYTIME*: A CIDADE PROMETIDA

Como vimos anteriormente, *Playtime* retrata os estereótipos do urbanismo funcionalista, onde os quatro mandamentos da cidade moderna são cronometrados ao longo das *24 horas solares corbusianas,* medida que regularia o ciclo diário da existência humana ao ritmo das radiações siderais na superfície terrestre e, na qual imperaria o tempo dedicado à recreação:

> *Poderia chamar-se "o tempo do lazer" mas preferi escolher Playtime. Nesta moderna vida parisiense, é muito chique usar palavras inglesas para vender determinadas mercadorias: As pessoas habitam em "buildings", estacionam no "parking", as donas de casa compram no "supermarket", há um "drugstore", o serão no "nightclub", vendem-se licores "on the rocks", almoça-se em "snacks" ou no "self" e quando estamos apressados, nos "quicks".*
>
> *Escolhi Playtime como título do meu próximo filme propositadamente, como um fardo…A história: um grupo de turistas estrangeiras chega a Paris. Ao aterrar em Orly, encontram-se num aeroporto semelhante aos que utilizaram em Munique, Londres ou Chicago. Entram num autocarro igual aos de Roma ou de Hamburgo e percorrem uma estrada com edifícios e iluminação idênticos aos da sua capital. Elas encontram um estilo arquitetónico concebido para viver em "prisão preventiva"! Mas felizmente, temos o senhor Hulot e o senhor Marcel que guardam a sua personalidade, o seu pitoresco.*[378]

À semelhança de *Mon Oncle*, o *franglais* é usado nos diálogos de forma caricatural mas, em *Playtime*, são também inseridas novas línguas numa metáfora da contraditória dificuldade de comunicação de um mundo globalizado. O filme representa, assim, um *no man's land onírico,*[379] numa época de efervescência cultural multiforme, onde o vocabulário consumista anglo-saxónico é o único a ser partilhado. Por conseguinte, o Estilo Internacional torna-se a língua franca dos espaços capitalistas e das suas encenações de vida boa.[380]

Se para os modernistas, a *tabula rasa* era o meio para estabelecer o *esprit nouveau*[381] que romperia com as "imperfeições" do passado através da máquina industrial, em *Playtime*, a *tabula rasa* celestial, ilustrada na primeira cena, é rapidamente invadida por um edifício que se estende ao infinito, numa alusão clara à simbologia de Babel e das suas consequências.

---

[378] *Dossier de production de Playtime, archives des Films de Mon Oncle*. Citado por Dondey, 2009: 190.

[379] Frodon, 2010: 241.

[380] Castillo, 2009: 44.

[381] Le Corbusier, 1995: XX.

5.1. O MUNDO-MERCADO E O ESPAÇO-CONSUMO

> *Dans l'image de l'unification heureuse de la société par la consommation, la division réelle est seulement suspendue jusqu'au prochain non-accomplissement dans le consommable. Chaque produit particulier qui doit représenter l'espoir d'un raccourci fulgurant pour accéder enfin à la terre promise de la consommation totale est présenté cérémonieusement à son tour comme la singularité décisive.*[382]

Enquanto em *Mon Oncle* estava implícito o conceito de núcleo industrial, em torno do qual se desenvolviam novas urbanizações que incubavam uma sociedade de operários, em *Playtime*, estamos perante o quotidiano burocrático de uma cidade administrativa, povoada por tecnocratas sem rosto. Durante a primeira parte do filme, o bem-estar social é assegurado pela manutenção de uma ordem artificial preestabelecida através do modelo urbano funcionalista. Contudo, a divisão pragmática da cidade moderna será contrariada pela polivalência e ambiguidade de certos espaços e equipamentos que anunciam a era pós-moderna e o retorno à primitiva amálgama funcional.

O desenvolvimento orgânico da cidade dá lugar a uma estrutura mercantilista que subdivide a complexa entidade do espaço urbano segundo uma lógica comercial. Ao contrário do sujo realismo do mercado de rua, retratado em *Mon Oncle*, a cidade de *Playtime* é regulada pela abstração impassível e desinfeta do mercado financeiro. Este traduz-se em múltiplas plataformas de consumo e de novos dispositivos de controlo socioespacial, encerrados na turva transparência de anónimos contentores de vidro e de aço, materiais que configuram a atmosfera fria e dura deste universo financeiro.

Fig. 147: *Playtime* (00:11:29)

[382] Debord, 1971:49.

Localizados numa malha que parece mimetizar a disposição estrutural da *planta livre*, os edifícios apresentam-se como autênticos pilares da economia, ao abrigar atividades comerciais e burocráticas, traduzindo, na sua organização interna, a eficiência imperativa do espaço-capital, iniciada pelo contexto industrial. Se, em *Mon Oncle*, a senhora Arpel publicitava as vantagens comunicantes da *planta livre* na sua moradia exclusiva, em *Playtime*, o *open space* repete-se em todos os edifícios, independentemente da sua função, numa nova referência à flexibilidade que carateriza tal configuração espacial.

Fig. 148: *Playtime* (00:43:32)

Nesta cidade, o rigor e a estandardização dos corpos tectónicos incubam indivíduos anónimos, aparentemente produzidos em série, com gestos automatizados e uma fisionomia padrão desenhada a esquadro.[383] Do operário de *Mon Oncle*, vértebra oleada da engrenagem industrial, passamos para o burocrata-consumidor de *Playtime*, vértebra polida do sistema tecnocrático que persegue a liberdade individual e a distinção, em promessas de consumo padronizado.

[383] *Individuals have become "dividuals"' and masses become samples, data, markets, or "banks"*. Deleuze, 1992: 5.

5.2. ORLY: AERO-HOSPITAL

Si jamais un ouvrage justifia la fierté de ceux qui l'ont édifié de leur cerveau et de leurs mains, c'est bien celui que voilà, à la rencontre du ciel et de la terre.[384]

No fim de *Mon Oncle*, Hulot apanha o avião em Orly**,** aeroporto onde aterrará no início de *Playtime*, utilizando agora uma nova aerogare de Estilo Internacional, inaugurada em 1961. A viagem temporal de dez anos corresponde a profundas transformações sociais e urbanas em França e temos agora um país renovado e diferente.

Desenhado pelo arquiteto francês Henri Vicariot (1910 – 1986), a construção do novo terminal inicia-se em 1957 e introduz em França a técnica da fachada-cortina, em vidro e alumínio, modelo importado da *Lever House* (1952, Nova Iorque, SOM). Nos espaços interiores, dominam materiais como o aço inoxidável, a fórmica e o pavimento termoplástico, cujas características físicas e visuais norteiam a caraterização do cenário de *Playtime*, sendo o último satirizado nas constantes escorregadelas de Hulot.

Se no século XIX, a estação de comboio era o símbolo do progresso e o cais de percursos burgueses, a partir de meados do séc. XX, os aeroportos vão desempenhar a mesma função. Fruto do desenvolvimento técnico da aviação civil e da sua afirmação enquanto meio de transporte democratizado, Orly torna-se, por um lado, num emblema das prósperas três décadas, *Les Trente Glorieuses,* e da sua modernidade, e, por outro, transforma-se numa nova centralidade, ao oferecer, na novidade das suas instalações, um repertório de atividades lúdicas e consumistas, tais como restaurantes, bares, lojas e até um cinema. Paralelamente, instalam-se, nos espaços circundantes, outros serviços luxuosos de utilidade pública: bancos, um hotel de quatro estrelas e até a primeira grande superfície comercial da região. Consequentemente, este aeroporto constitui um centro atrativo para turistas e habitantes locais, recebendo, entre 1963 e 1965, mais de três milhões de visitantes e tornando-se, durante este período, no monumento mais visitado de França, ultrapassando mesmo a simbólica Tour Eiffel.[385] Foi um fenómeno dos famosos anos 60, celebrizado na canção de *Gilbert Bécaud* (1927-2001), *Dimanche à Orly* (1963).[386]

---

[384] Palavras do Presidente da República Charles de Gaulle na inauguração de Orly Sud *In* Le Républicain de l'Essonne - Actualité, Faits Divers, Infos locales, Sports et Loisirs du Département 91. FONTE: http://www.le-republicain.fr/une-actualite-en-essonne/item/2380-il-y-a-50-ans-laerogare-orly-sud-situe-en-essonne-et-le-val-de-marne-etait-inauguree?format=pdf

[385] http://www.le-republicain.fr/une-actualite-en-essonne/item/2380-il-y-a-50-ans-laerogare-orly-sud-situe-en-essonne-et-le-val-de-marne-etait-inauguree?format=pdf

[386] A l'escalier 6, bloc 21 / J'habite un très chouette appartement /Que mon père, si tout marche bien, Aura payé en moins de vingt ans. /On a le confort au maximum, /Un ascenseur et un' sall' de bain. / On a la télé, le téléphone /Et la vue sur Paris, au lointain. /Le dimanche, ma mère fait du rangement Pendant que mon père, à la télé, / Regarde les sports religieusement / Et moi j'en profit' pour m'en aller. / Je m'en vais l' dimanche à Orly. / Sur l'aéroport, on voit s'envoler / Des avions pour tous les pays.

Todavia, constata-se que o *importante monumento de vidro e aço,* do qual se orgulhava De Gaulle, assemelhar-se-ia a tantos outros e não passaria de mais uma reprodução de um modelo arquitetónico que viria a ser difundido e adotado por todo o mundo, graças ao pragmatismo e rapidez de execução do seu sistema construtivo, assente na estandardização e produção em massa. Por conseguinte, a crítica de Tati incide na homogeneidade estética do Estilo Internacional que resulta da aplicação indiscriminada de uma linguagem semelhante em equipamentos e contextos sociais díspares, neste contexto representados pelo aeroporto-hospital.

A escolha do aeroporto de Paris-Orly Sud para a sequência inicial do filme é estratégica. Na época, os aeroportos eram espaços neutros e manifestavam uma ausência de identidade característica dos não-lugares.[387] Deste modo, Tati satiriza o facto do novo mas fugaz monumento francês ser um produto industrial, importado dos Estados Unidos e, ao contrário dos tradicionais símbolos da nação, ser um espaço sem alma e completamente descaracterizado. Como local de transição e de múltiplas articulações espaciais, o aeroporto é metonímia da cidade do filme *Playtime*, onde a parte nos leva ao todo, visto que esta é também um não-lugar pelas suas características impessoais.

Enquanto espaço de "alojamento provisório", convertido em local de consumo, o aeroporto oferecia, e continua a oferecer cada vez mais, através das lojas *duty free,* um conjunto de produtos padronizados que se repetem seja qual for o país visitado. Do mesmo modo, os produtos de consumo apresentados na cidade são sempre idênticos, independentemente da função dos espaços:

> *A uniformidade parece-me desagradável. Hoje em dia, tenho sempre a impressão de estar sentado na mesma cadeira. Quando se está numa cervejaria nos Champs-Elysées, tem-se a impressão que vão anunciar a aterragem do voo 412, nunca se sabe quando se está numa mercearia ou numa farmácia. Quando eu era miúdo ia à charcutaria com a minha avó, havia serragem no chão e a loja cheirava a pimenta e carvalho.*[388]

Enquanto local de múltiplos cruzamentos, dos quais resulta uma elevada concentração de germes por metro quadrado, Tati caracteriza este equipamento como um ambiente ambíguo, assemelhando-o, ironicamente, ao espaço esterilizado de um moderno hospital, novo templo da salvação ou antecâmara da morte.

Canção editada em 1963 por La Voix de son Maître / Pathé-Marconi

[387] Augé, 2006.

[388] Afirmações de Tati numa entrevista concedida a Bazin e Truffaut em *Cahiers du Cinéma*, 1958. Penz, 1999: 143.

Neste hospital sem hospitalidade,[389] reforça-se o carácter asséptico da arquitetura do movimento moderno, no qual o empregado de limpeza do terminal vagueia na busca infrutífera de algum perdido grama de pó ainda por varrer. Ao mesmo tempo, no amplo átrio da aerogare, os utentes sentem-se expostos e os seus gestos e palavras ganham uma nova dimensão e profundidade no vazio do espaço, levando-os a assumir um comportamento austero e uma postura contida. Assim, Tati sintoniza-se com Foucault na conceção do espaço como instrumento moderno de prevenção e penalização: *Será surpreendente que uma prisão se assemelhe a fábricas, escolas, casernas, hospitais que, por sua vez, se assemelham a prisões?*[390]

À semelhança da arquitetura panóptica, também o *open space* moderno inclui táticas de distribuição espacial dos corpos, levando a ajustes inconscientes e recíprocos de proximidade entre os mesmos. Para Tati, a excessiva abstração destes espaços convida ao distanciamento, reduzindo o convívio e a comunicação.[391] Numa encenação caricatural, que condiz com a natureza artificial e desumana do cenário, Tati questiona o papel da arquitetura modernista no processo de aculturação dos seus utentes, transformando *Playtime* num verdadeiro laboratório de proxémica, onde os corpos falam no silêncio das vozes.

O equívoco entre hospital e aeroporto é resolvido com o anunciar, no altifalante, da chegada de um voo proveniente de Frankfurt, numa voz mecânica e neutra que ecoará ao longo do filme no edifício de escritórios, no *Strand* e no hotel... Este cineasta lança, portanto, desde as primeiras cenas, a matriz que caracterizará os restantes espaços modernos do cenário, numa crítica aos ambientes minimais e abstratos que por serem produzidos em massa e transformados em objetos de consumo se tornam excessivos, transformando-se no barroco da época.

Tati finaliza esta sequência com o desembarque de um grupo de visitantes americanas, cujo trajeto turístico acompanharemos ao longo do filme. Ao passar na alfândega, o grupo não encontra qualquer obstáculo à sua entrada num país estrangeiro, enquanto uma passageira francesa é obrigada a declarar o que transporta consigo, numa inversão da lógica dos voos internacionais. Estas cenas simbolizam a abertura da sociedade francesa à cultura norte-americana, não levantando quaisquer reticências à sua invasão cultural e comercial, na década de 60. Uma das turistas americanas acaba por dizer: *I feel at home everywhere I go.*[392]

---

[389] De notar que, na sua origem, o hospital apresenta-se como um órgão de assistência caridosa, imune a *status* doentios.

[390] Foucault, 2004: 290.

[391] Foucault, 2004: 284.

[392] *Playtime* (1967)*:* 00:08:01.

5.3. *MOMENTOS KODAK*

Em *Playtime,* Jacques Tati introduz o tema do turismo global como consumo visual e registo fotográfico do espaço, especialmente nas semelhanças urbanas.

Inicialmente exclusivo das classes abastadas, que se deslocavam em vilegiatura para a paz dos campos ou para a beira-mar, o turismo democratizar-se-á progressivamente, graças à obrigatoriedade de férias pagas e à melhoria e proliferação dos meios de transporte, massificando-se mais tarde com o crescente poder de compra da classe média. Esta nova atividade vai contribuir para integrar e diferenciar identidades e estatutos sociais, à semelhança da aquisição de certos bens de prestígio como, por exemplo, o carro novo do senhor Arpel. O homem moderno, cujo ritmo de vida é normalmente agitado e exigente, define-se também pela busca incessante de tempos e de práticas de lazer (*homo ludens*), envolvendo o consumo de lugares, objetos e imagens que lhe permitem acumular capital cultural e simbólico.

A viagem turística torna-se uma moda e alimenta uma nova indústria, progressivamente global (*exotismo programado*[393]), gerida por agências especializadas que vendem lugares e culturas reduzidos tantas vezes a funções apenas recreativas. Por conseguinte, proliferam equipamentos hoteleiros e *resorts* dedicados ao *homo turisticus*, e aos quais muitos dos visitantes confinam todos os seus tempos de lazer.

Por sua vez, o turismo urbano também se desenvolve, graças a valores específicos, a arquiteturas de autor, a grandes equipamentos culturais, tais como museus, galerias de arte, teatros, encontrando no cinema um poderoso veículo de promoção. Nos roteiros organizados pelas agências de viagens, os itinerários são fixos, as paragens são planificadas, cronometradas e guiadas numa bolha que supostamente pretende proteger o turista, torná-lo passivo e consumidor acrítico do verdadeiro ambiente da cidade.

Tati já abordara o tema do turismo no filme *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953), ao focar um grupo heteróclito de burgueses urbanos que se desloca de comboio para a monótona praia de *Saint-Marc-sur-mer*, na costa da Bretanha, onde se preparavam para umas aborrecidas férias até à chegada do bizarro personagem que dá pelo nome de senhor Hulot.[394] Contudo, quinze anos mais tarde, em *Playtime*, o turismo já é abordado como prática de consumo internacional, por parte de um grupo de elegantes e alegres donas

[393] Augé, 2003: 52.

[394] Em Saint-Marc-sur-mer, ergueram uma estátua ao senhor Hulot, monumentalizando o filme e conferindo uma nova identidade ao local, transformado num destino turístico ligado ao cinema. O mesmo se passaria em Saint-Maur que serviu de cenário em *Mon Oncle*. http://www.petit-patrimoine.c om/fiche–petit–patrimoine.php?idpp=940681 e http://www.guardian.co.uk/travel/2009/jul/06/france-beach-holiday-short-breaks consultado em Junho de 2011

de casa norte-americanas que chegam a Paris numa viagem organizada, cujo programa incluía a visita de uma capital europeia por dia.

As visitantes saem do aeroporto e dirigem-se ao *Strand* (a versão *tatiana* dos *Salon des Arts Ménagers*), constatando que a arquitetura parisiense e os engarrafamentos do trânsito são idênticos aos das cidades norte-americanas e aos de todas as outras capitais já visitadas na Europa. Todavia, no exterior do salão, uma tradicional e *exótica* vendedora de flores,[395] com aspeto rústico, vai tornar-se objeto purificado de consumo fotográfico, tendo havido o cuidado de afastar dois jovens americanizados do enquadramento.[396]

No interior do salão, estas turistas descobrem com entusiasmo a modernidade dos produtos expostos, maioritariamente de origem americana,[397] sem deixarem de se admirar com a sofisticação absurda dos óculos femininos e dos equipamentos domésticos promovidos.

Já na agência de viagens, para onde se dirigiram em seguida, Barbara, a protagonista do grupo, surpreende-se ao verificar que os cartazes promocionais de USA, Hawai, Mexico, Stocholm, Holland, exibem como ícone identitário o mesmo "edifício de escritórios" de Estilo Internacional. Jacques Tati encontra, assim, uma forma de questionar criticamente a uniformidade global da arquitetura icónica da modernidade, na qual se substitui a divulgação das cidades pela promoção de um modelo arquitetónico.

O grupo segue depois para o hotel e os espaços públicos por onde passa não se diferenciam minimamente, nos equipamentos e funcionamento, dos do aeroporto e do Salão de Exposições.

Em suma, Tati inverte o imaginário de Paris no universo turístico, substituindo o centro histórico pela periferia moderna e a diferença pela semelhança, transformando a cidade mítica numa metrópole igual a todas as outras do mundo ocidental. Os grandes monumentos parisienses, normalmente o grande centro de interesse de todos os visitantes, ficam reduzidos aos seus diáfanos reflexos nas paredes de vidro do Estilo Internacional e estão presentes no lenço-*souvenir* oferecido pelo senhor Hulot a Barbara, antes da partida.

---

[395] *Excuse me, would you mind? That's really Paris!* Playtime, 1967: 00:29:26.

[396] Segundo alguns autores, a presença da florista e de outros aspectos típicos de Paris poderia ser também o reflexo de algumas representações de Paris no cinema americano. Ede e Goudet, 2002: 179.

[397] *Ho, come on girls wait till you see how modern it is! They even have American stuff!, Playtime*, 1967: 00:30:59.

5.4. *STRAND*

> *La réduction du monde à une gigantesque machinerie d'émission et de consommation d'images, des idées et des produits comme des attributs d'image, de l'argent comme unique réalité, et des regards achetés au grand magasin.*[398]

No *Strand*, Tati apresenta-nos a sua versão dos *Salons des Arts Ménagers* parisienses (1923 – 1983), conceito herdado das *exposições universais*, onde eram expostas as últimas novidades industriais em mobiliário, utilidades domésticas e acessórios pessoais, tal como referimos anteriormente. Contudo, ao contrário do que se viu em *Mon Oncle*, onde os Arpel exibiam os seus objetos, numa pretensa ostentação de exclusividade, em *Playtime,* afirma-se a tendencial democratização dos mesmos, repetidos nos diversos equipamentos representados no cenário, numa alusão ao rápido e progressivo consumo de massas.[399] Deste modo, o *Strand* é invadido por grupos de visitantes locais e estrangeiros, com especial destaque para a excursão das turistas americanas, às quais nos referimos em *Momentos Kodak,* que são o exemplo perfeito do consumidor moderno, rendido ao culto do *gadget* e à *sociedade do espetáculo*: *O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é esta ilusão efetivamente real, e o espetáculo a sua manifestação geral.*[400]

Neste espaço comercial e expositivo imperam o *styling*, o *kitsch* e os *gadgets* sob máscaras utilitaristas, com as quais se disfarça a sociedade de consumo, numa atenta e constante criação de necessidades (im)prescindíveis: *por conseguinte, verifica-se uma transferência da necessidade para o desejo que atravessa a sociedade na sua totalidade.*[401]

A voz mecânica e feminina que entra nos ouvidos do espetador, desde a chegada das turistas ao aeroporto de Orly, junta-se aos vendedores do *Strand* e a uma coleção de *slogans* anglo-saxónicos, numa campanha para persuadir os visitantes a adquirirem inutilidades domésticas e futilidades femininas:

> *Todos estes objetos são desatualizados e renovados segundo as necessidades de escoamento de uma produção em expansão. O espetáculo dos múltiplos papéis tem em vista a obrigação de cada um se reconhecer e realizar no consumo efetivo desta produção*

---

[398] Marguerite Duras citada por Ishagphour, 1979: 33.

[399] *…l'objet dont on attend un pouvoir singulier n'a pu être proposé à la dévotion des masses que parce qu'il avait été tiré à un assez grand nombre d'exemplaires pour être consommé massivement. Le caractère prestigieux de ce produit quelconque ne lui vient que d'avoir été placé un moment au centre de la vie sociale, comme le mystère révélé de la finalité de la production. L'objet qui était prestigieux dans le spectacle devient vulgaire à l'instant où il entre chez ce consommateur, en même temps que chez tous les autres. Il révèle trop tard sa pauvreté essentielle, qu'il tient naturellement de la misère de sa production. Mais déjà c'est un autre objet qui porte la justification du système et l'exigence d'être reconnu.* Debord, 1971: 49 – 50.

[400] Debord, 1971: 32.

[401] Lefebvre, 1992: 10.

difundida globalmente. Não sendo mais do que uma resposta à definição espetacular das necessidades, um tal consumo permanece essencialmente espetacular, enquanto pseudo-uso : só tem um papel efetivo e, enquanto troca económica necessária ao sistema. Assim a necessidade real não se vê; e o que se vê quase não tem realidade. [402]

Dos produtos exibidos no *Strand*, destacamos três. O primeiro, a vassoura munida de faróis, *símbolo privilegiado do olhar animal, sem alma que carateriza este mundo*[403] e cuja demonstração gera entusiasmo nas turistas norte-americanas: *It will make a wonderful gift for my made!*[404] Na espectacularização da demonstração deste e de outros objetos, ilustra-se a *Sociedade do Espetáculo,* teorizada por Guy Debord:

O espetáculo difuso acompanha a abundância das mercadorias, o desenvolvimento imperturbável do capitalismo moderno. Aqui cada mercadoria é justificada em nome da grandeza da produção da totalidade dos objetos, cujo espetáculo é um catálogo apologético.[405]

O segundo, a porta silenciosa (*Slam your door into a golden silence*) que *parece madeira*, *tem textura de madeira*, *mas não é madeira,*[406] numa nova alusão aos modernos materiais sintéticos, já abordados em *Mon Oncle*, e cuja demonstração de eficácia tem o valoroso contributo de um vendedor alemão, zangado e barulhento.

O terceiro produto é um contentor de lixo em forma de coluna dórica que constitui, provavelmente, a única (e mínima) dose de cultura erudita a que as turistas norte-americanas terão direito, ao longo deste percurso. Através do *Thro.out Greek style* que recontextualiza a herança clássica num irónico gesto dadaísta, Tati mostra-nos os novos valores da sociedade de consumo. Num mundo gradualmente desenraizado, a coluna dórica seria sempre um símbolo do berço da civilização ocidental e da democracia,[407] mas, enquanto recipiente destinado aos detritos rejeitados pela abastada sociedade moderna, transforma-se simplesmente em mais um artigo *kitsch* e perde o seu estatuto de objeto cultural na modernidade dos edifícios do Estilo Internacional.

---

[402] *L'Internationale Situationniste*. Citado por Gaudin, 1982 : 20.

[403] Boland, 1979: 28.

[404] *Playtime*, 1967: 00:32:53.

[405] Debord, 1971: 46.

[406] *It looks like wood, it feels like wood but it's not wood,* Playtime, 1967: 00:34:00.

[407] Ede e Goudet, 2002: 167.

Passado o tempo em que a aquisição de antiguidades era sinónimo de fortuna e *pedigree*, sendo as mesmas reproduzidas em pastiche para os menos abastados, as aspirações populares associam-se ao objeto da moda, feito em série, usado por todos e que se desvaloriza com a idade, à semelhança dos nossos corpos. Ao mesmo tempo, este objeto reformula e sintetiza a mesma ideia apresentada, em *Mon Oncle*, quando os dejetos industriais da fábrica *Plastac* são lançados no rio do bairro tradicional, pondo em causa o património natural e material daquela pitoresca coletividade.

O hipotético simbolismo da melancólica ruína será aqui totalmente rejeitado pelo seu significado de decadência e da prova evidente da passagem do tempo e da morte das coisas, simbólica alusão à própria condição humana, num tempo onde impera o sonho da eterna juventude e onde a nossa civilização pretende fruir exclusivamente do presente (*carpe diem*), aspirando sempre ao brilho do objeto novo, *cuja função consiste em celebrar o culto da sociedade de consumo, da qual recolhe os dejetos.*[408]

Enquanto *para os antigos as ruínas eram instrumentais para a tradição…, despojos da decadência de um império parcialmente abatido,* constituindo *o material mais avançado… para a sua investigação projetual e artística*, *…testemunho de técnicas e procedimentos construtivos únicos e não ultrapassados,*[409] na obra arquitetónica de Adolf Loos, a coluna dórica serviria como instrumento de contestação à arquitetura *amnésica* praticada pelos mestres da Bauhaus e ao caráter efémero das novas tendências estéticas. Num gesto culturalista, mas provocante, a sua proposta para o concurso da nova sede do jornal *Chicago Tribune* (1922) consistiu numa torre em forma de coluna dórica, com a qual garantia ao edifício um caráter intemporal, jogando, em simultâneo com a homografia existente entre a coluna – artigo de jornal e a coluna – pilar arquitetónico. Muito embora tenha sido rejeitado a favor do arranha-céus neogótico de John M. Howells e Raymond Hood, este projeto transformou-se num manifesto que profetizou o regresso pós-moderno à imagética da cultura clássica: *A grandiosa Coluna Grega Dórica tem de ser construída. Se não for em Chicago que seja noutra cidade qualquer. Se não for para o Chicago Tribune que seja para outro. Se não for por mim que seja por outro arquiteto.*[410]

[408] Ede e Goudet, 2002: 167.

[409] Rodrigues, 2011: 18.

[410] Sarnitz, 2003: 57.

5.5. *DRUGSTORE*

A *Drugstore*, um estabelecimento comercial de origem norte-americana, é introduzida em França, nos *Champs-Elysées*, em 1957, pela mão do magnata da publicidade gaulesa, Marcel Bleustein-Blanchet (1906-1996). Apresentava um conceito inovador, reunindo num único espaço uma variedade de produtos e serviços, tais como tabacaria, farmácia, *snack-bar*, produtos de toilette, *souvenirs* e artigos para oferta, com a particularidade de ter um horário bastante alargado, relativamente às lojas tradicionais. Ao mesmo tempo, propunha uma nova forma de relação entre sujeito e objeto, assente no princípio do *self-service*, método já existente nos EUA, desde a primeira década do século XX, e que se tornaria um símbolo da escolha livre e individual dos produtos.[411] Nascia, desta forma, a era da embalagem, na qual os produtos pousados nas prateleiras competem entre si e o seu sucesso comercial depende mais do aspeto apelativo da apresentação do que propriamente da qualidade dos artigos.

O sucesso da abertura da primeira *drugstore* leva à sua multiplicação por toda a cidade, substituindo rapidamente as típicas mercearias e introduzindo novos produtos alimentares que concorrem com a produção tradicional, tanto em quantidade como em preço. Tal como referimos no subcapítulo *Cozinha Atómica: A extinção do lar*, também a indústria da alimentação se transforma e massifica com a utilização de meios de produção industriais na agricultura e a uniformização dos formatos de distribuição comercial.

Nesta sequência, Tati satiriza a heterogeneidade da *drugstore*, onde o néon verde da cruz da farmácia contamina o espaço e os utentes, atribuindo-lhes uma tonalidade artificial, esverdeada, doentia e repulsiva. Os comensais hesitam diante das refeições pouco apetecíveis do *snack-bar*, num ambiente que as autoridades de controlo alimentar do nosso tempo muito dificilmente aprovariam. Contudo, se a comida é mais apetitosa quando consumida num ambiente sedutor, veremos que o pavoneio espacial do restaurante *Royal Garden* em nada contribuirá para despertar as glândulas salivares dos clientes, mais concentrados em deglutir os eventuais tropeções da coreografia social representada na pista de dança.

Fig. 149: *Playtime* (01:17:52)

Fig. 150: *Playtime* (01:17:52)

[411] Castillo, 2009: 48.

5.6. *SUPERMARKET*

Com o raiar do dia, as luzes apagam-se, mas a permeabilidade espacial mantém-se e o *Supermarket* abre-se ao público, estendendo-se ao passeio. Paradoxalmente, na total ausência de fronteiras entre interior e exterior, as bancas transfiguram-se em guichés de atendimento, onde a comunicação se faz exclusivamente através de um pequeno separador de acrílico furado. Ao mesmo tempo, a saída está confinada a um ponto específico, contradizendo imediatamente a natureza aberta do espaço.

Fig. 153: *Playtime* (01:52:05)

Fig. 151: *Playtime* (01:51:50)

Na promíscua coabitação dos artigos, as *new sponges* confundem-se com um *ideal cheese*, designação que indigna duas rústicas clientes francesas: *ideal cheese qu'est-ce que ça veut dire? Ils ne peuvent pas écrire en français comme tout le monde, non?*[412]

Tati critica claramente o carácter artificial e ambíguo deste estabelecimento estrangeirado, no qual os bens comerciais circulam livremente, enquanto a comunicação e o relacionamento interpessoal estão fortemente condicionados, em contradição com a abertura física do espaço.

Com esta cena satírica, Tati insurge-se contra o uso do espaço público enquanto local de consumo, porquanto a rua se afasta da sua função primordial de circulação para assumir caraterísticas comerciais e expositivas, fortalecidas pelo uso do vidro, material que dissocia a proximidade do olhar da presença dos corpos. O caráter da rua dilui-se na relação comercial entre a proximidade com o produto e a rigidez do procedimento comercial. O espaço de venda estende-se ao passeio, contudo num conceito afastado do mercado de rua.

Fig. 152: *Playtime* (01:52:00)

Fig. 154: *Mon Oncle* (00:08:40)

[412] *Playtime*, 1967: 01:52:07.

5.7. *ROYAL GARDEN*

Sendo mera fachada, o cenário da casa Arpel assumia uma dupla função simbólica no contexto da história, ao encobrir disfunções espaciais e familiares em superfícies depuradas, enquanto o *Royal Garden* reinterpreta a mesma atitude pretensiosa, num requinte normativo com assinatura de autor que não só mascara as imperfeições construtivas deste *nightclub* como também estimula o seu funcionamento caótico. Nesta sequência, Tati satiriza também os apressados improvisos associados aos ritos de inauguração, cujas aparências de acabado nem sempre correspondem ao real e onde o atendimento dos clientes colide com a execução de alguns acabamentos construtivos e com a prestação de primeiros socorros ao edifício, aspeto que contribuirá decisivamente para o mau serviço prestado pelo local.

Na pretensiosa sofisticação estética deste *nightclub*, o espaço condena-se, gradualmente, à sua própria desagregação. Se, em *Mon Oncle,* a sólida matéria telúrica que dava forma à arquitetura vernacular oferecia resistência aos ataques das picaretas, a artificialidade sintética do *Royal Garden* sucumbirá rapidamente ao uso do espaço e à teatralidade dos comportamentos.

A aparente ordem espacial deste *nightclub* simula um pragmatismo inexistente, intensificado pelo brilho desinfeto das superfícies sintéticas, usadas aqui como simulacro de materiais "nobres". Ao mesmo tempo, o bar do restaurante apresenta supérfluas bandeirinhas feirais, aparentemente construídas em madeira, que tornam o trabalho do *barman* italiano impraticável, aludindo à atmosfera de arraial e de embriaguez que irá invadir o asséptico *nightclub*. Tal como na casa Arpel, o constrangimento corporal do espaço moderno é também simbolizado pela grade vertical que configura o *hall* de entrada no *Royal Garden,* recebendo simbolicamente os seus visitantes. Ao mesmo tempo, o restaurante funciona segundo uma divisão imaginária, onde cada funcionário assume uma jurisdição espacial, herdeira do taylorismo, recusando-se a servir em território alheio. Porém, na azáfama caótica que se apodera gradualmente do local, todos se tornam polivalentes, acabando por transgredir as fronteiras imaginárias do seu espaço.

A noção de eficiência e de desinfeção é reforçada pelo uniforme dos *garçons* que antecipa a bata laboratorial da cozinha molecular, ao apresentar uma brancura imaculada, mas facilmente subornável pelos clientes mais ousados e caprichosos. À semelhança do que acontecia na fábrica *Plastac*, quando se ausentava a autoridade vigilante, os funcionários do *Royal Garden* entretêm-se em amenas cavaqueiras, o que atrasa os preparativos da inauguração e o serviço de refeições. Simultaneamente, o ruído eletrónico de ferramentas e de aspiradores, devidamente distribuídos por género, impossibilita a comunicação entre os seus ensurdecidos utentes, fazendo uma nova referência à máquina como obstáculo ao relacionamento interpessoal, tema já abordado em *Mon Oncle*. Além disso, Tati questiona a crescente dependência da eletricidade na conceção dos espaços, ao assinalar o ingresso

do restaurante com um persuasivo néon, colocado redundantemente na pala da entrada e recorrendo, ao mesmo tempo, à colocação de degraus pretos no interior do espaço, impercetíveis sem iluminação elétrica.

No espaço do *Royal Garden,* associam-se atividades recreativas como a restauração e a dança, com música ao vivo, mas ao contrário da exibição violinística patrocinada pelos Arpel no restaurante *Rington's*, neste *nightclub* serão os próprios clientes a construir o espetáculo na progressiva destruição do espaço.[413] Enquanto espaço de restauração, poderíamos deduzir que o âmago funcional do *Royal Garden* se encontra na cozinha e na comida. Porém, com o decorrer dos acontecimentos, a fome dos clientes é entretida por um vinho aperitivo enganador e a dança assume a centralidade espacial da ação, interferindo com o normal funcionamento da atividade comensal. Esta ideia traduz-se na configuração do próprio restaurante, porquanto a pista de dança e o palco da banda dominam o campo visual das mesas, dispostas num traçado ortogonal que formaliza uma nova alusão à malha urbana e ao labirinto *hipodâmico*. O pavimento da pista, também ele formado por um mosaico de quadrados de linóleo, reveste-se de especial importância ao lançar o primeiro sinal de desagregação do *nightclub* com o descolar de um *ladrilho,* numa evidente crítica à utilização de materiais sintéticos na estética arquitetónica.

Fig. 155: *Playtime* (01:14:00)

Porventura reprovada pela ortodoxia modernista, esta sobreposição de atividades, frequentemente adotada pela *sociedade do espetáculo* que carateriza a era pós-moderna, destabiliza a ténue eficácia deste restaurante inacabado, onde o alimento da alma, fundamental ao cultivo do Homem, rapidamente substitui o do corpo, indispensável à subsistência da espécie.

[413] Na segunda metade do séc. XX, a alimentação, a dança e a música intensificam o seu papel, enquanto plataformas de consumo, associando-se não só a rituais e espaços como os ilustrados nesta sequência, mas também a inúmeros produtos destinados ao consumo em massa.

Todavia, em vez de movimentos descontraídos na pista de dança, após um dia de trabalho,[414] os corpos exibem-se numa rígida verticalidade e em passos cronometrados pela monotonia da tépida decoração sonora, sendo atentamente observados pelo olhar faminto dos sociais predadores, sentados à mesa. Por conseguinte, a monitorização socioespacial exposta no labirinto *hipodâmico* repete-se neste contexto recreativo que perpetua a hierarquia social e a posição dos seus agentes, sendo possível identificar as individualidades retratadas nas fotografias da jaula de vidro, no conjunto dos clientes deste restaurante.

Fig. 156: *Playtime* (01:05:20)

Se a cozinha da senhora Arpel estava associada ao universo feminino das tarefas domésticas, no *Royal Garden,* este serviço prende-se ao universo masculino e comercial da gastronomia. Ambas se associam a espaços de representação, mas enquanto a dona de casa exibia a eficácia tecnológica e desinfeta da sua 'recém-inaugurada' fábrica de culinária, transformando-a num local de sociabilização, os funcionários do *Royal Garden* esforçam-se por confinar a disfuncionalidade da cozinha, muito distante do requinte e sofisticação anunciados pelo cardápio, aos bastidores de um cenário social em pleno colapso. Ainda inacabada, a cozinha do *nightclub* apresenta erros de conceção que tornam o seu uso impraticável e a transformam na negação do império culinário francês, obliterado pela modernidade anglo-saxónica. Neste espaço, ferramentas de construção coabitam de forma promíscua com utensílios culinários e a coordenação das atividades gastronómicas e construtivas é partilhada e entrecruzada por chefes e carpinteiros. A disfunção da cozinha e a enchente do restaurante dizimam o cardápio, retirado da entrada com a morte simbólica de um magro cozinheiro feito de arame.

Enquanto em *Mon Oncle,* o peixe-anzol assumia uma função simbólica de distinção, deliciando os convivas do pátio-jardim num espetáculo de gargarejos mecânicos, no *Royal Garden*, uma sofisticada truta entrega-se à deriva de uma travessa itinerante que percorre as vagas das mesas expectantes, ao sabor insípido do serviço ineficaz do restaurante.

[414] *The purposelessness of this movement signifies moving out of the purposefulness of active existence in general… In dancing, we experience a breakthrough from the everyday practical world of purposeful action and structure*. Bollnow, 2011: 237.

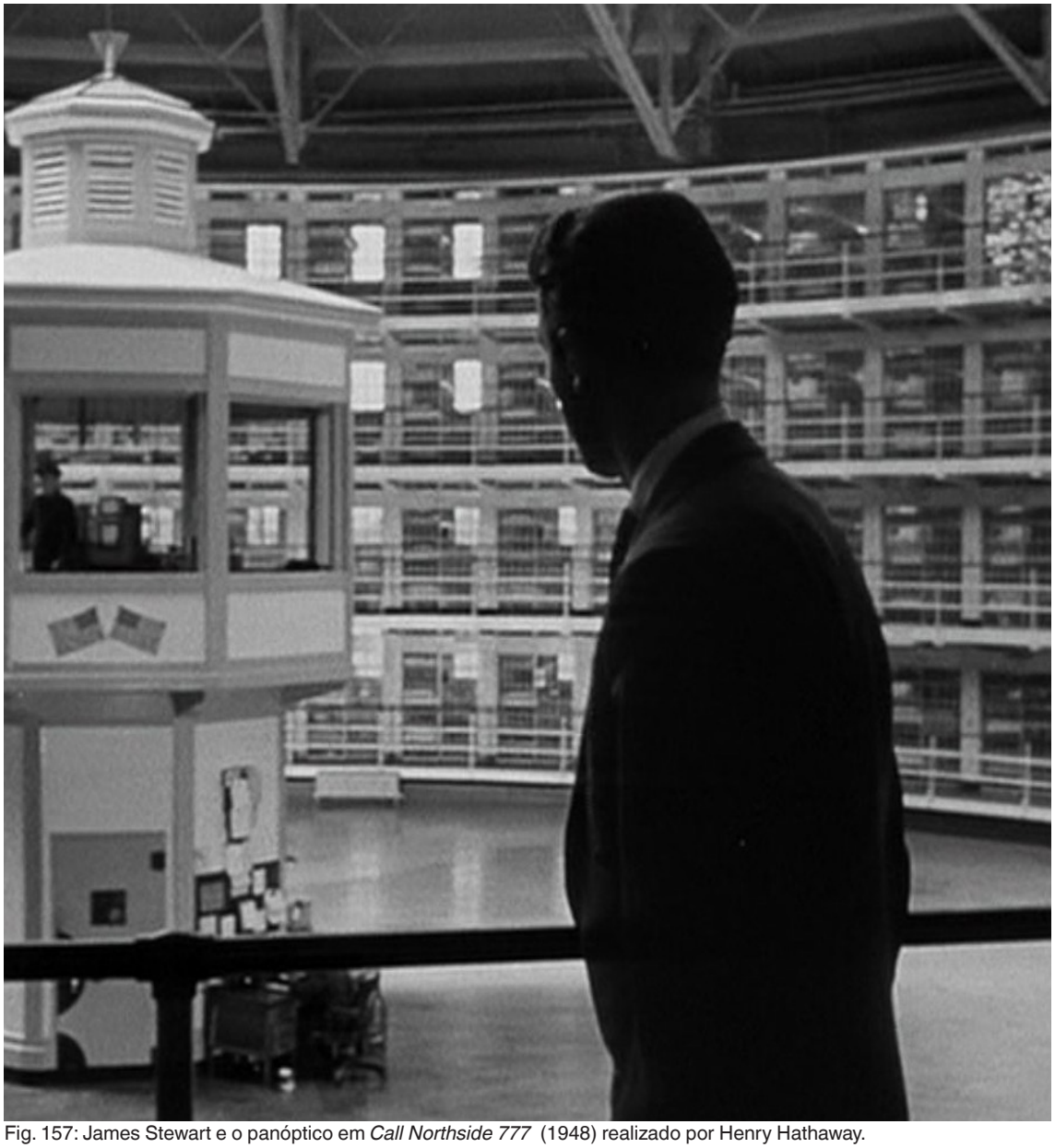


Fig. 157: James Stewart e o panóptico em *Call Northside 777* (1948) realizado por Henry Hathaway.

6. PANÓPTICO

Muito embora os filmes de Tati vivam sobretudo da interação dinâmica dos utentes com o espaço construído e do modo como este os afeta nas suas relações sociais, o desenho desse espaço desempenha também uma ação reguladora dos corpos em função de quotidianos programados, transformando-se num molde fabricado pelo sistema político, destinado a (en)formar cidadãos.

Desde que na sua evolução, o Homem abandona o abrigo da gruta, a construção do espaço humano é configurada por estruturas económicas e de poder que encontram na arquitetura e no urbanismo os mecanismos concretos e simbólicos da manutenção da ordem social e da reprodução de valores coletivos.

A estrutura capitalista vai apropriar-se do valor iconográfico do Movimento Moderno e do seu congénere Estilo Internacional, apesar da sua aparência neutra e dos seus fundamentos democráticos e universais, para perpetuar as suas práticas de exclusão e de consumo, através da organização espacial e da consequente distribuição dos corpos.[415]

A relação entre corpo, espaço e poder intensifica-se, ao longo da filmografia de Tati, culminando, em *Playtime,* na ilustração de figuras padronizadas, envolvidas em práticas sociais homogéneas e ancoradas numa arquitetura estandardizada. Neste filme, identificam-se características comuns aos princípios ideológicos do sistema panóptico, reinterpretado na total transparência voyeurista do vidro que reveste e subdivide os edifícios. Contudo, se recuarmos a *Jour de Fête* e ao bairro tradicional ilustrado em *Mon Oncle*, facilmente constatamos que o espaço aldeão, na sua escala reduzida, propicia um controlo social exercido pela própria comunidade, por via do mexerico. Todos sabemos que nos meios pequenos tudo se sabe, tudo se comenta e que aquilo que pode servir de entreajuda também poderá também tornar-se numa invasão. Ainda em *Mon Oncle* se constata a alteração de comportamento dos funcionários da fábrica *Plastac*, quando estes tomam consciência da presença do diretor, o senhor Arpel, que, por sua vez, estende o controlo institucional ao próprio espaço doméstico.

Os rituais de sedução que envolvem esta prática arquitetónica, predominantemente visual e tecnológica, estão, assim, envoltos num conjunto articulado de modelos normativos que não respondem apenas a preocupações funcionais mas suportam também um conjunto de oposições e hierarquias simbólicas, das quais resulta a organização física e mental das divisões socioespaciais.

---

[415] *The result is that architecture can serve as a regulatory mechanism that contributes to the maintenance of power of one group over another and functions as a mechanism for coding their reciprocal relationships at a level that includes the movement of the body in space as well as its surveillance.* Lawrence, Denise L., & Low, Setha. M. 1990. *The Built Environment and Spatial Form. Annual Review of Anthropology* 19, 453-505. Consultado em http://www.annualreviews.org/loi/anthro, disponível em 23/07/2013.

6.1. A HEGEMONIA DO OLHAR

Il viendra un jour où les images remplaceront l'homme et celui-ci n'aura plus besoin d'être mais de regarder. Nous ne serons plus des vivants mais des voyants.[416]

Como já referimos, *Mon Oncle* e *Playtime* constituem um exercício de observação para o espetador. O olhar distanciado da objetiva sobre a multiplicidade de acontecimentos que se sobrepõem na tela, em profundidade, atribui ao espetador um poder particular na organização da narrativa. Simultaneamente, a extração de informação, sorrateiramente contida em planos mais recuados, insere o público numa atitude voyeurista,[417] incutida pelo realizador, que não consente apenas a informação imediata proposta pelo primeiro plano e busca outros dados para a composição das metáforas visuais e auditivas propostas. Tati quer-nos curiosos como Hulot e, nos seus longos enquadramentos fixos, convida-nos a um olhar irrequieto e, por vezes, indiscreto.

O próprio voyeurismo formaliza um tema recorrente nos dois filmes. Se, por um lado, Tati verifica, com apreensão, que o homem moderno é alvo de permanente vigilância por parte do sistema socioespacial em que se insere, por outro, o autor demonstra que a consciência dessa observação o leva à encenação do seu próprio comportamento, adotando uma postura exibicionista e calculando a sua aparência e a sua conduta em função de juízos alheios. Neste processo, o olhar do outro passa a integrar a nossa própria identidade e a vida transforma-se numa contínua performance, hiperbolizada, na obra *tatiana*, pela teatralidade da vida social, quando enquadrada pela moldura disciplinar do Movimento Moderno. Consequentemente, Tati também explora a inserção do olhar em ritos de exclusão, sustentados pelos preconceitos de uma nova classe média competitiva e desinfeta que não se revê na poluente comunidade tradicional de *Mon Oncle* ou nos passos infeciosos de Hulot.[418]

Este tema não é novo. A religiosidade do homem tem um papel fundamental no seu comportamento e as diferentes crenças levam a humanidade a viver sob o espectro de divindades omnipresentes e omniscientes, em função das quais ela orienta a sua conduta. A moralidade individual afasta o impulso do instinto e deixa-se moldar por temores e

[416] André Breton citado por Servent, 2007: 7.

[417] *The viewer is constructed as a voyeur apparently detached from this illusion, looking in to it, but looking precisely to see itself, as if in a mirror, occupying and controlling the space…Such spectator is at once in and looking into, the space.* Wigley, 1992: 386.

[418] *Mon Oncle* (durante a receção de visitas); *Playtime* (na sala-aquário do edifício de escritórios e no *nightclub Royal Garden*).

incentivar por recompensas ou rende-se, simplesmente, ao olhar da consciência e à interiorização de uma permanente vigilância. Mas os tempos modernos laicizam a ordem espacial e visual, instituindo dogmas tecnológicos e rituais de consumo democratizados como instrumentos de disciplina. Através da uniformização de modas, estilos e comportamentos, a sociedade capitalista apresenta uma nova plataforma de controlo, à qual os corpos se sujeitam voluntariamente, encorajados por créditos ficticiamente inesgotáveis.

A hegemonia ocular da era contemporânea é explorada pela inovação tecnológica que procura expandir o alcance das capacidades sensoriais humanas através de novos enquadramentos que corrijam as suas imperfeições e compensem as suas limitações.[419] Gradualmente, estas novas plataformas tornar-se-ão cúmplices das práticas de controlo e da espetacularização da sociedade como será ilustrado, mais adiante, no capítulo *Reality T.V*.

6.2. O ÓCULO DO VOYEURISTA

Na hierarquia de distribuição dos espaços da casa, o quarto dos Arpel situa-se no andar superior, onde se abrem duas janelas redondas muito semelhantes a vigias de navios. Esta forma de abertura e meio de comunicação repete-se na casa da vizinha, na porta automática da garagem e na fábrica *Plastac*, fazendo uma alusão à unidade de linguagem dos espaços resultante da produção industrial. Porém, tanto na casa Arpel como na fábrica *Plastac,* elas adquirem uma nova dimensão simbólica ao se transformarem em dispositivos de vigilância focalizada.[420]

[419] Como, por exemplo, o microscópio ou o telescópio e, mais recentemente, as plataformas digitais. Jay, 1994 : 3.

[420] Foucault, 2004: 269.

Ao comparecer na fábrica *Plastac* para uma entrevista com o objetivo de conseguir trabalho, o senhor Hulot vê-se envolvido num grande equívoco que o coloca na posição de *voyeur* pervertido. A janela-óculo, também aqui situada estrategicamente a uma altura superior, desempenha o papel principal nesta cena, sem que os outros intervenientes se possam sequer aproximar ou olhar através dela.

Fig. 158: *Mon Oncle* (00:28:35)

Fig. 159: *Mon Oncle* (00:27:17)

Inversamente, os Arpel servem-se destas aberturas para manter um controlo tanto sobre o território da casa como sobre o espaço exterior circundante, num exercício de curiosidade e provavelmente de competição.[421] Ver sem ser visto confere superioridade e vantagem ao *voyeur*. E, mesmo quando se avista uma cabeça na vigia, pouco se consegue dominar do exterior. A arquitetura desta casa traduz, por conseguinte, um sistema ótico de vigilância, enformado por um diagrama antropomórfico bastante claro.[422] Se ao acionar os caixilhos mecânicos destes pequenos vãos, se simula o movimento de pálpebras, as cabeças dos Arpel, emolduradas pelas janelas redondas, assemelham-se a retinas e animam a casa,[423] num animismo que se insere numa lógica de controlo social transposta para a esfera privada, decorrente do panóptico de Bentham, analisado por Foucault.[424] Ao mesmo

[421] *La maison de Supervielle est une maison avide de voir. Pour elle, voir c'est avoir. Elle voit le monde, elle a le monde. Mais comme un enfant gourmand, elle a les yeux plus grands que le ventre. Elle nous a donné un de ces excès d'image qu'un philosophe de l'imagination doit noter en souriant d'avance d'une critique raisonnable.* Bachelard, 1957: 73.

[422] O antropomorfismo da casa Arpel converge com o conceito de *visagéité* explorado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Segundo estes, as paredes brancas do objeto arquitetónico associam-se à aparência escura das suas janelas na atribuição de um rosto humano ao objeto artificial produzido pela máquina. Sobre o conceito de *visagéité,* ver Deleuze e Guattari, 1987: 172.

[423] *La lampe de la fenêtre est l'oeil de la maison…Elle voit comme un homme. Elle est l'œil ouvert sur la nuit*. Bachelard, 1957 : 48.

[424] Criado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748 - 1832), durante o século XVIII, o *panóptico* (do grego pan = total + optico =visão) consistia num modelo arquitetónico prisional de planta centralizada com um posto de observação a meio, em torno do qual seriam dispostas as celas. Esta estrutura pretendia assegurar a permanente vigilância dos reclusos, sem que estes a pudessem confirmar, perpetuando a sensação de observação. Deste modo, o *panóptico* de Bentham dispunha da dupla valência de praticar um controlo visual sobre os prisioneiros, exercendo, em simultâneo, um poder coercitivo que conduziria, supostamente,

tempo, a arquitetura e a geometria dos espaços da casa Arpel prolongam o exercício de controlo sobre os indivíduos[425] e a ordem imposta pelo indisciplinado desenho do jardim tem uma influência determinante não só na distribuição e deslocação dos corpos no espaço como também nos seus gestos mais elementares ou nos seus ritmos de existência.

Fig. 160: *Mon Oncle* (00:47:19)

Fig. 161: *Mon Oncle* (01:16:31)

Fig. 162: *Mon Oncle* (00:46:48)

Fig. 163: *Mon Oncle* (01:09:27)

Por outro lado, pelo facto de ser um produto industrial, a casa Arpel insere-se numa rede de espaços semelhantes, tais como a escola, a própria fábrica e, provavelmente, algumas das restantes casas da *banlieue pavillonnaire*. Daqui podemos depreender que o controlo da máquina produtiva sobre a sociedade é generalizado e exercido em todas as dimensões da nossa existência.

Porém, enquanto em *Mon Oncle* os mecanismos de vigilância se apresentam ainda camuflados num exercício de espionagem, simbolizado pelo olho-óculo, em *Playtime,* ele será substituído por edifícios transparentes, onde há dupla vigilância, praticada nos dois sentidos, o interior e o exterior, abandonando-se, ao mesmo tempo, a exibição seletiva em proveito da exposição generalizada.

à regeneração moral e comportamental dos mesmos. Leach, 2005: 58.

[425] *The house itself is a way of looking, a surveillance device monitoring the possessions that occupy it.* Wigley, 1992:341.

6.3. O VIDRO E A VIGILÂNCIA

> *Toute une problématique se développe alors: celle de l'architecture qui serait un opérateur pour la transformation des individus : agir sur ceux qu'elle abrite, donner prise sur leur conduite, reconduire jusqu'à eux les effets du pouvoir, les offrir une connaissance, les modifier. Les pierres peuvent rendre docile et connaissable. Mais au vieux schéma simple de l'enfermement et de la clôture – du mur épais, de la porte solide qui empêchent d'entrer ou de sortir – commence à se substituer le calcul des ouvertures, des pleins et des vides, des passages et des transparences.*[426]

Em *Playtime*, o cenário arquitetónico é analisado enquanto dispositivo de controlo social, baseado agora na transparência característica da arquitetura urbana moderna. Na perspetiva de Tati, a arquitetura de vidro facilita a vigilância, sendo o material ideal para traduzir o sistema do *panóptico enquanto diagrama do mecanismo de poder reduzido à sua forma ideal; o seu funcionamento, abstraído de qualquer obstáculo, resistência ou fricção, deve ser representado num puro sistema, arquitetónico e ótico*.[427]

A aplicação generalizada deste material torna a vigilância omnipresente e permanente, indo do local de trabalho até à esfera privada. O desenho do espaço estrutura a vida social e, segundo Foucault, conduz o utente a certas políticas de uso que o inserem, de forma inconsciente, num sistema de controlo:[428] *Porque, sem qualquer instrumento físico para além da arquitetura e da geometria, atua diretamente nos indivíduos; exerce poder da mente sobre a mente.*[429] A manutenção da ordem instituída, com base na vigilância dos poderes, corresponde a uma utopia urbana e social à qual se opõe a desadequada apropriação da arquitetura e dos espaços pelo senhor Hulot, o que motiva, consequentemente, uma reflexão sobre a liberdade individual.

Fig. 164: *Playtime* (00:17:00)

Fig. 165: *Playtime* (00:18:53)

[426] Foucault, 1979: 174.

[427] Foucault, 2004: 273.

[428] Leach, 2005: 59.

[429] Foucault, 2004: 273.

Uma primeira manifestação do panóptico acontece na sala dos sofás (*aquário*[430]), revelando-se de duas formas diferentes.

Giffard, diretor dos recursos humanos de uma empresa, dá prioridade a Mister Lacs, um americano robotizado que manuseia constantemente uma sofisticada e sonora esferográfica, símbolo da economia capitalista e profecia de *tablets* e *smartphones*, tirando a vez ao senhor Hulot, constantemente vítima de rituais de exclusão e colocado numa envidraçada sala de espera, sob o olhar simbolicamente "reprovador" das individualidades representadas nas fotografias. A sala fecha-se como uma *jaula de vidro*[431]e podemos dizer que o porteiro se transforma em guarda prisional. O vidro da arquitetura assume, portanto, um papel ambíguo e contraditório, porque expandindo o olhar, na sua transparência sem limites, permite, ao mesmo tempo, o controlo visual e a prisão do corpo. Giffard abandona o gabinete e Hulot parte no seu encalço, acabando numa posição espacialmente dominante em relação ao local labiríntico onde se encontra agora o senhor Giffard, invertendo-se, desta forma, as posições hierárquicas, isto é, Hulot torna-se o observador e o diretor o objeto observado.[432]

Fig. 166: *Playtime* (00:22:00)

Fig. 167: *Playtime* (00:22:35)

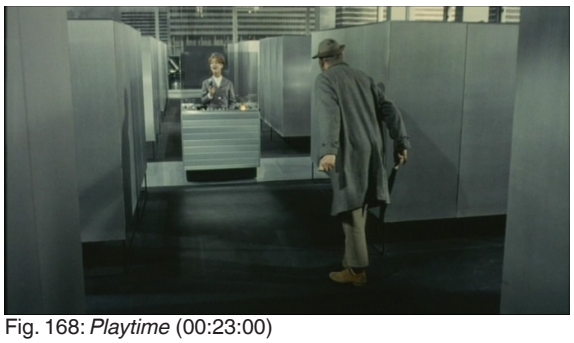


Fig. 168: *Playtime* (00:23:00)

Fig. 169: *Playtime* (00:23:31)

[430] Ede e Goudet, 2002: 174.

[431] …*bruit dun coffre fort qu'on ferme. Script* de *Playtime*. Ede e Goudet, 2002 : 174.

[432] Foucault sublinha o papel do *Eye of supervisor* no mecanismo panóptico. Foucault, 2004: 269.

Ao olhar atenta e demoradamente para o *open space* envidraçado do edifício de escritórios, Hulot constata que este está subdividido em células que encerram e separam os trabalhadores, conforme o paradigma da reclusão e do local de trabalho moderno. Tal como afirma Foucault,…*Cada indivíduo, no seu lugar, está seguramente confinado a uma cela, a partir da qual é visto pelo supervisor; mas as paredes laterais impedem-no de contactar com os seus companheiros. Ele é visto mas não vê; é o objeto de informação, nunca o sujeito na comunicação…Se forem operários, não há distrações, roubos, alianças ou algumas dessas distrações que abrandam a produtividade, adulterando-a ou causando acidentes…o efeito coletivo é abolido e substituído por uma coleção de indivíduos isolados…O espaço disciplinar tende a ser dividido em tantas secções quantos os corpos ou elementos a serem distribuídos.*[433]

Fig. 170: *Playtime* (00:25:37)

Fig. 171: *Playtime* (00:26:00)

Descendo ao encontro de Giffard, Hulot será observado por um dirigente da empresa, que se encontra num espaço superior, e se aproveita das superfícies envidraçadas para exercer o seu poder de controlo. [434]

Em suma, se, por um lado, as paredes de vidro do edifício beneficiam a iluminação e a comunicação visual interior-exterior, por outro, o *open space* favorece a vigilância vertical dos funcionários, confinados a espaços exíguos e fechados em compartimentos opacos, situados em patamares inferiores.

As antíteses aberto/fechado e interior/exterior das portas e janelas tradicionais, concretas e objetivas, onde o homem se situa e se reconhece, tendem a anular-se e a confundir-se nesta janela total de paredes de vidro, numa perigosa e contraditória osmose espacial.

---

[433] Foucault, 2004: 269.

Segundo Foucault, a manutenção da disciplina através de uma vigilância constante sobre o indivíduo… *called for multiple separations, individualizing distributions, an organization in depth of surveillance and control*. Idem: 267.

[434] *It is a type of location of bodies in space, of distribution of individuals in relation to one another, of hierarchical organization.* Foucault, 2004: 273

7. LABIRINTO HIPODÂMICO

Enquanto em *Mon Oncle* Tati ilustra a balbúrdia local de um mercado tradicional, em *Playtime,* parte da ação decorre em pleno mercado financeiro, onde a vasta amplitude e austeridade dos espaços internos, obtida, novamente, através da planta livre, se encontra diretamente associada à dimensão infinita, abstrata e absorvente do mundo económico e burocrático que domina à escala global.

Ao contrário do mercado tradicional, espaço franco, localizado ao ar livre e aberto à convivialidade de fregueses e vendedores, o mercado financeiro traduz-se num *open space* envidraçado, propício ao trabalho e comandado por reuniões à porta fechada. Enquanto o poder ocupa os patamares superiores do edifício, no piso inferior, funcionários *arquivados* em células individuais configuram um exército burocrático.

A fertilidade económica do espaço empresarial apropria-se da contínua monotonia da linha de montagem, repetindo-a na rotina apática do trabalho administrativo, cada vez mais dependente de automatismos com os quais se criam falsas autonomias.[435]

Como vimos anteriormente em *O vidro e a vigilância*, o *open space* do rés-do-chão do edifício de escritórios, onde Hulot tem uma entrevista marcada, encontra-se subdividido em múltiplos gabinetes. Tati joga, nesta sequência, com a transposição da organização do modelo de produção industrial capitalista para o planeamento urbano e para a ordenação espacial de locais de trabalho. A quadrícula resultante da disposição dos gabinetes repete a disposição formal do tecido urbano e as gavetas que constituem a superfície das suas paredes formam uma grelha alusiva ao alçado dos edifícios, numa construção visual do conceito literário de *mise en abîme*.

A divisão do espaço interior em células pré-fabricadas já estava presente na sala de espera do aeroporto, onde diferentes funções se distribuem por este tipo de cubículos, incluindo o W.C., e, de certo modo, também existe na organização dos *stands* do *Strand*. Por conseguinte, *Playtime* mostra-nos uma cidade que reproduz infinitamente edifícios estereotipados, abrigando, por sua vez, uma repetição de gabinetes–caixote, ocupados por executivos clonados. Tati critica, assim, a alienação das práticas sociais, derivada de uma abstração imposta, e que se traduz numa estética homogénea, conforme a lógica da produção industrial em massa.[436]

---

[435] *…under this mode of production (of present day society), intellectual labour, like material labour, is subject to endless division. In addition, spatial practice consists in a projection onto a (spatial) field of all aspects, elements and moments of social practice. In the process these are separated from one another…* Lefebvre, 1991: 8.

[436] *Abstract space functions "objectally" as a set o things/signs and their formal relationships…Formal and quantitative it erases distinctions, as much those which derive from nature and (historical) time as those witch originate in the body (age, sex, and ethnicity).* Lefebvre, 1991: 49.

Consequentemente, as dificuldades de orientação de Hulot no meio urbano verificam-se também no interior, despido de pontos de referência, dada a repetição das células autónomas, dispostas numa retícula rígida e modular. O *open space* transforma-se, pois, num labirinto ortogonal, onde a desorientação não resulta de caminhos intrincados, visto que se trata de grelha regular, mas do mimetismo da sua estética e dos seus percursos.

A perseguição a Giffard terminará com a confusão entre este e o seu reflexo no edifício oposto, visto que Hulot, apoiado apenas em pontos de referência convencionais, se confunde num espaço desmaterializado, cuja extinção da solidez das paredes já não as permite distinguir dos vãos.

A constante presença de paredes de vidro, uma das conquistas do modernismo que permitirá novas relações e novos conceitos espaciais, bem como um maior recurso à iluminação natural, gera, neste contexto, uma contradição, ao encerrar os funcionários em caixas, privando-os dessas vantagens e distanciando-os dos espaços administrativos, como vimos acima em *O vidro e a vigilância*.

Em *Playtime*, os módulos, cujas paredes assumem também o papel de arquivo, tornam-se gavetas humanas, catalogando os funcionários no seu local de trabalho, e a própria grelha de gavetas é uma metáfora da rotina quotidiana enquanto prisão. Ao mesmo tempo, é possível identificar alguns funcionários que integrarão, mais tarde, a cena no *Royal Garden*, analisada no capítulo *Royal Garden: In vino veritas*. Por conseguinte, estamos perante uma classe social que se fecha num casulo durante o dia, com o objetivo único de se transformar em borboleta num qualquer lugar de divertimento noturno.

O *open space* apresenta-se pleno de dispositivos mecânicos, através dos quais intercomunicam os próprios utentes, apesar de partilharem o mesmo espaço. As intenções de comunicação são anunciadas em altifalante, à semelhança do que acontecia no aeroporto, e os funcionários, sempre encerrados nos seus cubículos, comunicam por telefone, acendendo-se uma luz vermelha no gabinete do emissor e uma verde no do recetor. A genialidade do cineasta manipula a profundidade do som, de modo a sugerir que eles se conseguem ouvir perfeitamente no *open space* sem o auxílio deste meio de comunicação, através do qual, mais uma vez, será dada a prioridade a Mister Lacs, em detrimento do senhor Hulot.

Também as escadas rolantes e os elevadores, dificilmente evitáveis na circulação interna dos edifícios, poderão, em caso se anomalia ou congestionamento, transformar os pisos superiores em ratoeiras, com vista privilegiada, anulando, assim, as suas vantagens funcionais.

8. OPACIDADE, TRANSPARÊNCIA E COMUNICAÇÃO

Em *Mon Oncle*, tudo comunicava pela abertura do espaço derivada da planta livre. Ao contrário, em *Playtime*, é o vidro que assume esse papel e o seu recurso é levado ao extremo numa evidente caricatura da iconografia do Estilo Internacional. De igual modo, no primeiro filme, a transição entre o público e o privado seria marcada, de forma solene e caricatural, por meio de sinuosos percursos horizontais e verticais, enquanto, no segundo, estas distâncias serão mediadas pelas ambiguidades comunicativas da tecnologia e da transparência.

O uso excessivo do vidro em função de uma estética moderna[437] gera constantes equívocos, decorrentes da diluição do limite espacial entre interior e exterior, tal como se verifica na tentativa de obter lume para acender o cigarro através da fachada envidraçada de um edifício, sem consciência da barreira transparente. Constata-se que o vidro é gerador de falsas proximidades entre os diversos espaços e os seus utentes, porquanto, na ambiguidade resultante da promiscuidade entre reflexos e transparências, se aumentam as distâncias e se impossibilita a comunicação direta.[438]

Por outro lado, ao longo do filme, Tati recorre permanentemente às capacidades refletoras do vidro, desde a simples projeção das nuvens nos edifícios até à confusão gerada pela multiplicação de reflexos do personagem Giffard que desviam Hulot do seu objetivo. E, todavia, será nos reflexos dos monumentos históricos de Paris que o vidro ganhará maior importância. À exceção da vista panorâmica do *Strand* e dos *souvenirs* à venda no aeroporto, a cidade-luz do imaginário popular encontra-se reduzida a estas efémeras aparições, por vezes basculantes, que reforçam ainda mais a sua estranha ausência.[439]

Curiosamente, as torres envidraçadas, caricaturadas neste filme, têm a sua génese no mundo da finança e dos negócios que, convertendo a realidade numa permanente vitrina, transmitem uma imagem de transparência. Contudo, ao invadir inadvertidamente a sala de reuniões, Hulot é recebido com um gélido e reprovador silêncio, reflexo da verdadeira opacidade do meio, ainda que dissimulada pelo vidro. Situada num piso superior, a sala de reuniões funciona à porta fechada, mantendo secreta a sinuosa alma do negócio. Logo,

---

[437] O próprio pioneiro do modernismo, Adolf Loos, alertaria contra o uso excessivo e supérfluo do vidro que poderia torná-lo num maneirismo, anulando, deste modo, a sua honestidade funcional. Sarnitz, 2007:13.

[438] *A new kind of space emerged in which distance is no longer the link between two visible objects in space but is the product of a mask whose surface is scrutinized for clues about what lies beyond it but can never simply be seen. An economy of vision founded on a certain blindness.* Wigley, 1992: 345.

[439] Segundo Michel Foucault, *le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu…mais c'est également une hétérotopie dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas*. Disponível em http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html, consultado em 13/09/2013.

a opacidade assume uma dupla função no mecanismo de controlo sociolaboral, ao servir a privacidade do poder mas também os alvéolos da colmeia produtiva.

Como veremos em seguida, a sequência dos apartamentos vitrina-ecrã explora a transparência no contexto habitacional urbano e a exibição da suposta intimidade doméstica, retomando a crítica efetuada em *Mon Oncle*.[440]

8.1. O PORTEIRO SEM PORTA

Nos filmes *Mon Oncle* e *Playtime*, Tati recorre frequentemente à figura do porteiro, enquanto símbolo que marca a distinção e a transição entre os espaços exterior-interior e público-privado, num mundo de soleiras inexistentes, de portas automáticas e despido de fronteiras visuais. Além de exercer um controlo sobre as entradas e saídas dos edifícios, o porteiro gesticula reverências ensaiadas que alimentam o ego de clientes e de patrões, participando, sobretudo, na dignificação do espaço controlado.

Na entrada do parque de estacionamento da fábrica *Plastac,* surge o primeiro porteiro, encarregado de rodar uma barreira pivotante, facilmente contornável por qualquer veículo ou intruso. No restaurante *Rington's*, um porteiro cabisbaixo apresenta-se como um elemento puramente decorativo e desprovido de qualquer utilidade diante da porta automática do edifício. Interpretamos a expressão taciturna deste personagem como um possível desalento resultante da supressão das suas funções, assumidas, agora, por um elemento mecânico.

A substituição das portas tradicionais por dispositivos automáticos também é ilustrada na casa Arpel pelos sensores que controlam o funcionamento da entrada na garagem e na cozinha. O caráter asséptico desta arquitetura, em constante manutenção, desencoraja o tato, anulando puxadores, portadores de germes e normalmente o primeiro ponto de contacto com o objeto arquitetónico. Os espaços atravessam-se sem chaves, de mãos nos bolsos ou de braços cruzados, sem o calor do gesto eficaz no puxador frio,[441] a distância-tempo entre o interior e o exterior, entre o aberto e o fechado, entre o eu e o outro.

Mas se o espaço se revela na simplicidade do gesto, um movimento inadvertido poderá transformar esta arquitetura mecânica numa sofisticada ratoeira. Também no apartamento-vitrina do filme *Playtime*, os automatismos dominam a entrada, aprisionando todos

[440] *Architecture is understood as a kind of object to be looked at, inhabited by a viewer who is detached from it, inhabited precisely by being looked at, whether it be by user, visitor, neighbor, critic or reader of architectural publications. This general model of visuality, still dominates current critical, theoretical and historical discourse even by those that claim to have abandoned it, usually in favour of the political.* Wigley, 1992: 362.

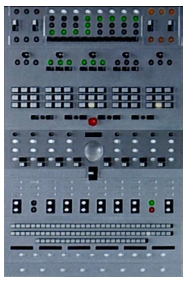
[441] Juhani Pallasmaa compara o abrir da porta a um aperto de mão ao edifício: *El tirador de la puerta es el apretón de manos el edificio*. Pallasmaa, 2006: 58.

aqueles que, à semelhança de Hulot, não dispõem dos códigos de acesso da modernidade.

Ao contrário dos seus homónimos do filme *Mon Oncle*, os porteiros de *Playtime* sinalizam, simultaneamente, passagens e fronteiras, visto que os limites visuais se dissolvem no espaço da própria arquitetura pela ação do vidro. Aqui, estes personagens atuam como agentes selecionadores dos estatutos sociais com entrada autorizada nos prestigiantes equipamentos que compõem o centro económico. Porém, os seus espaços com portas de vidro nunca estarão verdadeiramente vedados.

O guarda do quartel-general financeiro aparenta ser tão frágil quanto a porta de vidro da qual é responsável, mas permanece impassível perante os equívocos do material, assumindo, ao mesmo tempo, uma posição de destaque ao estabelecer um ruidoso e incompreensível diálogo entre a receção e o restante edifício, com o auxílio de um complexo intercomunicador anglo-saxónico.

Contudo, é o porteiro do restaurante *Royal Garden*, o senhor Marcel, que assume a centralidade deste grupo de personagens, tantas vezes autênticos figurantes. Encarregado de ceder a passagem a clientes especiais, o porteiro será um dos responsáveis pelo caótico serão do *nightclub*, ao forçar o amigo Hulot a visitar o espaço recém-inaugurado. Num movimento de impasse, ambos quebram inadvertidamente a porta de vidro do restaurante, iniciando o fim da segregação espacial que caraterizava o local. Na ausência da porta, o porteiro permanece de puxador na mão, simulando a sua existência e marcando a fronteira, embora sem sucesso. A rua e os seus *flâneurs* invadem o local e os clientes, anteriormente excluídos, são agora aceites num espaço democratizado e povoado por múltiplas etnias. Por outro lado, na atmosfera caótica que ocupa, gradualmente, o *nightclub*, será o proprietário do estabelecimento a assumir a função de porteiro no *bistrot,* acidentalmente contruído por Hulot, ao arruinar o teto falso do *Royal Garden*.



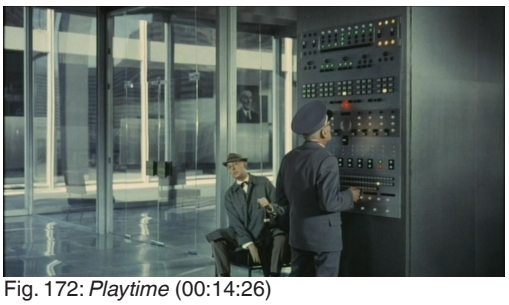


Fig. 172: *Playtime* (00:14:26)

Fig. 173: *Playtime* (01:23:27)

Fig. 174: *Mon Oncle* (00:06:25)

Fig. 175: *Mon Oncle* (01:37:00)

Fig. 176: *Playtime* (01:32:00)

8.2. *REALITY T.V.*

To live in a glass house is a revolutionary virtue par excellence. It is also an intoxication, a moral exhibitionism we badly need.[442]

Na cena dos apartamentos vitrina-ecrã, Tati efetua uma abordagem literal do caráter expositivo da arquitetura de vidro, imortalizada pela *Glass House* (1949, New Canaan) de Phillip Johnson e pela casa *Farnsworth* (1945 -1951, Plano) de Mies van der Rohe, que geraram grande controvérsia. Em *Playtime*, o realizador explora a transparência no espaço doméstico, mas num edifício de habitação coletiva, cuja estética se aproxima dos *860–880 Lake Shore Drive Apartments* (1949-1951, Chicago), também conhecidos como *Glass House Apartments*, de Mies van der Rohe. Nesta cena, a ostentação da autenticidade construtiva, enquanto contributo para a revelação e pedagogia de uma verdade arquitetónica universal, será levada ao ridículo através do vidro que tudo revela, inclusive as tubagens da canalização.[443]

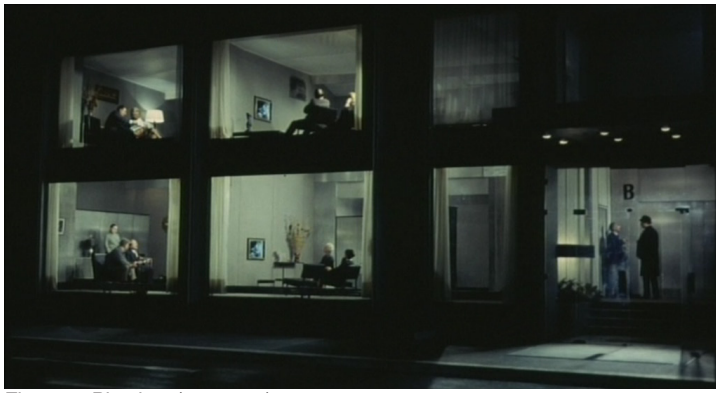


Fig. 177: *Playtime* (00:52:00)

Fig. 178: *860 Lake Shore Drive*, (1949-1951,Chicago) Mies van der Rohe© Frank Scherschel @life.time.com

O dia de trabalho chega ao fim e os astros elétricos acendem-se na noite da tela para dar lugar à insónia das cidades-ecrã. Hulot encontra, por casualidade, um antigo companheiro da tropa, Schneider, personagem que prolonga a figura do novo-rico introduzida em *Mon Oncle* com o senhor Arpel. Promovido a *homo urbanus,* com um estilo de vida prático, Schneider mora, literalmente, num apartamento-vitrina, contíguo ao de Giffard, e ostenta, tal como Arpel, um novo automóvel, pago a pronto:

[442] Walter Benjamin, 1986: 180.

[443] *L'objet est d'abord montré pour qu'on veuille le posséder ; puis il est possédé pour être montré en réponse. Des ensembles d'objets admirables sont donc constitués, qui ont pour fonction de signifier un standing précis, et même une pseudo-personnalité, exactement identique aux objets qui la représentent. L'Internationale Situationniste* citada em Gaudin, 1982 : 20.

…ce trafic, dis donc...mais comme ils disent: Time is Money! Alors, tu vois? C'est le modèle de luxe! Je l'ai depuis deux jours, j'ai payé cash, ah oui! Alors tu vois, j'ai le compteur pour le parking. Ah, tiens, t'as pas de monnaie, là? J'ai que de grosses coupures.[444]

Associa-se ao carro a exibição de um barulhento parquímetro, para o qual não encontra um franco, no meio de tanto *cash,* numa paródia ao estacionamento pago dos centros urbanos que, na sua escassez, transformam a circulação automóvel numa falsa comodidade para quem neles habita ou trabalha.

Fig. 179: *Playtime* (00:46:30)

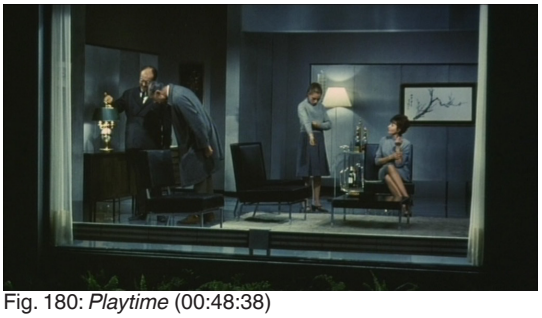


Fig. 180: *Playtime* (00:48:38)

Feita a apresentação do carro, Schneider convida o senhor Hulot a conhecer a família[445] e, sobretudo, a casa, na qual entram após uma exaustiva limpeza da sola dos sapatos no tapete da entrada, de modo a não contaminar a higiene do espaço: *Allez, viens, mon vieux, viens visiter mon 'home'. Ouais, j'ai acheté un appartement dans un 'building' ultramoderne, c'est tout confort*![446]

O espetador não é convidado a entrar e permanece no exterior na posição de voyeur. Nesta cena, enquanto fronteira transparente, o vidro funciona como um eficaz isolante acústico que protege a montra doméstica dos hostis ruídos que caraterizam o espaço urbano. Este efeito vedante intensifica o caráter hermético dos apartamentos e impede, simultaneamente, a perceção sonora dos diálogos dos seus moradores, sugerindo ao espetador um regresso ao silêncio do cinema mudo.

Na nossa visão exterior, percebemos que Schneider mostra orgulhosamente o seu novo habitat, conquista de um estatuto social tal como em *Mon Oncle*.[447] Na parede, uma estampa chinesa repesca o gráfico da sala de reuniões, onde Hulot entrara por equívoco: *eis,*

[444] *Playtime*, 1967: 00 :46 :39.

[445] Devemos salientar que na mimese entre a família Schneider e a família Arpel, a inadaptação de Gérard repete-se na filha de Schneider, também ela alheia aos códigos de distinção social e aprisionada pela pretensa modernidade dos pais.

[446] *Playtime*, 1967 : 00:47:11.

[447] *…comme le dit Baudelaire : dans un palais, il n'y a pas un coin pour l'intimité*. Bachelard, 1957: 44.

pois, ao que se reduz a natureza : as duas curvas são quase idênticas e o ramo de árvore, em casa do novo-rico, primo afastado de Arpel, eclipsa-se para dar relevo a um gráfico que ilustra o seu sucesso económico tal como todo o apartamento.[448] Porém, na rejeição do elemento natural proposta pela atmosfera cinzenta de *Playtime*,[449] a própria cidade transformar-se-á no pátio deste edifício, banhado pelas constelações noturnas da paisagem urbana.[450]

O pavonear do *paterfamilias* é observável através do amplo vão envidraçado que expõe a totalidade do *living*, levando ao extremo a exibição dos espaços domésticos de sociabilização, já abordada na casa Arpel.[451] O apartamento prolonga o espaço do *Strand*, enquanto *showroom* de *gadgets* e mobiliário, identificando-se com a montra animada de um espaço comercial, durante a exibição do seu habitat, onde os habitantes também podem ser confundidos com comerciantes. Assim, a descrição do novo conforto passa também pelos objetos, entre os quais podemos identificar novamente a *cadeira suspirante* da sala de espera do edifício de escritórios, na constante alusão de Tati à dissolução das diferenças sociais na uniformização dos espaços e na democratização dos produtos da indústria.[452] Num perfeito contraste com a austeridade das cadeiras, temos um candeeiro-abajur-cigarreira, objeto puramente *kitsch* que remete novamente para a extravagância estética de um novo-riquismo rendido à *sociedade do espetáculo* de Guy Debord.[453]

Ao mesmo tempo, Tati complexifica e multiplica a cena ao fazer um paralelo com os restantes apartamentos. Pode-se verificar que cada casa tem a mesma caracterização impessoal e os mesmos rituais domésticos, dos quais se destaca a presença simultânea e generalizada de um televisor ligado e centro de todas as atenções. Para reforçar esta ideia, Tati encastra estes aparelhos nas próprias paredes que separam cada apartamento, através

---

[448] Ede e Goudet, 2002: 166.

[449] *…j'ai veillé, pour donner plus de force à mon idée, à ce qu'aucun morceau de verdure, aucune branche ne subsiste dans cet univers déshumanisé*. Afirmação de Jacques Tati em entrevista realizada por Michel Mourlet. « Tati ou pas Tati », *Les nouvelles litéraires*, 30 de novembro de 1967.

[450] *Through the window one looks out into the open air, one sees the sky and the horizon (or at any rate a part of the outside world, in which the latter, if not actually visible itself, is invisibly present). So through the window the human inner space is observably and clearly positioned in the great order…* Bollnow, 2011 : 152

[451] *But when the spyhole widens into a window, which no longer focuses on a single potential enemy, but fully admits the whole picture of the surrounding world, the function of the window immediately changes. It now opens up the inner space to the world as a whole. Through the window, the small dwelling space is placed within the large world, and the window makes it possible to orient oneself in this world.* Bollnow, 2011: 152

[452] *The settings of our lives are irresistibly turning into a mass produced and universally marketed kitsch.* Pallasmaa, *The task of art*, consultado em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/3Pallas.htm disponível em 05/08/2013.

[453] *Le faux choix dans l'abondance spectaculaire, choix qui réside dans la juxtaposition de spectacles concurrentiels et solidaires comme dans la juxtaposition des rôles (principalement signifiés et portés par des objets) qui sont à la fois exclusifs et imbriqués, se développe en luttes de qualités fantomatiques destinées à passionner l'adhésion à la trivialité quantitative.* Debord, 1971: 43.

das quais a opacidade da divisão adquire uma transparência imaginária e promíscua ao simular a comunicação entre os membros de cada casa.[454] A pequena janela para o mundo enuncia também espelhos comportamentais entre os vários domicílios, num questionar da adoção coletiva e acrítica de práticas sociais difundidas por este meio de comunicação.

Verifica-se, assim, a aplicação da técnica literária da *mise en abîme* com a duplicação metafórica do ecrã, através da reprodução do brilho intermitente da imagem televisiva nas superfícies envidraçadas da fachada, transfigurando os vários apartamentos num conjunto de enormes plasmas que transmitem um quotidiano tão manipulado como o das fictícias realidades televisivas. O edifício converte-se numa plataforma de simultâneos *reality shows*, onde a intimidade e a evasão subjacentes ao espaço doméstico são convertidas num espetáculo público que profetizaria a submissão contemporânea à colonização do ecrã e à fragmentação dos seus enquadramentos.

Num primeiro momento, poderíamos pensar que o excesso de transparência inibe a comunicação e intimida os comportamentos, mas Tati demonstra-nos que o habitat urbano repete, de forma democratizada, o exercício de show-off do casal Arpel, convertendo a banalidade do quotidiano doméstico num animado horário nobre arquitetónico, onde as diferentes células competem pela audiência dos anónimos transeuntes que deambulam no passeio.[455] Paradoxalmente, os personagens ironizam com esta voluntária anulação da privacidade ao mimetizar um desconforto acústico resultante do barulho televisivo proveniente dos apartamentos vizinhos.

Com esta cena, Tati antecipa a *sociedade do ecrã total,* analisada pelo filósofo e sociólogo francês Gilles Lipovetsky, onde as fachadas-ecrã animam e digitalizam a paisagem urbana e os *home screens* condensam a nossa existência na palma da mão ou no bolso das calças.[456] Em *Playtime*, a mediatização do quotidiano ganha importância em face do seu conteúdo, dissolvendo a vida familiar na luminosidade hipnótica dos ecrãs e submetendo-a a novos rituais cronometrados pela autoridade horária das grelhas de programação: *É preciso que as pessoas reaprendam a olhar porque, com a televisão, podemos perguntar-nos se ainda sabem olhar.* [457]

---

[454] *…cada monitor, cada ecrã de televisão é o substituto de uma janela*. Koolhaas. 2010: 110.

[455] *Transparency is an effect of masking*. Wigley, 1992: 377.

[456] Lipovetsky e Serroy, 2010.

[457] Jacques Tati citado por Daney, 1979: 20.

Fig. 181: Guia Psicogeográfico de Paris (1957) Guy Debord ©deriva.com

La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes. La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité. La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble.[458]

[458] Le Corbusier, 1994 : 11.

9. DERIVA : *LIBERTAS VAGANDI*

Il y a des types qui sont prisonniers de l'architecture moderne parce que les architectes les ont obligés à circuler d'une telle façon, toujours en ligne droite.[459]

Inserida no movimento contestatário *Internacional Situacionista* e herdeira da *flânerie baudelairiana*, a *Teoria da Deriva* (1958)[460] (*détournement* ou *dérive*) procurava reconciliar a cidade com os seus habitantes através de uma reapropriação deambulatória do espaço que devolveria a emoção da experiência urbana a um homem alienado pela rigidez da organização funcionalista.[461] Segundo os *situacionistas*, a metrópole contemporânea deformaria os seus cidadãos ao inserir todas as dimensões da sua existência em relações intermediadas pelo capitalismo.[462] Com a prática da *deriva*, o movimento propõe o derrube de constrangimentos quotidianos, tais como o trabalho, e incentiva a adoção de práticas lúdicas no processo de construção da identidade urbana, promovendo, deste modo, o livre exercício da expressão corporal como ferramenta de leitura da cidade. Sem objetivo aparente, o vaguear e o diletantismo tornar-se-iam sinónimos de liberdade, em territórios predominantemente produtivos, sendo, paradoxalmente, apropriados pelo *situacionismo* enquanto instrumentos de reação.[463]

O determinismo do *zoning* seria contraposto por um conceito de *urbanismo unitário,* assente na compreensão da cidade como organismo formado por uma sobreposição de experiências espaciais e construções pessoais em permanente mutação. Deste modo, no decurso da deambulação *situacionista*, os circuitos seriam traçados de forma intuitiva

---

[459] Jacques Tati, *Cahiers du Cinéma*, nº 239, setembro 1979 citado por Ede e Goudet, 2002: 107.

[460] A teoria da deriva, da autoria de Guy Debord e publicada no segundo número da revista *Internationale Situationniste*, Dezembro de 1958. Disponível em http://www.Larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf, consultado em 13/08/2013.

[461] *Wandering in today's sense, wandering for its own sake, is a result of the critique of modern civilization.* Bollnow, 2011: 107.

[462] *Se a actividade dos situacionistas, nos anos 60, era uma tentativa de resposta à nova situação social criada pelo capitalismo moderno, sua elaboração durante os anos da Internacional Letrista é indissociável da rápida e profunda mudança que a França sofreu durante os anos 50… A sua economia cresce consideravelmente com o grande aumento da produção industrial. Isto não representa somente uma transformação quantitativa, mas sim uma mudança qualitativa, que abala profundamente a vida quotidiana (Jappe, 1999:75).* Citado por Grossman, 2006: 89.

As today's media and information culture increasingly manipulate the human mind through thematized environments, commercial conditioning and benumbing entertainment, art has the mission to defend the autonomy of individual experience and provide the existential ground for the human condition. Pallasmaa, 2009: 148.

[463] *Wandering is release from narrowness, breaking through into the open air*. Bollnow, 2011: 112.

e casual, formalizando reapropriações espaciais únicas, traduzidas graficamente em cartografias psicogeográficas.[464] Ao contrário dos facciosos mapas turísticos,[465] estes documentos fariam a junção entre o espaço afetivo e o geográfico, ao registar a atmosfera anímica e os usos particulares dos lugares visitados assim como a sua influência nas emoções e nos comportamentos dos indivíduos.

Ao denunciar a artificialidade da vida moderna, a obra cinematográfica de Jacques Tati alimenta a subversão *situacionista* através da errância de Hulot ou das inconvenientes brincadeiras de Gérard que dão um novo sentido à rigidez normativa do espaço. A *deriva* surge nos seus filmes como negação da circulação funcional promovida pelo Movimento Moderno, propondo ao espetador uma experiência subjetiva e antirrotineira da cidade, através do corpo de Hulot que, naturalmente, vive numa permanente entrega às solicitações espontâneas da arquitetura. Enquanto projeção do humanista Tati, Hulot gira inúmeras vezes em torno do seu próprio eixo, numa sucessão errante de linhas antropocêntricas que quebram a *promenade ortogonale*, imposta pela geometria intransigente dos espaços modernos.

Em *Mon Oncle*, a homogeneidade das novas urbanizações anula os referentes espaciais e identitários, ainda presentes no bairro tradicional, que desempenham habitualmente um papel fundamental na construção do sentido de orientação. Alegadamente, a clareza funcional do planeamento urbano e as suas disposições geométricas domesticariam o homem em linhas retas que facilitariam a sua navegação no meio. Porém, ao esbater os matizes do espaço vivido, através da sua simplificação e estandardização, a doutrina modernista complexificaria a assimilação do território por parte de olhares descontextualizados.[466]

Neste filme, Tati enfatiza o papel estruturador da marca rodoviária, tanto na circulação automóvel como na pedonal, submetendo-as ao comando de direções predeterminadas. Privado da sua bússola interna, o homem moderno sofreria um empobrecimento intelectual

---

[464] *Our world is structured on the basis of mental maps and in the formation of these experiential schemes the structures of the environment play a central role. The existentially most important knowledge of our everyday life - even in the technological culture does not reside in detached theories and explanations, but it is a silent knowledge beyond the threshold of consciousness that is fused with the daily environment and behavioral situations.* Juhani Pallasmaa, *Embodied Experience and Sensory Though,* (2007). Disponível em http://www.tu-cottbus.De/theoriederarchitektur/Wolke/eng/Subjects/011/Pallasmaa/3Pallas.htm, consultado em 18/08/2013.

[465] *And yet every map–user…soon experiences the limits of such a geometric representation of space*; Bollnow, 2011: 181.

[466] *In the process of way-finding, the strategic link is the environmental image, the generalized mental picture of the exterior physical world that is held by an individual. This image is the product both of immediate sensation and of the memory of past experience, and it is used to interpret information and to guide action. The need to recognize and pattern our surroundings is so crucial, and has such long roots in the past, that this image has wide practical and emotional importance to the individual.* Lynch, 1960: 4.

ao se tornar progressivamente dependente da sinalética e da tecnologia, antecipando a autoridade contemporânea das coordenadas GPS (*Global Positioning System*).

Numa estratégia oposta à simplificação moderna, o espaço orgânico do bairro tradicional assume uma dinâmica informativa, assente no excesso de pormenor e na variedade de elementos simbólicos, a partir dos quais cada habitante estabelece uma interpretação singular do espaço, segundo as suas próprias motivações, construindo mapas mentais que estruturam o quotidiano individual e coletivo. Por conseguinte, verifica-se a presença de atalhos gerados, de forma inconsciente, pela conveniência do seu uso.[467] Repetidos, sistematicamente, por vários utilizadores, estes trajetos instintivos formam artérias espontâneas que rivalizam com o traçado principal, tornando-se atrativas para novos ou ocasionais transeuntes.[468]

Incapaz de se rever no traçado normativo do pátio-jardim da casa materna, Gérard encontra na liberdade suja e desorganizada do bairro tradicional e do *terrain vague* a sua própria cartografia de derivas infantis.

Playtime aprofunda este tema ao inserir a circulação pedestre numa *promenade vectorielle* composta por uma rede ortogonal de trajetos horizontais e verticais resultantes da geometria do espaço e do recurso à tecnologia do elevador. Ao mesmo tempo, o uso ostensivo do vidro dissimula a estrutura do espaço, num jogo de reflexos e transparências que inviabilizam a navegação dos utentes.

Contudo, tal como vimos no *Labirinto hipodâmico*, a repetição da forma e a anulação de elementos simbólicos como os monumentos tornam o espaço indecifrável aos olhos demasiadamente humanos de Hulot.

Neste filme, onde se anulam as referências simbólicas da cidade de Paris, a movimentação espacial é orientada pela prática do consumo. O circuito urbano, conduzido pelo grupo de turistas americanas, transforma-se numa via-sacra comercial com paragens obrigatórias em diferentes equipamentos.

Simultaneamente, a *deriva* pode ser lida no desvio funcional dos espaços propostos pelos filmes *tatianos*. Em diversas sequências, Tati manipula a perceção do cenário através de metáforas que reciclam os objetos, atribuindo-lhes um novo uso acidental, resultante dos deslizes instintivos dos personagens numa arquitetura pretensiosamente racional.

---

[467] *…In particular we must consider that the straight line by no means represents the shortest connection between two points, that detours may be necessary or appropriate in order to reach a destination. The actual distance in real life must take these detours into account. So it may happen that places that are geometrically quite close are difficult or even impossible to reach, that is, they are far away or even infinitely far away, while others, geometrically much further away, are very much easier to reach. So the concrete nearness and distance of things cannot be reckoned according to a geometric standard.* Bollnow, 2011: 181-182

[468] *The most convenient path is not necessarily the shortest, and this again is not necessarily the fastest, and soon.* Bollnow, 2011: 185.

9.1. JARDINS BABILÓNICOS: *GARDEN PARTY* E *ROYAL GARDEN*

Associados ao fenómeno da deriva, os momentos catárticos de *Mon Oncle* e de *Playtime* precipitam-se durante reuniões sociais de caráter recreativo, organizadas em torno de refeições que ficarão por comer apesar de constituírem um verdadeiro momento de degustação espacial para o espetador. Diferentes no seu conceito, mas artificiais quanto à sua natureza, o jardim da casa Arpel e o *nightclub Royal Garden* partilham funções lúdicas e pretensões estéticas que inviabilizam as relações interpessoais, transformando o seu uso em atmosferas babilónicas.

Deste modo e enquanto espaços de alienação quotidiana, os dois 'jardins' constituem o terreno fértil para acolher a semente da revolta coletiva proposta pela *Internacional Situacionista*. Durante a *garden party,* na residência dos Arpel, e na noite de inauguração do *Royal Garden,* o homem e o espaço associam-se numa subversão conjunta iniciada acidentalmente por Hulot. A aparente desinfeção destes locais é gradualmente ocupada pelo caos, durante o qual assistimos à purificação dos seres, varrida a cosmética espacial,[469] numa nova alusão à higiene futurista.[470] Contaminados pelo instinto, os corpos entregam-se à somatização, numa abertura indisciplinada à fisicalidade do prazer que transforma os dois espaços em alegres purgatórios de convenções e hierarquias sociais, assim como dos seus espelhos-representações arquitetónicos.

9.1.1. *GARDEN PARTY* : O REPUXO CONTRA-ATACA

Fig. 182: Casa *Kauffman* (1946), Richard Neutra

Fig. 183: *Mon Oncle* (01:02:00)

Como vimos anteriormente, o pátio-jardim da casa Arpel assume um papel central no processo de afirmação dos seus proprietários, enquanto palco de rituais lúdicos que mimetizam o *californian lifestyle*. Neste espaço, os Arpel organizam uma pequena receção que visa exibir a sua moradia vanguardista a convidados selecionados, assim como

[469] *… that subversive memory which has been hidden by social and architectural facades and their false sense of 'wholeness'* - Dan Graham. Citado em *Punkto* nº 2, Maio 2011: 6.

[470] *Supra:* 107.

apresentar a vizinha solteirona ao solitário Hulot. Porém, o bem-estar dos convivas é secundarizado face à encenação das relações sociais e aos constrangimentos do sistema hierárquico.

Nesta cena, Hulot inverte novamente a ordem dos acontecimentos, num gesto de catarse diluviana que irá quebrar a proxémica das convenções sociais. Ao furar acidentalmente a canalização que alimenta o ostensivo peixe-repuxo, o personagem vai reposicionar o jato de água no meio dos convidados. Numa torrente fértil, um misto de terra e água invade, de forma perturbadora e desconcertante, o convívio afetado e desinfeto dos presentes que procuram, curiosamente, escapar à ação purificante do elemento natural. Ao longo deste momento de deriva, o traçado normativo do pátio-jardim torna-se palco de movimentos circulares que substituem a solenidade da *passerelle architecturale* por um dançante cortejo de corpos e mobiliário. Paradoxalmente, na ambiência higiénica da residência Arpel, o lodo expelido pelas entranhas telúricas de uma terra esquecida torna-se o agente purificador da artificialidade do espaço que, dominado pelo caos, parece encontrar, ainda que momentaneamente, a autenticidade da sua função lúdica. Com os seus poluentes gargarejos de lama, o peixe-repuxo devolve o domínio do pátio-jardim à natureza, transformando os Arpel em presas do seu próprio pretensiosismo.

Fig. 184: *Mon Oncle* (01:07:00)

Fig. 185: *Mon Oncle* (01:09:00)

Fig. 186: *Mon Oncle* (01:09:30)

Fig. 187: *Mon Oncle* (01:12:00)

9.1.2. *ROYAL GARDEN: IN VINO VERITAS*

Como referimos anteriormente, ao longo da sequência no *Royal Garden*, o espetador assiste à decomposição do local, onde a destruição do novo possibilita a ressurreição da memória e dos instintos primitivos recalcados por uma arquitetura normativa, formalizando, deste modo, o processo inverso das demolições de *Mon Oncle*. O senhor Hulot precipita esta transição ao provocar, acidentalmente, a dissolução das convenções sociais, com dois gestos destrutivos que constroem uma nova ordem, reformulando o conceito espacial do *nightclub* tanto na sua forma como no seu uso.

Extremamente seletivo, este espaço prolonga os rituais de competição social, traduzidos na disputa da melhor mesa e no uso luxuoso de casacos de pele. Consequentemente, todos os que não preenchem os requisitos da indumentária moderna são excluídos do seu espaço, até à chegada acidentada de Hulot que vai provocar uma inversão na ordem dos acontecimentos ao quebrar a porta de vidro transparente do *Royal Garden*. A abolição desta sofisticada fronteira, que não resiste à sua própria modernidade, inicia uma progressiva rutura com a ordem preexistente, onde a respiração artificial do ar condicionado é substituída pela ventilação natural do edifício. Os corpos revoltam-se contra o ambiente estéril do *nightclub* e reciclam, de forma espontânea, os usos previstos para o espaço e para os objetos tal como acontece com os fragmentos da porta quebrada que adquirem uma nova função, sendo prontamente convertidos em cortantes cubos de gelo.

Palco de segregação social e de afirmação de estatutos, o local abre-se à rua, passando de privado a público e acolhendo a deriva dos *flâneurs*. Com Hulot entra também um músico jazz de raça negra, pertencente à banda do restaurante, cuja postura descontraída, traje casual e, sobretudo, a cor da pele são automaticamente rejeitados pelo gerente, responsável pelo caráter desinfeto do espaço. Desfeito o equívoco, o músico é autorizado a ingressar no espaço para se juntar à banda, marcando o início de uma nova atmosfera sonora, com a qual as linhas curvas e os movimentos circulares substituirão gradualmente a retidão proposta pelo arquiteto.[471] Ao longo do serão, o *nightclub* é conquistado pelos ritmos tribais da música de Jazz, envolvendo os corpos numa coreografia catártica que abole as leis da proxémica[472] e a rotina preestabelecida, produzindo um novo espaço.[473]

---

[471] *Que la courbe nous accueille et que l'angle trop aigu nous expulse?...La grâce d'une courbe est une invitation à demeurer…C'est une géométrie habitée.* Bachelard, 1957: 138.

[472] *In taking space and giving space, it is a question of the rival relationship in the human urge for development. In their need for space, people collide with each other and need to share their space*. Bollnow, 2011: 37.

[473] *When music takes hold of us, it evokes an accompanying movement, and not just an arbitrary movement, but one which is possible only under the influence of music and sharply distinguished from that of everyday life*. Bollnow, 2011: 232.

Segundo o filósofo polaco Otto Friedrich Bollnow (1903 – 1991), através da dança, os corpos associam-se às qualidades simbólicas do espaço, estabelecendo novas relações com ele.[474] As novas coreografias não só acompanham como participam na evolução caótica do local, passando de movimentos contidos e calculados a expressões corporais livres e descoordenadas que extravasam os limites da pista de dança, assumindo, de forma sinérgica, as rédeas do nightclub. Sem outro fim e como pura recreação,[475] a dança espontânea transforma-se num ritual alternativo à rigidez do local, restituindo-lhe o prazer autêntico, tão ambicionado pelo novo homem hedonista.

Fig. 188: *Playtime* (01:26:27)

Fig. 189: *Playtime* (01:00:23)

Do mesmo modo, a avaria do ar condicionado será um dos principais agentes no processo de desagregação do local, provocando uma subida de temperatura que *tropicaliza* a atmosfera e a torna reveladora dos instintos primitivos dos vários personagens.[476] O painel de controlo do ar condicionado, camuflado numa estorvante coluna, recria o intercomunicador do porteiro do edifício de escritórios, apresentando instruções escritas somente em inglês que inviabilizam a comunicação e desculpabilizam o arquiteto francófono.

---

[474] *We can therefore say with justification that the dance movement is assigned to the symbolic qualities of space. The system of reference of dance movement is formed by the symbolic qualities of space… in dancing, we reach a fundamentally changed relationship with space, that we experience a new space, which as such fundamentally differs from that of our everyday lives, and the experience of which fills us with an unspeakable joy… Man once again becomes one with space. And it is on this that the endless joyfulness of dance is based. The dance becomes a deep metaphysical experience, in which the split between man and his world is overcome and he experiences it again: to be one with everything that lives.* Bollnow, 2011: 236.

[475] *Because the dance movement serves no external purpose, it must be in itself something pleasant, something pleasurable, and not as a single movement -for we cannot separate it from its context – but in the totality of the dance*. Bollnow, 2011: 235.

[476] *We may live in a city and be deeply engaged in the technological and digital realities of today, but our embodied reactions continue to be grounded in our timeless past; there is still a hunter gatherer, fisherman and farmer concealed in the genes of each one of us, and architecture needs to acknowledge this deep historicity of humankind. This bio-cultural historicity poses a critical perspective to today's preference for novelty and uncritical enthusiasm for digital and virtual realities.* Juhani Pallasmaa, The Space of Time – Mental Time in Architecture. Disponível em http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur /Wolke/eng/Subjects/071/Pallasmaa/pallasmaa.htm, consultado a 16/08/2013.

Com a subida da temperatura, os funcionários do *nightclub* refrescam-se em copos prevaricadores, passados clandestinamente, por debaixo do balcão, e assim espaço e ação perdem a sobriedade. O *Royal Garden* mergulha gradualmente numa atmosfera suada e eufórica, onde arquitetura e utentes perdem a máscara de um mundo aprisionado em convenções sociais.

A reconversão dos espaços e dos objetos ganha expressividade com o colapso do teto falso, vítima da excessiva diligência da mão de Hulot, consequentemente promovido ao estatuto de arquiteto desconstrutivista. Ao desfigurar o local, este transfigura-se, formulando uma hipótese de renovação social através de uma abordagem espacial alternativa onde o arbitrário substitui o racional.

Neste momento de *deriva*, os ocupantes assumem o controlo do espaço, atribuindo-lhe novas funções, originando a encenação espontânea e antagónica de um *bistrot* no seio do *nightclub*. Paradoxalmente, a improvisada tasca gaulesa torna-se uma zona *vip* com acesso exclusivo, concedido pelo próprio proprietário do sofisticado estabelecimento, convertido agora ao papel de porteiro.

À semelhança do muro em decomposição de *Mon Oncle*, a ruína do *Royal Garden* formaliza a separação-transição entre a modernidade precária do *nightclub* e a atmosfera ébria do *bistrot*, marcando, simultaneamente, a passagem entre os dois estados. A destruição associa-se novamente à génese de um mundo novo, onde as fronteiras imaginárias e estatutárias dão lugar a outras, de caráter material.

Enquanto espaço recém-inaugurado, o *Royal Garden* é desprovido de memória, mas esta ressurge, curiosamente, na ruína do lugar, ao som da canção *Paris Autrefois*, entoada no *bistrot* privado.[477] Ao mesmo tempo, o falso mármore que reveste a coluna-conduta do ar-condicionado transforma-se no suporte cartográfico da cidade, no qual Hulot traça o seu mapa psicogeográfico de Paris, identificando referências espaciais e identitárias no desenho abstrato dos veios.

A cidade amanhece com a alvorada francófona de um galo invisível e os corpos exaustos abandonam o *nightclub* em direção à rotina quotidiana. No passeio, dois calceteiros fazem a manutenção do pavimento, num gesto arqueológico que escava a memória de uma Gália extinta e perdida algures no inconsciente coletivo.[478] Libertas da impermeabilização do asfalto, as entranhas telúricas invadem a superficialidade desinfeta da passarela urbana e dos seus *flâneurs* matutinos.

---

[477] Canção escrita pelo compositor e poeta parisiense Francis Lemarque (1917 – 2002), autor da banda sonora de *Playtime*.

[478] *This work reacts against a hygienic obsession in the name of redevelopment which sweeps away what little there is of an American past, to be cleansed by pavement and parking. What might have been a richly layered underground is being excavated for deeper, new building foundations. Only our garbage heaps are soared as they fill up with history*. Matta-Clark…2011: 7. Extraído de Corine Diserens (org.) 2006. Gordon Matta-Clark. Londres, Phaidon.

9.2. *ROYAL CHAIR*: A POPULARIZAÇÃO DO TRONO

Como já referimos, o mobiliário industrial de *design* moderno repete-se nos diferentes contextos espaciais, independentemente das suas funções. Contudo, as cadeiras do *Royal Garden* constituem uma exceção, destacando-se da sobriedade estandardizada dos restantes objetos, exibindo uma linguagem puramente *kitsch* que satiriza o ego extravagante do desenho do autor.

As costas da *Royal Chair* são delineadas pela coroa correspondente ao logotipo identitário deste espaço recém-inaugurado, identificável também na pala da entrada e no bolso do uniforme dos funcionários, numa caricatura à uniformização estética e emblemática do espaço arquitetónico enquanto obra de arte total.

Embora se atribua um rosto humano à autoria destes objetos, a sua estética original traduz-se num desconforto lombar e interfere com a normal utilização do espaço. Os seus tentáculos régios cravam-se como um ferrete no vestuário dos clientes e rasgam o uniforme dos garçons que o arquiteto acusa de disfuncional por não ser da sua autoria, numa nova alusão à figura autoritária e arrogante, descrita por Loos em *O pobre homem rico*. Logo, a coroa tatuada nas costas dos comensais assume a dupla função de democratizar o trono, convertendo os seus monarcas em escravos pós-modernos. Por outro lado, todos aqueles que envergarem este sinal distintivo nas suas costas, serão recompensados com o livre acesso ao anárquico clube privado, gerido pelo embriagado senhor Schultz.

Se, em *Mon Oncle*, a extravagância do objeto estava contida nas desconfortáveis arestas da clareza geométrica, a imagem singular da *Royal Chair* sobrepõe-se ao caráter prático, denunciando os efeitos disfuncionais do narcisismo contemporâneo.

Fig. 190: *Playtime* (01:27:00)

Fig. 192: Cadeira original do cenário de Playtime @thehulot universe.tumblr.com/page/14

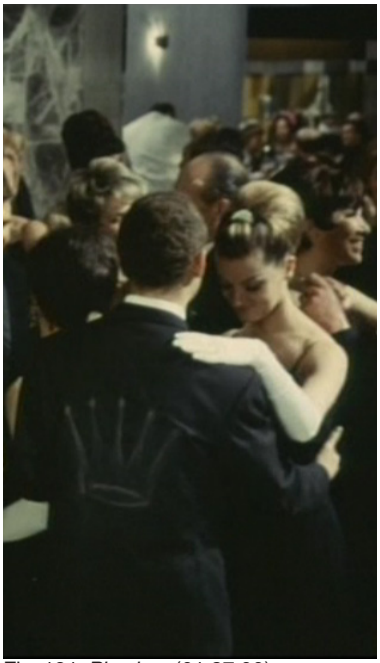


Fig. 191: *Playtime* (01:27:00)

9.3. O ARQUITETO

> *…mesmo o criador (podemos pensar no arquiteto), a partir de um determinado ponto da existência de uma máquina arquitetural, não possui controle sobre o que se produzirá, ou sobre o que se engendrará na interação com outros elementos espaciais, materiais ou imateriais e, claro, com os humanos.*[479]

Em *Mon Oncle*, a casa Arpel revestia-se de um faustoso anonimato industrial. Em *Playtime*, Tati introduz a figura do arquiteto que, em pleno exercício da sua profissão, procura marcar a diferença no contexto repetitivo da cidade. Contudo, o personagem está longe de corresponder à imagem singular e heroica do arquiteto do movimento moderno que, através do domínio perfeito da técnica, associado à estética, triunfa sobre a mediocridade. Trinta anos depois do filme *Fontainhead* (1949) de King Vidor (EUA, 1894 – 1982), o estatuto desta profissão já não era o mesmo e a mística que envolvera o seu exercício, durante a epopeia modernista, desvanece na nova indústria da construção.

Em *Playtime*, o arquiteto responsável pela conceção do *Royal Garden* e do seu mobiliário é confrontado, em plena azáfama de inauguração do *nightclub*, com a ineficácia dos mesmos. Erros de execução e de conceção estarão na origem da gradual ruína do local e da consequente agregação dos indivíduos presentes, como se a ordem superficial, pretensiosa e efémera deste espaço impedisse o exercício da função para a qual foi concebido.

Com o avançar da noite, as reclamações sucedem-se e tarefas básicas da restauração, como servir ao balcão ou à mesa, tornam-se impraticáveis. No seu discurso, o arquiteto minimiza e relativiza os aspetos disfuncionais do espaço[480] e tenta remendá-los, mas perde rapidamente o controlo dos mesmos, sobretudo a partir do momento em que os utentes se apoderam do local e criam as suas próprias lógicas de ocupação do espaço. O papel deste personagem, mais parecido aqui com o de um decorador ou *designer* de interiores, dissolve-se nas múltiplas imperfeições da própria obra, numa crítica ao estatuto inflacionado do arquiteto enquanto engenheiro social e perito do espaço que desvaloriza a opinião da comunidade e do utente durante o processo criativo.

Vencidos pela própria obra, o arquiteto e sua fita métrica abandonam a cena e o espaço cede a uma nova orgânica, desvinculada do rigor do cálculo, que envolve os corpos na intimidade do slow, entoado ao piano. E Hulot, responsável involuntário pelo

---

[479] Brandão, 2002: 10.

[480] *Si vous avez des garçons qui ne savent pas tourner autour des tables. Playtime*, 1967: 01:16:55.

desabamento do teto falso, ganha relevo enquanto agente-destrutor, tornando-se, por conseguinte, autor da nova espacialidade e, de certo modo, promovido a arquiteto do frenético ambiente do *nightclub*.

Através deste personagem anti-estrela, ultrapassado pelos acontecimentos e cuja atuação é ineficaz e desconstrutora, elabora-se uma sátira à imagem do arquiteto, muito distante daquela que reunia em si toda a prática arquitetónica.[481]

Fig. 193: *Playtime* (01:03:00, 01:08:57, 01:09:00, 01:11:06, 01:16:48, 01:21:34, 01:32:14, 01:41:00)

[481] *Deve ser a única profissão, além da do agente funerário, na qual o sorriso é banido…Todos os sinais de vida, começando pela respiração, têm que parar para que a arquitetura possa começar*. Wigley, 2006: 7.

10. ROTUNDA: O MOVIMENTO PERPÉTUO

Fig. 194: *Playtime* (01:55:00)

…ce manège, ça ressemble à une prison parce que le carrousel de voitures à la fin, on a l'impression qu'il est voué à tourner jusqu'à la fin des temps.[482]

O fenómeno de circulação giratória iniciado com a dança tribal do *Royal Garden* culmina precisamente numa rotunda, cuja forma circular expõe a origem epistemológica da palavra circulação, constituindo, paradoxalmente, o pesadelo de condutores por ser um local de concentração de engarrafamentos. Em vez de distribuir o trânsito, esta rotunda retém-no num circuito fechado que simula um carrocel, ironicamente acionado pelo pagamento do parquímetro, transportando-nos, novamente, para os devaneios inocentes do universo infantil. Nesta cena final, Tati sugere um regresso à simplicidade espontânea do arraial aldeão de *Jour de Fête,* através de hipotéticos preparativos para a celebração do 1º de Maio, ideia reforçada pela transfiguração fitomórfica dos candeeiros de iluminação pública nos revolucionários *Muguets de Mai*[483] que brotam do estéril asfalto, num sinal de redenção. Ao abandonar a sua função primordial, a rotunda transforma-se numa praça giratória que ressuscita a essência do espaço público enquanto local de convívio e de reunião.

[482] Jacques Tati citado por Daney, 1979 : 16.

[483] Na despedida, Hulot oferece um pequeno ramo de lírios-do-vale a Barbara, flor associada, em França, às comemorações do 1º de Maio e, consequentemente, à luta de classes. (*Muguet de Mai*).

Delícia de muitos autarcas, deuses da criação de rotundas, estas tornar-se-iam palcos do orgulho local, transposto em intervenções aquáticas, escultóricas ou vegetais que decoram o asfalto com espetáculos visuais ao som da buzina estridente da ira automobilística. Antevendo este fenómeno, Tati transforma a redonda encruzilhada num festivo panorama com atmosfera sonora de uma feira popular, onde as turistas americanas contemplam um festival de tarefas quotidianas que comporta uma dupla interpretação. Se, por um lado, podemos ler nas notas do acordeão a devolução da cidade ao instinto recreativo dos seus habitantes, aquelas alegorizam a transformação voluntária do espaço urbano num parque de atrações ao serviço da rentabilidade económica dos territórios e dos seus patrões.

Tal como o infinito tubo vermelho da fábrica *Plastac*, o engarrafamento permanente desta rotunda simboliza o movimento contínuo de um sistema produtivo, centrado em si próprio, que perpetua um modelo arquitetónico-social sem saída. As vantagens locomotoras do automóvel, paradigma modernista da eficiência construtiva e operacional, dissolvem-se na sua incontrolável multiplicação, originando o lento compasso da poluente marcha fúnebre que conduz o planeta.

E, todavia, no seu impasse giratório, a rotunda apresenta-se também como um ponto do nosso trajeto, no qual, após conquistada a prioridade, podemos escolher uma direção alternativa: *quero que o filme comece quando saírem da sala.*[484]

Fig. 195: *Mon Oncle* (00:29:21)

[484] Jacques Tati, *Omnibus*, BBC, 13 Maio, 1976. Citado por Ede e Goudet, 2002: 184

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arquiteto de cenários e provocador do olhar, Jacques Tati propõe-nos um importante modelo de análise crítica, na interseção entre o cinema e as disciplinas de projeto, ao questionar ironicamente as imagens difundidas pela propaganda publicitária do espaço construído e dos seus diversos objetos.

Após as encenações idílicas da década de 60, a divulgação da arquitetura varreu, tendencialmente, os utentes, reais ou artificiais, das respetivas representações, atribuindo a espaços vazios o protagonismo dos seus enquadramentos. Porém, se assistimos, atualmente, à inversão desta tendência, através das crescentes incursões da prática arquitetónica na ficção cinematográfica e vice-versa, convém lembrar que as publicações especializadas continuam a apresentar imagens com o aroma a tinta fresca de obras recém-acabadas, estrategicamente captadas por *paparazzi* contratados pelos candidatos a estrelas das revistas de arquitetura.

Por conseguinte, parece cada vez mais necessário focar e até mesmo entregar as objetivas aos Hulot que habitam os espaços que construímos para perceber quais as leituras, ocupações e reciclagens que dão continuidade ao trabalho iniciado pelo arquiteto, tal como está ilustrado na cena no *nightclub Royal Garden*. Em 2008, o arquiteto italiano Ila Bêka e a realizadora francesa Louise Lemoine apresentaram o filme documental *Koolhaas Houselife,* inserido no projeto *Living Architectures,*[485] que segue as peripécias de Guadalupe, a empregada doméstica da casa Bordeaux (1998) da autoria de Rem Koolhaas (Holanda, 1944 -). Desenhada em função das insuficiências motoras do seu proprietário, esta *máquina de habitar* contemporânea, dominada por dispositivos tecnológicos, dificulta tarefas aparentemente simples tais como a própria limpeza e manutenção. Focar a objetiva nos bastidores de uma arquitetura-estrela constitui um sugestivo exercício de inspiração *tatiana*[486]que inverte o protagonismo dos ocupantes e do espaço, revelando não só as suas fotogénicas disfunções como também as suas potencialidades ocultas. Deste modo, podemos concluir que, tal como nas narrativas fílmicas, também na prática arquitetónica existem habitantes principais e secundários, sendo, por conseguinte, muito mais fácil

[485] *Through these films, Ila Bêka and Louise Lemoine put into question the fascination with the picture, which covers up the buildings with preconceived ideas of perfection, virtuosity and infallibility, in order to demonstrate the vitality, fragility and vulnerable beauty of architecture as recounted and witnessed by people who actually live in, use or maintain the spaces they have selected. Thus, their intention is to talk about architecture, or rather to let architecture talk to us, from an «inner» point of view, both personal and subjective. Unlike most movies about architecture, these films focus less on explaining the building, its structure and its technical details than on letting the viewer enter into the invisible bubble of the daily intimacy of some icons of contemporary architecture. Through a series of moments and fragments of life, an unusually spontaneous portrait of the building would emerge. This experiment presents a new way of looking at architecture which broadens the field of its representation.* Projeto *Living Architectures* citado em http://www.living-architectures.com/project.php, disponível em 17/09/2013.

[486] A influência de Jacques Tati nesta obra de I. Bêka e L. Lemoine é ilustrada no televisor da casa que, quando ligado, transmite o filme *Mon Oncle*.

refugiarmo-nos no conceito abstrato do utente-padrão, herdado dos nossos antepassados modernistas.

No tempo do corpo e dos corpos sem tempo, a apologia da eterna juventude e da liberdade individual, iniciada nos anos 60, intensifica-se com a aceleração tecnológica e a revolução informática.

Enquanto o ter tempo permanece um luxo, o homem contemporâneo combate, permanentemente, as marcas da idade com sucessivos golpes de bisturi, transpondo os tratamentos cosméticos para as novas plataformas mediáticas, onde rostos e espaços partilham máscaras de *Photoshop*. No nosso papel de anfitriões, e à imagem e semelhança da senhora Arpel, continuamos a encenar a nossa existência a cada toque de campainha anunciado ou a cada publicação exibicionista no *Facebook*. A realidade dos bastidores domésticos é dissimulada em arrumações despidas, inspiradas agora por blogues fotogénicos. Cada vez mais sofisticados e autónomos, os *gadgets* da limpeza continuam a eliminar as impressões digitais do espaço vivido, enquanto envolvemos os nossos convidados numa hospitalidade ludibriante de repelentes ambientadores automáticos, encaixados numa tomada de parede.

Mas o aumento considerável da esperança média de vida e o consequente envelhecimento da população levanta outras questões importantes na produção e gestão do espaço individual e coletivo, no que respeita a acessibilidades e modos de funcionamento. Se nos anos 60, a indústria construía para o *baby boom* e para uma classe média jovem em pleno processo de ascensão, os edifícios do século XXI adivinham-se habitados pelos passos curtos e lentos de seniores munidos de auxiliares de locomoção e preparam-se para o esquecimento de corpos invadidos pela doença de Alzheimer.

O arquiteto contemporâneo desenha para os extremos de uma sociedade bulímica, dividida no duplo desconforto de corpos obesos e anoréticos. A *mão pensadora*[487] transformou-se numa presa decorada com coloridas unhas de gel, permanentemente ocupada com minúsculos ecrãs táteis, e os *olhos da pele*[488] pouco veem para além das modas sazonais do pronto-a-vestir. Anteriormente escravo de uma sociedade mecanizada, o homem contemporâneo submete-se à autoridade do mundo digital e de realidades virtuais que perpetuam a dependência da técnica com infinitas promessas de rapidez e autonomia.

No combate quotidiano às restrições corporais, os conceitos de liberdade espacial e individual confundem-se com a tecnologia *wireless*, mergulhando o território urbano e as *máquinas de habitar* numa nova abstração funcional que faria a delícia dos anseios

[487] Pallasmaa, 2009.

[488] Pallasmaa, 2006.

corbusianos. A poluição elétrica do espaço, anteriormente materializada por uma amálgama de fios e representativa de uma existência tecnológica, torna-se gradualmente invisível, dissolvendo-se numa atmosfera de ondas magnéticas, já anunciadas pelas portas da casa Arpel.

Consequentemente, os laços entre a arquitetura e a produção industrial, ridicularizados por Jacques Tati, intensificaram-se e ganharam novas formas com a revolução tecnológica. A *máquina de habitar* tornou-se sensível aos estímulos de anatomias cada vez mais mecanizadas por próteses digitais. Assiste-se ao nascimento de gerações de *iSapiens,* embaladas por ondas *wi fi*, ao som da *Baby TV* e para quem todos os utensílios indispensáveis à existência incluem o prefixo *i*.

Enquanto na segunda metade do século XX, a televisão ocupou a centralidade do espaço doméstico, o pequeno ecrã multiplicou-se gradualmente na interatividade das consolas de jogos, dos computadores e, mais recentemente, com a internet, inserida numa infinidade de dispositivos sem fios que autonomizam e distanciam os membros do agregado familiar. As existências pessoais e coletivas condensam-se na palma da mão, em minúsculos *homescreens* que nos acompanham por todo o lado. E, tal como no espaço urbano, os territórios virtuais são alvos não só de permanente vigilância como também de automonitorização por parte dos seus utentes ao publicarem as várias dimensões da sua vida privada em inúmeras redes sociais ou aplicações móveis.

Deste modo, a partilha ilustrada no bairro tradicional de *Mon Oncle* e os rituais de exibição presentes no *Royal Garden* são transferidos para o plano virtual, onde tudo se partilha, ainda que de forma fictícia.

Na era digital, as fachadas urbanas cobrem-se de ecrãs LED, antecipados por Tati com os apartamentos de *Playtime*, e que irradiam, dia e noite, luminosidades publicitárias em *full HD*. Anteriormente separados do consumidor por alguns milímetros de vidro e vários meses de trabalho, os objetos desejados são agora cortejados e escolhidos, de forma virtual, pelo arrastar de indicadores em ecrãs táteis.

Por conseguinte, as práticas de consumo, ilustradas criticamente por Jacques Tati, evoluíram para novas relações entre o sujeito e o objeto, onde a sociedade do descartável dá lugar, progressivamente, ao reciclável e as modas se polarizam entre *nerds* e ecologistas, *high-tech* e restauros patrimoniais. Se *Mon Oncle* ilustra o desaparecimento dos velhos ofícios, regressa-se atualmente ao conhecimento e à transmissão das práticas artesanais. Ao mesmo tempo, as modas *vintage* recontextualizam objetos de outros tempos, onde designs antigos vivem pacificamente com os novos, voltando a ganhar protagonismo nos processos de afirmação pessoal. Do mesmo modo, a *tabula rasa* deu lugar à revitalização dos centros históricos, cujo caráter comercial rivaliza com os periféricos centros comerciais.

Se o desenvolvimento económico das últimas décadas do século XX acentuou o consumo desregrado, representado em *Playtime*, intensificando a predominância do valor estético e simbólico de objetos móveis e imóveis e envolvendo-os em comodismos supérfluos, nos dias de hoje assiste-se ao declínio da classe média, numa realidade inversa à da década de 60. A utopia eufórica do mundo moderno, questionada pelo realizador, foi substituída, no início do século XXI, pela angústia da precariedade social inserida num novo tempo de resgates, e desta vez sem a promessa do *american dream*. O monopólio económico e industrial dos EUA, conquistado durante a segunda metade do século XX, vive ameaçado pela liderança produtiva da China, candidata a primeira potência mundial, enquanto fábrica económica de infinitos e discutíveis *gadgets*.

Tal como em *Mon Oncle*, a Europa continua a avançar a duas velocidades e, em vez de olhar o futuro, a sociedade agarra-se a um passado de prosperidade ilusória, sucumbindo lentamente à violência dos cortes sociais. Se o senhor Arpel e o senhor Schneider ilustram a felicidade presente na construção ou na aquisição de um novo lar e de uma existência melhor, atualmente, as casas traduzem-se em hipotecas habitadas por devedores que respiram toda a vida o ar das prestações, num permanente temor de eminentes despejos.

Mas tal como a casa Arpel, a arquitetura mantém-se uma plataforma de estatutos, servindo não só particulares mas também continuando a ser um instrumento de promoção do espaço urbano. Do mesmo modo, o cinema, enquanto *media* com um vasto alcance, é apropriado como um instrumento de promoção de territórios que requisitam objetivas conceituadas como a do realizador Woody Allen (EUA, 1935 -) cuja filmografia recente é o resultado de várias encomendas.[489]

Em conclusão, a cidade e a arquitetura contemporâneas permanecem como locais privilegiados de inovação, reagindo intensamente às mudanças sociais e tecnológicas e lançando novos desafios ao cinema, cuja indústria atual prefere refugiar-se numa *tabula rasa* de ecrãs verdes, procurando, através de modas 3D, reencontrar a intensa sensação do seu nascimento com a *Arrivée du train en gare de la Ciotat* (França, 1895, Auguste e Louis Lumière).

[489] Londres – *Match Point* (2005); Barcelona - *Vicky, Christina, Barcelona* (2008); Paris - *Midnight in Paris* (2011); Roma – *To Rome with Love* (2012).

V. ANEXOS

1. (De)Constructive Hand
The architectural ruin in Jacques Tati's cinematographic work[490]

Mãos, gestos, ruínas. Um gesto demolidor, um gesto restaurador e um gesto de simulação. A ruína do uso. O uso da ruína. A ação do tempo e do intemporal Hulot.

Se no assentar das fundações, o objeto construído perspetiva a eternidade, ao longo da existência, a sua solidez convicta é fragilizada pela violência de catástrofes bélicas e ambientais ou, simplesmente sucumbe às forças das dinâmicas sociais no tempo, *esse grande escultor*.[491] Quando parcialmente destruída, a arquitetura inicia uma nova etapa da sua vida social que lhe atribui novos significados, intensificando o seu poder representativo, a partir do qual germinam processos culturais de rejeição ou valorização[492] consoante a moda e as respetivas oscilações entre antiguidades dissimuladas e novidades reinventadas. Na imagem da ruína, natural ou fabricada, o *chronos* e o *topos* reúnem-se numa entidade mnemónica[493] e ambivalente que encarna simultaneamente a vitória do tempo e a resistência à erosão dos elementos e às forças destruidoras do progresso e da evolução. Anacrónicas, desatualizadas, as ruínas convidam a fugas tanto na direção do passado como na direção do futuro. Formas de passagem de um estado a outro, elas são alicerce da memória histórica e melancólica, embrião nostálgico e fermento da imaginação, enquanto presenças de ausências, presentes de passados e marcas da degradação do tempo e do homem sobre a matéria edificada. Os edifícios *foram*, as ruínas *são*. Mas as modernas construções, novinhas em folha, no futuro *terão sido* e ruínas *serão*.

Enquanto degradação e destruição, a ruína é uma forma de ocupação do espaço que não apresenta em si própria qualquer finalidade arquitetónica. Só a figura estética das ruínas que atravessou a pintura do século XVIII e continuou com a construção dos românticos parques do século XIX lhe conferiram outro estatuto.

O cinema tal como a fotografia fixam a imagem da(s) ruína(s), parando (congelando) a degradação do tempo e dando-lhes a eternidade possível dentro dos limites dos suportes, também sujeitos à efemeridade.

---

[490] Comunicação escrita por ocasião da conferência Inter[Sections], organizada na FAUP pelo projeto de investigação Ruptura Silenciosa, entre 11 e 13 de Dezembro de 2013.

[491] Yourcenar, 1983: 59.

[492] Sobre ruína como etapa na vida social dos objetos construídos, consulte-se Martins, 2004: 47 – 48.

[493] Castro, 2006: 21.

Na década de 60 do século XX, caraterizada pela democratização do hedonismo, o homem contemporâneo rende-se ao império do novo e da juventude eterna, complementando a ação do tempo em gestos de destruição que alimentam a sociedade do descartável e eliminam heranças vetustas.[494] Durante o período de reconstrução e na subsequente explosão urbana, os *bulldozers* prolongam a tarefa demolidora, iniciada pelos tanques de guerra, procurando dissipar as memórias opressoras de uma Europa em ruínas para dar lugar a novas paisagens e identidades promovidas pelo *Marshall Plan*.

Na obra cinematográfica de Jacques Tati (1907–1982), a ruína contemporânea formaliza um instrumento crítico, com o qual o realizador interroga a *tabula rasa* defendida pela doutrina modernista, profetizando, ao mesmo tempo, o regresso pós-moderno à imagética da cultura clássica. Para concretizar estas ideias, em *Mon Oncle* (1958) e em *Playtime* (1967), o autor recorre a três processos antagónicos de ruína, resultantes de modos satíricos, construtivos e destrutivos, associados a gestos, simultaneamente demolidores e restauradores.

Construtor de cenários, Jacques Tati projeta a sua anatomia subversiva no personagem senhor Hulot, arquiteto acidental de novas ruínas e, consequentemente, de novos espaços. A sua inadaptação à artificialidade das relações sociais, enquadradas por geometrias normativas, condu-lo a frequentes colisões com os artefactos da modernidade, nas quais, os frágeis alicerces dos espaços cosméticos perecem, face à autenticidade dos seus movimentos. Se, enquanto personagem, Hulot usufrui de um estatuto intemporal, no *plateau*, este duplo de Tati complementa a ação destrutiva do tempo, em gestos casuais de demolição. Paradoxalmente, a decomposição espacial, resultante do seu corpo inadaptado, formalizará novas composições espaciais, como está bem ilustrado em *Playtime,* durante a sequência no *nightclub Royal Garden*.

Em *Mon Oncle* (1958), o realizador mostra a perpétua afinidade entre a destruição do *velho* e a construção do *novo*, seguida pelos fundadores do modernismo e inserida, agora, na edificação voluntária de espaços amnésicos que propiciariam a introdução de modelos culturais e produtivos anglo-saxónicos, incompatíveis com a preservação das memórias patrimoniais de uma França tradicional e obsoleta.[495] Ao ritmo do martelo pneumático, o filme apresenta-nos um país em permanente estaleiro que alicerça o processo de

[494] Benjamin, 2011: 3.

[495] Le Corbusier, 1973: 87.

urbanização da sociedade e no qual os subúrbios preexistentes são progressivamente engolidos pelas novas tipologias dos *grands ensembles* ou por bairros residenciais, destinados a uma burguesia emergente, representada pelo casal Arpel.

Nesta época paradoxal, que transita entre a anulação de muros estruturais e a construção de muros separatistas[496], Jacques Tati recorre a uma parede degradada, fragmento de um edifício em ruínas, à qual atribui a dupla função de fronteira e transição entre os dois territórios que polarizam o cenário de *Mon Oncle*. Este elemento surge sempre no primeiro plano das novas urbanizações e assinala o local de passagem entre o passado, em processo de demolição, e o futuro, em plena edificação, separando, ao mesmo tempo, a nova burguesia das suas origens rurais e de uma cultura popular sem valor comercial.

Cruzamento simbólico da passagem do tempo e da passagem do espaço, esta ruína-fronteira não constitui apenas o espetro nostálgico de uma outra época como também é reveladora da mudança social em curso, assumindo uma nova função simbólica ao dissociar-se do seu uso e forma primordiais para anunciar algo de novo.

Repetido, estrategicamente, ao longo do filme, este enquadramento condensa o antagonismo presente entre os dois universos retratados na oposição estabelecida entre os seus sistemas construtivos. A rusticidade irregular do muro de pedra e de tijolo contrasta com as paredes de betão, lisas e brancas, que caraterizam o *grand ensemble* recém-edificado. Também o candeeiro em ferro forjado e o gradeamento no mesmo material, alusivos ao gesto artesanal dos ofícios em extinção, são substituídos por um lustroso poste de iluminação pública e por uma permeável cerca branca. Simultaneamente, uma persiana em madeira fecha-se à rua, num último gesto de privacidade antes da invasão de transparência ilustrada com o cenário de *Playtime*.

Invadida pela capacidade propagadora das infestantes, esta ruína integra progressivamente a paisagem, apresentando-se como um obstáculo a transpor durante os movimentos pendulares que ligam o bairro tradicional e a *banlieue pavillonnaire*. Hulot aproveita o muro caído para encurtar caminho e, ao atravessá-lo, vai provocar destruição, embora involuntária. A imagem em movimento (passagem) faz cair um tijolo que ele volta a colocar cuidadosamente no sítio. O espectador assiste, momentaneamente, a uma degradação e reconstrução da ruína. Hulot tenta colocar um pouco de ordem na desordem, num gesto aparentemente inútil mas simbólico que procura a suspensão do tempo assim como a preservação desta barreira ilusória entre a memória e o esquecimento, revelando a consciência patrimonial do autor Tati. A manipulação do tijolo, enquanto fragmento da ruína, constitui um exercício crítico que coloca Hulot no papel de restaurador, prolongando

[496] Em 1961 inicia-se a construção do muro de Berlim.

a existência do edifício obliterado, enquanto testemunha da vida humana, abrigo de afetos e herança cultural.

No filme *Playtime*, Tati elabora uma hipotética versão cinematográfica do *Plan Voisin* (1925), proposto por Le Corbusier (1887 – 1965) para a cidade de Paris. Por conseguinte, a capital francesa apresenta-nos uma sociedade plenamente urbanizada, onde o processo de *tabula rasa* é confirmado pela ausência da imagética tradicional parisiense, reduzida a miragens fugazes, projetadas na transparência do vidro que conforma o cenário.

Carrasco da juventude e da modernidade, o *chronos* encontra-se congelado na atmosfera frigorífica deste filme, resultante do uso ostensivo do vidro, do aço e do ar condicionado, cuja avaria irá propiciar uma inversão na ordem dos acontecimentos, tropicalizando a atmosfera durante a inauguração do *Royal Garden.* Na pretensiosa sofisticação estética deste *nightclub*, onde substâncias sintéticas procuram simular materiais nobres, o espaço condena-se, gradualmente, à sua própria desagregação. Ao contrário da resistente matéria telúrica que dá forma ao muro arruinado de *Mon Oncle*, dificultando a sua extinção face aos ataques das picaretas, a artificialidade sintética do *Royal Garden* sucumbe rapidamente ao uso do espaço e à teatralidade dos comportamentos.

Ao longo desta sequência, o espetador assiste à decomposição do local, onde a destruição do novo possibilita a ressurreição da memória e dos instintos primitivos recalcados por uma arquitetura normativa, formalizando, deste modo, o processo inverso das demolições de *Mon Oncle*. O senhor Hulot precipita esta transição ao provocar, acidentalmente, a dissolução das convenções sociais, com dois gestos destrutivos que constroem uma nova ordem, reformulando o conceito espacial do *nightclub*, tanto na sua forma como no seu uso.

Ao quebrar a porta de vidro transparente do *Royal Garden,* palco de segregação social e de afirmação de estatutos, o local abre-se à rua, passando de privado a público e acolhendo a *deriva* dos *flâneurs*. A abolição desta fronteira tão moderna e sofisticada que não resiste à sua própria modernidade, inicia, fatalmente, uma rutura com a ordem preexistente, onde a respiração artificial do edifício é substituída pela ventilação natural do mesmo e os fragmentos da porta quebrada adquirem uma nova função, sendo prontamente convertidos em cortantes cubos de gelo. Hulot, que colocara o tradicional tijolo na ruína do muro, não pode reerguer os estilhaços caídos nem evitar a progressiva desintegração do *nightclub*. Já não se trata de uma ruína de pedras ou de tijolos caídos, mas sim de vísceras de um edifício a saírem por hérnias abertas na fragilidade dos materiais sintéticos, numa visão apocalítica da capacidade de destruição do homem moderno no seu ritmo frenético de construção.

A reconversão dos espaços e dos objetos ganha expressividade com o desabar do teto falso, vítima da excessiva diligência da mão de Hulot, consequentemente promovido ao estatuto de arquiteto desconstrutivista. Ao desfigurar o local, este transfigura-se, formulando uma hipótese de renovação social através de uma abordagem espacial alternativa e regeneradora que reconcilia a cidade com os seus habitantes.

Neste momento de deriva, os ocupantes assumem o controlo do espaço, atribuindo-lhe novas funções, originando a conceção espontânea e antagónica de um *bistrot* no seio do *nightclub*. Paradoxalmente, a improvisada tasca gaulesa torna-se uma zona vip com acesso exclusivo, concedido pelo próprio proprietário do sofisticado estabelecimento, convertido agora ao papel de porteiro.

À semelhança do muro de *Mon Oncle*, a ruína do *Royal Garden* formaliza uma fronteira entre a modernidade precária do *nightclub* e a atmosfera ébria do *bistrot*, assim como testemunha a inadaptação do homem no ritmo caótico dos tempos modernos. Enquanto espaço recém-inaugurado, o *Royal Garden* é desprovido de memória, mas esta vai ressurgir, curiosamente, na ruína do lugar, ao som da canção *Paris Autrefois*,[497] entoada no bistrot privado.

Se até agora, analisámos ruínas vítimas do homem e do tempo, *Playtime* sugere-nos uma nova abordagem do tema através de um fragmento da arquitetura clássica, concebido artificialmente com um duplo objetivo: estético e utilitário. O *Thro.out Greek Style,* caixote do lixo em forma de coluna dórica, exibido no salão de exposições *Strand*, não só alude à rejeição do passado citada pelos autores modernistas como também antecipa o novo capítulo do percurso histórico e social das ruínas clássicas, encarnado pelo pós-modernismo.

Enquanto objeto de consumo, este fragmento de memória fabricada desconstrói a erudição da cultura clássica e do seu vocabulário arquitetónico, ao atribuir-lhe uma nova e metafórica função que secundariza o caráter contemplativo inerente à ruína, inserindo-a no processo de rejeição dos restos da sociedade contemporânea, dos quais se torna o recetáculo. Por conseguinte, a coluna desmente a sua origem estrutural, para revelar a substância oca da era do descartável, recontextualizando a herança clássica num irónico gesto dadaísta, com o qual Tati demonstra a confusão de valores em que mergulhara a sociedade de consumo. A estrutura maciça da coluna é anulada pelo seu vazio interior, a partir do qual o objeto adquire outra função não só utilitária mas também alegórica e premonitória.

[497] Canção escrita pelo compositor e poeta parisiense Francis Lemarque (1917 – 2002), autor da banda sonora de *Playtime*.

Se ao repor o tijolo no muro, Hulot manipulava, de forma simbólica, um fragmento concreto de origem telúrica, o gesto vazio da vendedora do *Strand,* figura tão artificial quanto o objeto exibido, traduz, literalmente, o efémero e o perecível. Muito embora existindo num mundo gradualmente desenraizado, a coluna dórica é sempre um símbolo do berço da civilização ocidental e da democracia,[498] mas, enquanto recipiente destinado aos lixos da abastada sociedade moderna, transforma-se simplesmente em mais um artigo *kitsch* e perde o seu estatuto de objeto cultural em face da modernidade dos edifícios do Estilo Internacional que compõem o cenário.

O hipotético simbolismo da melancólica ruína, prova evidente da passagem do tempo e da morte das coisas, será aqui totalmente rejeitado pelo seu significado de decadência e da simbólica alusão à própria condição humana, num tempo onde impera o sonho da eterna juventude e onde a nossa civilização pretende fruir incondicionalmente do presente (*carpe diem*), adorando o brilho do objeto novo, cuja *função consiste em celebrar o culto da sociedade de consumo, da qual recolhe os dejetos.*[499] A aparência sobrepõe-se à essência e a coluna dórica – caixote de lixo encaixa-se na ilusão decorativa barroca. Arte para o lixo ou ruína artística?

Fragmentos icónicos, as ruínas tanto podem ser as pedras do tempo como objetos invasores do espaço, construídos e destruídos numa eterna reciclagem e numa luta titânica entre natureza e cultura. Num duelo sem fim entre o tempo escultor e o homem arquiteto, temos o progresso em ruínas ou as ruínas do progresso?

[498] Ede e Goudet, 2002: 167.

[499] Ede e Goudet, 2002: 167.

VI.FONTES

1. BIBLIOGRAFIA

ÁBALOS, Iñaki. 2003. *A boa vida*. Barcelona, Gustavo Gili.

ABEL, Richard. 2005. *Encyclopedia of early cinema*. New York. Routledge.

AKCAN, Esra, 2009. "Civilizing Housewives versus Participatory Users: Margarete Schütte-Lihotzky in the Employ of the Turkish Nation State" in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 185 – 207.

ALEXANDER, Christopher, 1966. "A city is not a tree" in *Design nº 206*, London, Council of industrial design. Disponível em http://www.abc.polimi.it/fileadmin/docenti/TEPAC/2012/FONTANA/A_City_is_not_a_Tree.pdf

AMENGUAL, Barthélemy. 1954. "L'étrange comique de Monsieur Tati". *Cahiers du Cinéma*. 32. Paris, Editions de l'étoile: 31-36.

ARNHEIM, Rudolf. 2001. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, São Paulo, Pioneira.

ASCHER, François. 1984. *Tourisme, sociétés transnationales et identités culturelles*. Paris, Unesco.

ASCHER, François. 2005. *Le mangeur hypermoderne: une figure de l'individu éclectique*. Paris, Odile Jacob.

ASCHER, François. 2005. *Les sens du mouvement : Modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines*. Paris, Belin.

ASCHER, François. 2010. *Métapolis ou l'avenir des villes*. Paris, Odile Jacob.

ASCHER, François, 2010, *Novos Princípios do Urbanismo*. Lisboa, Livros Horizonte.

AUGÉ, Marc. 2006. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa. 90º.

AUGÉ, Marc. 2003. *Le temps en ruines*. Paris, Galilée.

AUGÉ, Marc. 1994. *Les hommes, leurs espaces et leurs aspirations: hommage à Paul Henry Chombart de Lauwe*. Paris, Harmattan.

BACHELARD, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.

BACON, Mardges, 2001, *Le Corbusier in America: Travels in the land of the timid*, Cambridge. The MIT Press.

BADAL, Jean. 1968. "La cathédrale de verre". *Cahiers du Cinéma*. 199. Paris. Editions de l'étoile. 28-29.

BALZAC, Honoré de, 1966. *Le Père Goriot*, Paris, Garnier-Flammarion: 30.

BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris, Seuil.

BARTOLO, José. 2011. "Destruição: uma obra em processo". *Punkto, 2.* Porto, MAO: 9 – 11.

BATAILLE, Georges. 2003. *A História do olho*, São Paulo, Cosac Naify.

BAUDRILLARD, Jean. 1972. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean. 1994. *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.

BAUDRILLARD, Jean e Jean Nouvel. 2002. *The singular objects of architecture. Minneapolis*, University of Minnesota Press.

BAUDRY, Pierre. 1971. "Sur le réalisme". *Cahiers du Cinéma*. 231. Paris. Editions de l'étoile: 35-41.

BAZIN, André. 1958. "Entretiens avec Jacques Tati". *Cahiers du Cinéma*. 83. Paris. Editions de l'étoile: 2-18.

BENEVOLO, Leonardo. 2006. *A cidade e o Arquitecto*. Lisboa, Edições 70.

BENEVOLO, Leonardo. 1997. *O último Capítulo da Arquitectura Moderna*. Lisboa, Edições 70.

BENEVOLO, Leonardo. 1977. *History of Modern Architecture*. Cambridge, Massachussets, The MIT Press: 219 – 250.

BENJAMIN, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres, Penguin.

BENJAMIN, Walter, 2008, *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim: 73 -78.

BENJAMIN, Walter, 2011, "O caráter destrutivo" (1º ed. 1931). *Punkto, 2.* Porto, MAO: 3 – 4.

BENJAMIN, Walter, 1986, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia," in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz, Nova Iorque, Schocken Books: 180.

BERGSON, Henri. 2002. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Puf.

BERNSTEIN, Jared, 2013. « Estados Unidos. Desigualdade, poder e influencia. » in *Vanguardia Dossier. El Mundo de la calsse media.* 47. Barcelona. La Vanguardia Ediciones.

BERVOETS, Liesbeth. 2009. ""Consultation Required!": Women Coproducing the Modern Kitchen in the Netherlands, 1920 to 1970", in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 209 - 232

BEYLIE, Claude. 1958. "La pesanteur et la grâce". *Cahiers du Cinéma*. 84. Paris, Editions de l'étoile: 50-52.

BOLAND, Bernard. 1979. "L'autre monde de Hulot". *Cahiers du Cinéma*. 303. Paris, Editions de l'étoile: 28-29.

BOLLNOW, Otto Friedrich. 2011, *Human Space* (*Mensch und Raum*, 1963), Londres, Hyphen Press

BOTTON, Alain de, 2006, *A Arquitetura da Felicidade,* Alfragide, D. Quixote.

BOURDIEU, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. California. Stanford University.

BOURDIEU, Pierre. 1997. *Razões Práticas sobre a teoria da acção.* Oeiras, Celta Editora.

BRANDÃO, Ludmila de Lima, 2002. *A Casa Subjetiva: matérias, afetos e espaços domésticos*. São Paulo, Perspetiva.

BRION, Patrick. 1968. "Filmographie de Jacques Tati". *Cahiers du Cinéma*. 199. Paris, Editions de l'étoile: 30-31.

BURCH, Noël. 1968. "Notes sur la notion de forme chez Tati". *Cahiers du Cinéma*. 199, Paris, Editions de l'étoile: 26-22.

CAMBIER, Alain. 2005. *Qu'est-ce Qu'une Ville?* Paris, Vrin.

CANDILIS, Georges, 1954, 'L'esprit du Plan de masse de l'habitat', *L'Architecture d'Aujourd'hui, no. 57*, *Habitations Collectives*, Boulogne-sur-Seine, L'Architecture d'aujourd'hui: 1 – 7.

CANDILIS, Georges, 1964, "Urbanisme: Repenser le problème", *L'Architecture d'aujourd'hui, nº 118, Construire l'avenir,* Boulogne-sur-Seine, L'Architecture d'aujourd'hui : 5 – 6.

CARBONE, Cristina, 2009, "Staging the Kitchen Debate: How Splitnik Got Normalized in the United States" in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 59 – 81.

CARNEIRO, Alberto. 1995. *Campo, sujeito e representação no ensino e prática do desenho/projecto*, Porto, FAUP: 19.

CARRIÈRE, Jean-Claude. 1958. *Mon Oncle*. Paris, Robert Laffont.

CASTILLO, Greg, 2009, "The American "Fat Kitchen" in Europe: Postwar Domestic Modernity and Marshall Plan Strategies of Enchantmen" in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 33 – 57.

CASTRO, Carlos. (2006). *Fragmento. Representação da Memória na Arquitetura*. Porto: Faup. Prova Final de Licenciatura em Arquitetura.

CHION, Michel. 1982. "Lumière avec son". *Cahiers du Cinéma*. 338. Paris, Editions de l'étoile: 11.

CHOAY, Françoise. 1979. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une Anthologie*. Paris, Éditions du Seuil.

CHOMBARD DE LAUWE, Paul-Henry. 1965. *Des hommes et des villes*. Paris, Payot.

CIERAAD, Irene, 2009, "The Radiant American Kitchen: Domesticating Dutch Nuclear Energy" in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 113 – 136.

COBBERS, Arnt, 2009, *Breuer*, Colónia, Taschen.

COLOMINA, Beatriz. 1996. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Massachusetts. The MIT Press.

COLOMINA, Beatriz, Annmarie Brennan, Jeannie Kim. 2004. *Cold war hothouses: inventing postwar culture, from cockpit to playboy.* New York. Princeton Architectural Press.

COLOMINA, Beatriz, 2007, *Domesticity at war*, Cambridge, The MIT Press.

COLOMINA, Beatriz, 2007, "Un aire aun no respirado" in *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona, Ediciones Polígrafa. 30 – 49.

COLQUHOUN, Alan, 1981, "Displacement of Concepts in Le Corbusier" *in Essays in Architectural Criticism*, Cambridge. MIT Press: 51.

COLQUHOUN, Alan. 1985. *Recueil d'essais critiques: architecture moderne et changements historiques*. Bruxelas, Madraga.

COLQUHOUN, Alan. 2005. *La Arquitectura Moderna: Una Historia Desapasionada*. Barcelona, Gustavo Gili.

CONRADS, Ulrich, 1971. Conrads, *Programs and manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press.

CORNU, Marcel. 1977. *Libérer la ville*. Bruxelles. Casterman.

CROIZÉ, Jean-Claude, 2009, *Politique Et Configuration Du Logement En France (1900-1980) Volume III - Naissance D'une Politique (1947-1953) et Traitement De La Question Des Loyers (1945-1980)*, Paris. Université Paris-X Nanterre : 15, disponível em http://croizejc.com/, consultado em 08/02/2013.

CURTIS, William J. R. 1982. *Modern Architecture since 1900,* Oxford, Phaidon: 106.

DANEY, Serge. 1979. "Eloge de Tati". *Cahiers du Cinéma*. 303. Paris, Editions de l'étoile : 5-24.

DEAR, Michael J. 2001. *The Postmodern Urban Condition*. Oxford. Wiley-Blackwell.

DEBORD, Guy, 1971. *La société du spectacle*. Paris, Champ Libre.

DIAS, Tiago Lopes. (2011). "Vell Poble Nou". *Punkto, 2.* Porto: MAO: 21 – 22.

DOMINGUES, Álvaro. (2011). "Destruição: Registos da perda de um Portugal Rural". *Punkto, 2.* Porto, MAO: 13 – 17.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, 1987. *A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

DELEUZE, Gilles, 1992. "Postscript on the societies of control" in *October nº 59*, Cambridge - Massachussets, The MIT Press: 3 – 7. Disponivel em http:// pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/ Gilles%20Deleuze%20-%20Postscript%20on%20 the%20Societies%20of%20Control.pdf

DELEUZE, Gilles. 2004. *Foucault*. Paris, Les éditions de minuit.

DONDEY, Marc. 2009. *Tati*. Paris, Éditions Ramsay.

ISHAGPHOUR, Youssef. 1979. « Elle c'est du cinéma. (a propos de Navire Night)» in *Cahiers du cinéma*. 303. Paris, Editions de L'Etoile.

ECO, Umberto, 2004, *On Beauty, A History of a Western Idea*, Londres, Secker & Warbug: 371 – 372.

ECCO, Umberto. 2010. *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa, Presença.

EDE, François e Stéphane Goudet. 2002. "Playtime. Hommage au film de titan de Tati et témoignages sur trois ans de tournages. Bienvenues à Tativille". *Cahiers du Cinéma*. 568. Paris, Editions de l'étoile : 44-47.

EDE, François e Stéphane Goudet. 2002. *Playtime*. Paris, *Cahiers du Cinéma.*

EISENMAN, Peter. 1996. "Visions unfolding: Architecture in the age of electronic media", in *Theorizing. A new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*. New York, Princeton Architectural Press.

ETLIN, Richard A., 1987, "A paradoxical avant-garde, Le Corbusier's villas of the 1920s", *The Architectural Review, Corbusier 100,* volume CLXXXI, nº 1079, Londres, The Architectural Press.

FENICHELL, Stephen. 1997. *Plastic: the making of a synthetic century*. Nova Iorque. Harper Business.

FIESCHI, Jean-André. 1968. "Le carrefour Tati". *Cahiers du Cinéma*. 199, Paris, Éditions de L'étoile : 24-25.

FIESCHI, Jean-André e Jean Narboni. 1968. "Le champ large, entretiens avec Jacques Tati". *Cahiers du Cinéma*. 199. Paris, Editions de l'étoile: 8-20.

FIESCHI, Jean-André. 1968. "Playtime". *Cahiers du Cinéma*. 198. Paris, Éditions de l'étoile: 75.

FISHMAN, Robert, 1982, *Urban Utopias in The Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier,* Cambridge – Massachusetts, The MIT Press.

FOUCAULT, Michel. 1979. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris. Gallimard.

FOUCAULT, Michel. 2004. 'Panopticism' in Buchli (org.), *Material Culture. Critical concepts in the social sciences,*1. Londres, Routledge: 265 – 291.

FOUCAULT, Michel, 2004, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Edições Graal: 5 – 13.

FRAMPTON, Kenneth. 1997. *História Crítica da Arquitectura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes. (1º ed. 1980).

FRODON, Jean-Michel. 2010. *Le cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris, Cahiers du Cinéma.

GARY, Romain, 1974, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard.

GAUDIN, Thierry. 1982. 'Société de création et épistémologie industrielle' in *Culture Technique*, n°8. Neuilly-sur-Seine, Centre de recherche sur la culture technique: 15 – 31.

GIEDION, Sigfried, 1952, *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, Cambridge. Harvard University Press: 368.

GOLUB, Philip S. 2010. "Des cités-états à la ville globale". *Manière de voir*. 114 Paris, Le monde diplomatique:11.

GROSSMAN, Vanessa. 2006. *Arquitectura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo, Annablume.

GUILLÉN, Mauro. 2006, *The Taylorized Beauty of the Mechanic*, Princeton, Princeton University Press

HAMILTON, Shane, 2009, "Supermarket USA Confronts State Socialism: Airlifting the Technopolitics of Industrial Food Distribution into Cold War Yugoslavia", in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 137 – 159.

HANOUN, Marcel. 1966. "Le dogme et la vertue: confrontation 2". *Cahiers du Cinéma*. 178. Paris, Éditions de l'étoile : 11.

HEIMANN, Jim. 2007. *Shop America. Midcentury Storefront Design 1938 – 1950*. Colónia, Taschen.

HEIMANN, Jim. 2002. *All American Ads 60's*. Colónia, Taschen.

HENRY, Jean-Jacques. 1979. "Claquez vos portes dans un silence d'or. Notes sur le son chez Tati", *Cahiers du Cinéma,* 303. Paris, Éditions de l'étoile: 25 - 27.

HEßLER, Martina, 2009, "The Frankfurt Kitchen: The Model of Modernity and the "Madness" of Traditional Users, 1926 to 1933", in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 163 – 184.

HOLDER, Julian, 2009, "The Nation State or the United States? The Irresistible Kitchen of the British Ministry of Works, 1944 to 1951" in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 235 – 258.

Cahiers du Cinéma. 303. Paris, Editions de l'étoile : 25-26.

Jacques Tati. *Deux Temps, Trois Mouvements*. 2009. Paris, Naïve. 23

JACOBS, Jane. 1961. *The Death and Life of Great American Cities*. Nova Iorque. Vintage Books.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1964, *L'Ironie*, Bourges, Flammarion.

JAY, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French though*. California. University of California Press.

KOENING, Gloria. 2007. *Eames*. Colónia, Taschen.

KOFFKA, Kurt, 1967. *Principles of Gestalt Psychology*, California, Harcourt.

KOOLHAAS, Rem. 1995. "Bigness, or the problem of the large", in S, M, L, XL. Roterdão, 010 Publishers: 491 – 517.

KOOLHAAS, Rem. 1995. "The Generic City", in *S, M, L, XL*. Roterdão, 010 Publishers: 1238 – 1267.

KOOLHAAS, Rem. 1996. "Towards the Contemporary City", in *Theorizing. A new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*. New York, Princeton Architectural Press

KOOLHAAS, Rem. 2001. "Junkspace", in *Harvard Design School Guide to Shopping*. Colónia, Taschen: 408 – 422.

KOOLHAAS, Rem. 2010. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona. Gustavo Gili.

KUNDERA, Milan. 1997. *Slowness.* Nova Iorque: Harper Perennial.

LAMSTER, Mark. 2000. *Architecture and Film.* Nova Iorque, Princeton Architectural Press.

LE CORBUSIER, 1953, *El Modulor, Ensayo Sobre una Medida Armonica a la Escala Humana Aplicable Universalmente a la Arquitetura y a la Mecánica*, Buenos Aires, Poseidon.

LE CORBUSIER, 1987. *The Decorative art of today*. Londres, The Architectural Press: 190.

LE CORBUSIER, 1973, *The Athens Charter*, Nova Iorque, Grossman Publishers.

LE CORBUSIER. 1994. *Urbanisme*. Paris, Flammarion.

LE CORBUSIER. 1995. *Vers une architecture*. Paris, Éditions Arthaud.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, BOESIGER, Willi (org.), 1964, *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Oeuvre complète, vol. 1 : 1910 – 1929,* Zurique, Editions Girsberger: 60.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, BOESIGER, Willi (org.), 1984, *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, Oeuvre complète, vol. 2 : 1929 – 1934,* Zurique, Editions Girsberger: 24.

LEACH, Neil. 2005. *Anestética da arquitectura*. Lisboa, Antígona.

LEFEBVRE, Henri. 1991. *The production of space.* Oxford, Blackwell.

LEFEBVRE, Henri, 1992. *Critique of everyday life*. Nova Iorque, Verso.

LEFEBVRE, Henri. 1995. *Introduction to modernity.* Nova Iorque, Verso.

LEMOINE, Louise e Illa Bêka. 2008. *Koolhaas HouseLife*. Roma, Bekafilms.

LIPOVETSKY, Gilles e Jean Serroy. 2010. *O ecrã global*. Lisboa. Edições 70.

LOOS, Adolf, 1900, "O Pobre Homem Rico" *in* August Sarnitz, 2007, *Loos* .Colónia, Taschen: 18 – 21.

LOOS, Adolf, 1908, "Ornamento e Crime" *in* August Sarnitz, 2007, *Loos* .Colónia, Taschen: 84 – 89.

LORENZO, Antonio Amado, 2011, *Voiture Minimum, Le Corbusier and the Automobile,* Cambridge, Massachussets, The MIT Press: VII, 179.

LOSA, Ilse. 1954. *Nós e a criança*. Porto, Porto Editora.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. 1998. *Imagens do moderno. O olhar de Jacques Tati*. Fortaleza, Annablume.

LUPFER, Gilbert, SIGEL, Paul, 2006, *Gropius*, Taschen, Colónia.

LYNCH, Kevin. 1960. *The image of the city*. Cambridge, MIT Press.

MARTIN, Paul-Louis. 1968. "D'un Tati à l'autre". *Cahiers du Cinéma*. 199, Paris. Editions de l'étoile : 27.

MARTINS, Rui de Sousa. (2004). Ruínas, Patrimonialização e Cultura Cerâmica na Praia da Vitória. *Praia da Vitória Terceira.* In *Inventário do Património Imóvel dos Açores*. Angra do Heroísmo: Direção Regional da Cultura, Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal da Praia da Vitória: 47 – 58.

"Matta-Clark. Destruição como Memória". 2011. *Punkto*, 2. Porto, MAO: 7.

MCCOY, Esther. 1962. *Modern California houses: case study houses, 1945-1962*. Nova Iorque, Reinhold

MINOSH, Peter, 2007, *Moderate Utopias: The reconstruction of urban space and modernist principles in postwar France,* Cambridge, Massachusetts Institute of technology: 7

MONTAIGNE, Michel de. 1998. *Ensaios*. Lisboa Relógio D'Água: 281 -284.

MONTEYS, Xavier e Pere Fuertes. 2003. *Casa Collage*. Barcelona, Gustavo Gili.

MORTEO, Enrico, 1991, "The Dominion of Design", *History of industrial design, 1919 – 1990*, Milão, Electa: 286.

MUMFORD, Eric. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960.* Cambridge, MIT Press.

NAZARIO, Luiz (org.). 2005. *A cidade imaginária*. São Paulo, Perspectiva.

NEUMANN, Dietrich. 1999. *Film architecture. Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. Nova Iorque, Prestel.

NESBITT, Kate. 2008. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify: 475.

OLDENZIEL, Ruth e Karin Zachmann (org.). 2009. *Cold War Kitchen*. Cambridge. The MIT Press.

ORWELL, George. 1961. *1984*. Nova Iorque, Signet Classic.

PADOVAN, Richard, 1987, "Definitive De Stijl" in *The Architectural Review: Corbusier 100*, nº1079, Londres, The Architectural Press: 8.

PALLASMAA, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel.* Barcelona, Gustavo Gili.

PALLASMAA, Juhani, 2009. *The Thinking Hand: Existential and embodied wisdom in architecture*, West Sussex, John Wiley & Sons.

PENZ, François. 1999. "A arquitectura nos filmes de Jacques Tati", in *Cinema e Arquitectura*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema: 137 – 146.

PENZ, François e Maureen Thomas. 1997. *Cinema & Architecture: Melies, Mallet-Steven, Multimedia*. Londres, British Film Institute.

PENZ, François. 1997. 'Architecture in the films of Jacques Tati', in Penz e Thomas (orgs.). *Cinema & Architecture: Melies, Mallet-Steven, Multimedia*. Londres, British Film Institute: 62 – 68.

PÉREC, Georges, 1965. *Les Choses: Une Histoire des années soixante*, Paris, Julliard.

PEREC, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris, Galilée.

PEREIRA, Sandra Marques, 2012, *Casa e Mudança Social - Uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa,* Lisboa, Caleidoscópio.

PHILLIPS, Stephen, 2004. 'Plastics', in Colomina, Brenan e Kim (orgs.). *Cold War Hothouses. Inventing postwar culture from cockpit to Playboy*. Nova Iorque, Princeton Architectural Press. 91 – 123.

QUERRIEN, Max. 2010. "La propriété du sol, une aberration". *Manière de Voir*. 114. Paris, Le monde diplomatique:12.

RAMIREZ, Francis e Christian Rolot. 1993. *Mon Oncle: Jacques Tati*. Collection Synopsis, 16. Paris, Nathan. 119.

RAMÍREZ, Juan Antonio. 2003. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Alianza.

REID, Susan E., 2009, ""Our Kitchen Is Just as Good": Soviet Responses to the American Kitchen" in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 83 – 112.

ROLLO, Maria Fernanda. (1997). "Portugal e o cinquentenário do plano Marshall" in *História 32. Portugal e o Plano Marshall.* Lisboa. Edipress: 4 – 15.

SAARIKANGAS, Kirsi, 2009, What's New? Women Pioneers and the Finnish State Meet the American Kitchen, in Ruth Oldenziel e Karin Zachmann (org.). *Cold War Kitchen.* Cambridge, The MIT Press: 285 – 311.

SCHEFER, Jean Louis. 1979. "La vitrine". *Cahiers du Cinéma*. 303. Paris, Editions de l'étoile: 30-32.

SCULLY, Vincent. 2003. *Modern architecture and other essays*. New Jersey. Princeton University Press.

SIBRIGLIO, Jacques. 2004. *Unité d'habitation de Marseille*. Paris, Fondation Le Corbusier.

SMITH, Elizabeth e Peter Gossel 2002. *Case Study House*: The Complete CSH Program, 1945-1966. Colónia, Taschen.

SMITHSON, Allison e Peter, 1956, "But Today We Collect Ads", Ark, 18, Londres, Royal College of Art, online in http://www.warholstars.org/articles/But%20Today%20We%20Collect%20Ads.html

STEVENSON, Greg. 2003. *Palaces for the people: prefabs in the postwar Britain*. Londres, Batsford.

SULLIVAN, Louis H., 1896, "The Tall Office Building Artistically Considered" in *Lippincott's Magazine, nº 57*, Philadelphia: 403-409.disponível em http://pt.scribd.com/doc/104764188/Louis-Sullivan-The-Tall-Office-Building-Artistically-Considered

"Tati". 2009. *Revue Dada*. 147. Paris, Arola.

THIRION, Antoine. 2003. "Playtime". *Cahiers du Cinéma*. 585. Paris, Editions de l'étoile: 106-107.

TORGA, Miguel. 1955. *Traço de União. Temas portuguese e brasileiros.* Coimbra, Edição do Autor.

NEUMEYER, Fritz. 1996. *Mies Van der Rohe — Réflexions sur l'art de bâtir*. Paris, Le moniteur.

RODRIGUES, José Miguel, 2009, « Covilhã : Evolução urbana da cidade » in *Monumentos, nº 29*, Lisboa, IHRU: 13.

RODRIGUES, José Miguel. (2013). "Destruição, Tradição, Ruína e Fragmento". *Punkto, 3*. Porto: 16 – 23.

ROWE, Colin. 1978. *Collage City*. Cambridge, MIT Press.

RUDOFSKY, Bernard. 1981. *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. Londres, Academy Editions.

SARNITZ, August, 2007, *Loos*, Colónia, Taschen.

SCOTT, James C., 1998. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Nova Iorque, Yale University.

SERVENT, Pierre, 2007. *La Trahison des Medias*. Paris. Bourin.

TAUT, Bruno, 1971, "Down with seriousism" in Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge.The MIT Press: 71.

TAYLOR, Frederick Winslow, 1997. *The principles of Scientific Management,* Nova Iorque, Dove Publications.

TOUSSAINT, Michel. 2010 "Depois do Modernismo", in *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa, Caleidoscópio: 812 – 813.

VAN DE VELDE, Henry. 1971. "Credo." In Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press: 18.

VAYSSIÈRE, Bruno. 1988. *Reconstruction – Déconstruction. Le Hard French ou l'architecture française des Trente Glorieuses.* Paris, Picard.

VAYSSIERE, Bruno, 1995, *Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, 1944-54 : une politique du logement, Plan Construction et Architecture.* Paris. Institut Français d'Architecture : 14-15.

VIGARELLO, Georges, 1985. *Le Propre et le sale*, Paris, Seuil: 94.

VENTURA, Susana. 2009. "Entre Realidade e Ficção, Apropriação e Representação, um Piso e Outro". *Nada*, 13. Porto, Dafne Editora.

VENTURI, Robert. 1995. *Complexidade e contradição em arquitectura*. São Paulo, Martins Fontes.

VENTURI, Robert e Denise Scott Brown. 1977. *Learning from Las Vegas*. Massachusetts, MIT Press.

WAGNER, Otto, 1988, *Modern architecture: a guidebook for his students to this field of art*, Santa Mónica, Getty Center for the History of Art and the Humanities: 46 - 67.

WALKER, Stephen. 2009. *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. Universidade de Michigan.

WIGLEY, Mark, 1990. "Architecture After Philosophy: Le Corbusier and The Emperor's New Paint", *Journal of Philosophy and Visual Arts*, nº 2: 84 – 95.

WIGLEY, Mark, 1991, "Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture", *Assemblage: A critical journal of architecture and design culture* Nº 15, Massachusetts, MIT Press: 6-29.

WIGLEY, Mark, 1992. "Untitled: The housing of gender" *In* COLOMINA, Beatriz, 1992, *Sexuality and space,* Princeton, Princeton University Press: 326 – 389.

WIGLEY, Mark, 1995."White Out: Fashioning the Modern (Part 1)" *in Architecture: In Fashion*, Nova Iorque: 240.

WIGLEY, Mark, 1995, *White Walls, Designes Dresses: The Fashion of Modern Architecture*, Cambridge. The MIT Press.

WIGLEY, Mark, 2001, "Paper, Scissors, Blur". *The Activist Drawing: Retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Nova Iorque. The Drawing Center: 27 – 56.

WIGLEY, Mark, Olafur Eliasson e Daniel Birnbaum. 2006. "The hegemony of TiO2 : A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum." In Olafur Eliasson. *Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality. Edited by Studio Olafur Eliasson*. Baden, Lars Müller Publishers: 241-251.

YOURCENAR, Marguerite. (1983). *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard.

ZEGHER, Catherine e Mark Wigley. 2001. *The Activist Drawing: Retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*. Nova Iorque. The Drawing Center.

ZIMMERMAN, Claire, 2007, *Mies van der Rohe*, Colónia, Taschen.

2. WEBGRAFIA

http://modernistarchitecture.wordpress.
http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_playtime.htm
http://www.aeg.com/en/About-AEG/History/
http://www.annualreviews.org/loi/anthro
http://www.arteradio.com/son/145/son_de_tati/ disponível em 14/09/2013.
http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?history (acedido em 10/06/2013)
http://www.deutscher-werkbund.de/geschichte.html
http://eamesoffice.com
http://www.foucault.info/
http://www.ina.fr
http://www.italianfuturism.org/manifestos
http://www.Larevuedesressources.org
http://www.le-republicain.fr
http://www.lefigaro.fr/cinema
http://www.living-architectures.com
http://www.marxists.org/
http://www.ucalgary.ca
http://www.otto-friedrich-bollnow.de
http://www.team10online.org, *Team Ten*
http://www.guardian.co.uk/
http://www.tu-cottbus.de
http://www.warholstars.org

3. FILMOGRAFIA PRINCIPAL

JACQUES TATI (1907 – 1982)

1949. *Jour De Fête* (Argumento e Realização)

1953. *Les Vacances De M. Hulot* (Argumento e Realização)

1958. *Mon Oncle* (Argumento e Realização)

1967. *Playtime* (Argumento e Realização)

1971. *Trafic* (Argumento e Realização)

OUTROS

Michelangelo Antonioni (Itália, 1912 – 2007)
1966. *Blowup* (Argumento e Realização)

François Truffaut (França, 1932 – 1984)
1967. *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Realização)

Jean-Luc Godard (França, 1930 -)
1967. *Week End* (Argumento e Realização)

DOCUMENTÁRIOS

The Monsanto House of the future, The Monsanto Chemical Company Plastics Division. Bay State Film Productions, Inc. 1960. disponível em http://www.youtube.com/watch?v=DoCCO3GKqWY, acedido a 01/08/2011