

“Mon Oncle”: a antiga e a nova França na produção cinematográfica de Jacques Tati

Carlos Vinicius Silva dos Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil
c.viniciussantos@gmail.com

Resumo: O presente artigo examina a representação cinematográfica da sociedade francesa operada na obra “Meu Tio” (*Mon Oncle*; dir.: Jacques Tati – 1958) buscando abordar as questões socioculturais envolvidas no contexto de recuperação econômica observado na França na década posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial. Incluindo-se no bloco capitalista, na conjuntura da Guerra Fria, este país experimenta um desenvolvimento marcado pela aproximação aos Estados Unidos e pelo distanciamento de tradições culturais presentes nas bases identitárias da nação. “Meu Tio”, através da percepção atenta de seu diretor, dialoga estreitamente com a atmosfera de transformação cultural existente naquele país, em seu período de produção. Assim, ancorando-se nas asserções metodológicas de Marc Ferro, Marcos Napolitano, Eduardo Morettin e Michèle Lagny, a análise desta obra colabora para o aprofundamento do entendimento das modificações culturais que compuseram a França atual.

Palavras-chave: Cinema; França; 1950; Cultura.

Introdução

O presente texto desenvolve um estudo sobre a representação da sociedade francesa realizada na produção cinematográfica “Meu Tio” (*Mon Oncle*; dir.: Jacques Tati – 1958). Nossa abordagem tem como objetivo analisar as maneiras pelas quais se deu a construção de uma caracterização da França do fim da década de 1950, tendo-se em vista a inserção deste país na geopolítica característica da Guerra Fria, como partícipe do chamado “bloco capitalista”, que teve reflexos em seu cenário político interno e, especialmente, o processo de recuperação e desenvolvimento econômico operado ao longo da referida década. Este último aspecto destaca-se devido à influência que as transformações econômicas vieram a ter na atmosfera sociocultural francesa, em um processo que envolveu o distanciamento de elementos tradicionalmente considerados como constituintes das bases identitárias do povo francês, enquanto

ocorria uma aproximação de valores culturais oriundos dos Estados Unidos da América.

A utilização de uma obra cinematográfica como fonte historiográfica exige que certas considerações de ordem metodológica estejam no horizonte do pesquisador, uma vez que se trata de um tipo de documento de grande especificidade.

O primeiro autor a refletir sobre a pertinência do uso dos filmes como fonte historiográfica foi o historiador Marc Ferro, no contexto francês da Nova História, na década de 1970. No cerne de seu pensamento, desenvolvido numa série de artigos e livros dos quais *O Filme: uma contra-análise da sociedade?* (1976) e *Cinema e História* (1992) ocupam posição de destaque, Ferro defende que o cinema, enquanto fonte histórica ofereceria vantagens de utilização sobre as outras espécies de documentos já consolidados, em especial os textuais, por não se acomodar tão facilmente às censuras sociais as quais os documentos estão comumente submetidos. Diante da complexidade de sua linguagem, o cinema escaparia às tensões dos diversos segmentos da sociedade, veiculando elementos que nem os grupos de poder constituídos, nem aqueles envolvidos na produção, apreenderiam. Desta forma, Ferro nos apresenta a potencialidade do cinema em empreender uma **contra-análise** da sociedade, operando a análise historiográfica a partir de dicotomias como “aparente - latente” ou “visível - não visível”. Segundo o autor:

A Câmara revela o funcionamento real daquela [sociedade], diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. (...) A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade (FERRO, 1976, p. 202).

Para Ferro, apesar das intenções e posicionamentos dos realizadores, a realidade acaba por transparecer nas obras cinematográficas. O comprometimento com o “real”, evidenciado no trecho acima, demonstra o alto grau de importância dedicado à “veracidade” e à “autenticidade” da fonte na proposta do autor. Assim, seu modelo de análise busca estratégias que assegurariam a autenticidade do filme enquanto registro histórico, logo, enquanto fonte.

As assertivas de Ferro, apesar do mérito de abordarem do uso propriamente metodológico das fontes filmicas, foram submetidas a críticas

posteriores. Para Eduardo Morettin, no artigo “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro” (2007), as dicotomias analíticas salientadas pelo historiador francês desconsiderariam o caráter polissêmico da imagem, com o demérito de ignorar sua própria estrutura interna. Na argumentação de Ferro, o conhecimento histórico de um determinado período faz-se crucial para a análise de um filme. Assim, os questionamentos que dirigem a análise não partem de elementos intrínsecos à fonte, mas do estado geral do saber sobre o período histórico de produção daquela película. Esta questão leva Morettin a concluir que a posição de Ferro sustenta a ideia de complementaridade entre os diversos tipos de fonte, com o perigo de “*uma visão teleológica do processo histórico [amarrar] a leitura de filmes produzidos em determinada época a um fato que lhes é posterior*” (MORETTIN, 2007, p.59). Diante destas considerações, Morettin afirma:

(...) para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. (...) trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto (MORETTIN, 2007, p.63).

Aproximando-se das críticas apresentadas por Morettin, Marcos Napolitano, em “Fontes Audiovisuais: a história depois do papel” (2005), defende que as questões referentes à autenticidade e à objetividade, basilares na posição de Ferro, não possuem qualquer importância, uma vez que as manipulações não seriam de modo algum evitáveis. Partindo de outra perspectiva, sugere que a análise deve fundar-se na questão: “o que um filme diz e como o diz?”. Citando Pierre Sorlin, e as considerações deste para uma análise sócio-histórica do filme, Napolitano explicita que a abordagem deve se perguntar:

como o filme representa (...) as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais (NAPOLITANO, 2005, p. 246).

Assim, salienta que o filme não deve ser analisado enquanto “espelho” da realidade, nem como “veículo neutro das ideias do diretor”, e sim enquanto encenação de uma sociedade, através de elementos distintos, nem sempre político ou ideologicamente determinado.

Paralelamente, Michèle Lagny, no artigo "O cinema como fonte de história" (2009), realiza algumas observações quanto à utilização do cinema no trabalho do historiador, tecendo reflexões referentes às aproximações entre a linguagem cinematográfica e a escrita historiográfica. Para Lagny, apesar de o cinema ser pensado enquanto um produto comercializável e, em geral, não almejar o estatuto de documento histórico, assume esta função uma vez que conserva vestígios do tempo e do lugar no qual cada produção é realizada. Afastando-se da concepção de Ferro, a autora afirma que as imagens cinematográficas evidenciam muito mais sobre a percepção que se tem da realidade do que sobre a realidade propriamente dita. Assim, a utilização de fontes fílmicas seria notadamente profícua no que se refere às reflexões concernentes à noção de representação. Igualmente, o cinema possibilitaria a análise privilegiada do imaginário social, bem como da noção de identidade cultural.

Desta forma, considerando-se as asserções teóricas oferecidas por Ferro, Napolitano, Morettin, Sorlin e, especialmente, Michèle Lagny, o presente trabalho implementa a análise tendo como horizonte a inserção da obra cinematográfica selecionada no contexto sociocultural do período de produção. Visando o objetivo proposto, o exame volta-se, primordialmente, aos elementos narrativos presentes na película, não pretendendo realizar uma detida abordagem dos parâmetros próprios da linguagem fílmica, nos níveis do plano, da sequência, da iluminação ou dos demais fatores técnicos que compõem a produção cinematográfica, apesar de não vir a negligenciá-los quando forem pertinentes.

A França de "meu tio"

A obra de Jacques Tati foi realizada no ano de 1958, sendo uma produção franco-italiana. Neste momento, segunda metade dos anos 1950, evidenciava-se na sociedade francesa que o período de carestia distintivo dos anos de conflito mundial e dos imediatamente posteriores estava sendo superado através de um processo de desenvolvimento econômico o qual, apesar de bem-sucedido, veiculava algumas incongruências.

Economicamente fragilizada logo após o fim da Segunda Guerra, a França vê-se na desconfortável posição de dependência financeira dos Estados Unidos para

alavancar seus planos de recuperação e equilibrar suas contas. O apoio, que viria especialmente através do Plano Marshall, é percebido por parte dos franceses como um veículo para a imposição de produtos culturais sobre os valores tradicionalmente vigentes em sua sociedade. Desta forma, a retórica antiamericana é alimentada em determinados círculos políticos e meios intelectuais durante a década de 1950, na França, em oposição ao que seria a configuração da imposição do modo de vida americano ao povo francês¹. Segundo Robert Gildea (2002), no bojo de todas as exigências políticas e econômicas feitas para a materialização do auxílio,

The Americans also required that all barriers to their exports and investments be removed, so France was inundated not only by American products but also by propaganda selling the American way of life. 'Will France become an American colony?' asked one book in 1948, exposing the threat from American Westerns and gangster movies, children's comics such as *Donald*, *Tarzan*, and *Zorro*, and magazines controlled by American trusts, notably *Reader's Digest*, called *Selection* in France² (GILDEA, 2002, p. 11).

Entretanto, distante dos debates políticos-ideológicos, o cidadão comum na França do pós-guerra identifica no aumento da oferta de bens de consumo a possibilidade de superação das dificuldades dos anos anteriores. Assim, a constante exibição do elevado padrão de vida alegadamente vigente nos Estados Unidos do período, onde proliferava o conforto da modernidade eletrodoméstica, gera o desejo por absorção de elementos culturais daquela nação por parcela substancial da população francesa. Ao longo dos anos 1950, a recuperação econômica realizada, com o lento, porém constante aumento do padrão de consumo francês concretiza o processo de 'americanização', alterando definitivamente algumas das tradicionais bases culturais que haviam por muito tempo caracterizado o *ser francês*³.

Abordando o uso publicitário do cinema hollywoodiano neste processo de 'americanização' na Europa do pós-guerra, afirma Kristin Ross:

¹ Politicamente, os comunistas constituíam-se nos opositores mais expressivos, enquanto que, na intelectualidade, cabia aos pensadores ligados ao existencialismo similar posição.

² "Os americanos também requeriam que todas as barreiras às suas exportações e investimentos fossem removidas, assim a França foi inundada não apenas por produtos americanos mas igualmente por propaganda vendendo o modo de vida americano. 'A França se tornará uma colônia americana?' questionou um livro em 1948, expondo a ameaça dos filmes de gangster e westerns americanos, das revistas em quadrinhos infantis como Pato Donald, Tarzan, e Zorro, e revistas controladas por trustes americanos, notadamente *Reader's Digest*, denominada *Sélection* na França".

³ Ainda segundo Gildea, entre os anos de 1950 e 1970, o desemprego, na França, foi reduzido a uma vestigial taxa de 1-2% da população economicamente ativa. GILDEA, Robert. *France Since 1945*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 101.

The postwar screens of Europe were filled with an illustrated catalog of the joys and rewards of American capitalism; all the minutiae of domestic life in the United States, its objects and gadgets and the lifestyle they help produce, were displayed as ordinary – that is, the background or trappings to convincing, realistic narratives. But ordinary or common objects became assertive when they appeared on the European screen⁴ (ROSS, 1996, p. 38).

Desta forma, dá-se na França, nos anos 1950, um processo de modernização o qual, à esteira da recuperação econômica e sob os auspícios do propagandeado estilo de vida norte-americano, busca a elevação do padrão de consumo francês tendo como modelo o distante e desejado *American Way of Life*. Neste processo, o consumo figura como o contraponto às privações dos tempos de guerra. Será esta atmosfera de reorganização econômica, mediante a superação do abismo financeiro herdado da guerra, bem como de absorção dos padrões de consumo americanos, largamente propagandeados no mercado midiático de então, que Tati explora no enredo de “Meu Tio”. O diretor, através de seu caricatural personagem Monsieur Hulot, utiliza-se da comédia para problematizar as demandas culturais presentes, enquanto explicita a tensão existente entre uma antiga França, de sociabilidade ainda constituída por traços de ruralidade, e a nova França, moderna, americanizada, voltada ao consumo.

O filme acompanha o relacionamento de M. Hulot com a família de sua irmã, Mme. Arpel, seu cunhado M. Charles Arpel e seu sobrinho, Gerard Arpel. Enquanto que M. Hulot caracteriza-se como um indivíduo discreto e silencioso, notadamente gentil, ainda pautando seus gestos simples numa espécie de sociabilidade devedora de raízes rurais⁵, os Arpel gozam das possibilidades de consumo de uma classe média algo abastada, na qual os valores culturais apontados como tradicionais da sociedade francesa já se encontram fortemente diluídos numa tendência à busca pelo *American Way of Life*. M. Hulot configura-se, por sua vez, como o antípoda deste modo de vida importado da América. Sempre trajando um sobretudo, calças curtas que

⁴ “As salas de cinema da Europa estavam recheadas com um ilustrativo catálogo dos divertimentos e recompensas do capitalismo americano; todos os momentos da vida doméstica nos Estados Unidos, seus objetos e bugigangas e o estilo de vida que eles ajudavam a produzir, foram demonstrados como ordinários – ou seja, os alicerces ou armadilhas para convencer, narrativas realistas. Porém, objetos ordinários ou comuns tornavam-se assertivos quando eles apareciam nas telas de cinema europeias”.

⁵ O personagem M. Hulot, interpretado pelo próprio Jacques Tati, fizera sua primeira aparição na produção “As férias de M. Hulot” (*Les Vacances de M. Hulot*, dir.: Jacques Tati – 1953). Além deste filme e de “Mon Oncle”, aqui abordado, M. Hulot estaria presente em “Play Time: tempo de diversão” (*Play Time*, dir.: J. Tati – 1967) e “Traffic: as aventuras de M. Hulot no tráfico louco” (*Traffic*, dir.: J. Tati – 1971).

permitem entrever um par de meias listradas, chapéu tirolês, um guarda-chuvas, que em momento algum é aberto, e seu inseparável cachimbo, a personagem principal surge como uma figura avessa ao consumo que caracteriza seus familiares. É significativo o fato de a personagem não possuir nome próprio, atendendo pelo pronome de tratamento, seguido de seu sobrenome. M. Hulot é um homem comum, apesar de todas as suas excentricidades comportamentais.

Dirigente de uma indústria fabricante de utensílios plásticos, M. Arpel vive com sua família em uma moderna residência onde está em uso uma variedade de objetos e eletrodomésticos automatizados, símbolos da simplificação das tarefas domésticas e do elevado padrão de vida de seus ocupantes. Casa atualizada, o imóvel é construído obedecendo a linhas minimalistas, em tom monocromático com o prevaecimento do cinza, sendo que em seu interior, segundo as palavras de Mme. Arpel, tudo se comunica. O domicílio é cercado por um amplo jardim organizado segundo a disposição geométrica do espaço. Neste, praticamente inexitem plantas a não serem alguns pequenos arbustos e cactos, o terreno estando coberto por diversas espécies de pedras decorativas, o que lhe confere um aspecto semiárido pouco acolhedor para um jardim. Esta impressão é quebrada através de um pequeno espelho d'água, localizado no centro do espaço, do qual se eleva uma insólita escultura em forma de peixe da boca do qual é lançado um jato de água. À garagem cabe posição de destaque, opondo-se à casa, do outro lado do jardim. Esta residência se localiza em um bairro igualmente moderno, ainda em processo de urbanização, sendo a vizinhança dos Arpel tomada pelo mesmo cinza que prevalece naquele domicílio. Deste bairro homogêneo não nos é apresentado o nome, talvez sinal de sua falta de singularidade perante outros bairros igualmente modernos que estão sendo erguidos nos arredores.

M. Hulot vive perto dali, porém, opostamente, seu bairro ainda se caracteriza como uma vizinhança da antiga França. Os imóveis de Saint Maur constituem-se através dos padrões de construção comuns às décadas anteriores, estando as ruas constantemente ocupadas por transeuntes que interagem socialmente, nas esquinas, feiras e cafés. O cinza da vizinhança dos Arpel é aqui substituído por uma paleta de cores mais generosa, que parece condizer com a sociabilidade aconchegante do local. A casa de Hulot, especificamente, merece menção pela originalidade de sua adaptação. Compondo-se de um imóvel geminado de dois pequenos prédios, é habitado por distintas famílias, cabendo à M. Hulot um acanhado apartamento no terraço da construção, do qual jamais nos é revelado o interior. O caminho que precisa percorrer

entre adentrar o imóvel e chegar à sua porta, bastante longo e sinuoso, é significativo da informalidade da habitação, assim como dos laços sociais firmados entre seus habitantes⁶.

As relações travadas entre os habitantes de cada um destes bairros, entre si, e com o meio que os cerca, configuram-se de maneiras muito distintas. Os moradores de Saint Maur mostram-se notadamente próximos, todos se conhecendo, as ruas estando usualmente ocupadas por pedestres e comerciantes ambulantes. M. Hulot demonstra conhecer sua jovem vizinha adolescente desde a infância, interagindo com todos em suas passagens pelas ruas do bairro. O ambiente, por sua vez, é arborizado, com praças e locais abertos onde as crianças brincam, havendo uma maior interação com a natureza, chegando Hulot a agir sobre um passarinho engaiolado próximo à sua janela, fazendo-o cantar posicionando o reflexo do sol de sua janela sobre ele. Nos Arpel, o cenário é dominado pelo cimento, inclusive pelo exagero da utilização da cor cinza nas construções. O bairro tem uma aparência acética, sendo as casas cercadas por altos muros e portões que impossibilitam a visão dos imóveis. Nas ruas, quase sempre vazias, desfilam os automóveis, predominantemente, os vizinhos se encontrando apenas em reuniões residenciais. O chafariz da casa dos Arpel deve ser rigorosamente ligado quando da chegada de uma visita. No entanto, estas são selecionadas por parâmetros que obedecem à escala social, não cabendo ao feirante que chega ao imóvel o privilégio duvidoso de observar a estátua em sua plenitude. Mesmo no que concerne à relação familiar dos Arpel, existe pouco diálogo, sendo o ambiente ocupado pelos ruídos dos eletrodomésticos. Significativamente, quando o casal Arpel, no início da noite, acomoda-se em suas cadeiras para assistir a um programa televisivo diário do qual parecem ser telespectadores assíduos, este se intitula "Para você refletir".

Esta apresentação de duas realidades tão díspares, tanto economicamente quanto socioculturalmente, desenrola-se ao longo de toda a projeção. Existe uma ruptura entre o mundo de Hulot e o de seus familiares a qual vai sendo explorada através das situações inusitadas que um Hulot pouco adaptado protagoniza no cotidiano da família Arpel. É através das peripécias de Hulot, sempre bem-intencionado, porém pouco apto ao moderno mundo dos parentes, que Jacques Tati aborda as tensões sociais existentes na França do período, um país em transição, entre suas raízes e a introdução de novos modos de vida.

⁶ Em certo momento, subindo as escadas que levam ao seu apartamento, M. Hulot depara-se com uma senhora vizinha que, em trajes íntimos, volta ao seu apartamento. A situação levemente constrangedora é resolvida com Hulot tornando para a parede, permitindo que a senhora passe com o mínimo de privacidade.

A própria trilha sonora é utilizada como elemento narrativo para explicitar o distanciamento social e cultural existente entre M. Hulot e seus familiares. A música tema do protagonista aproxima-se da vida partilhada por ele e seus vizinhos, sendo executada em um andamento lento, mais melodioso, através de instrumentos de corda acionados sem arco, com a suave participação do piano, transmitindo grande dose de simplicidade e ingenuidade ao ouvinte. Já a música tema dos Arpel dialoga umbilicalmente com seu estilo de vida, tratando-se de uma composição jazzística bastante acelerada, próxima ao bebop, com a predominância de instrumentos de sopro da família dos metais, trompetes e saxofones, e largo uso da percussão, especialmente a bateria. Sendo o jazz um estilo musical reconhecidamente americano e, no caso do bebop, um formato de jazz criado no pós-guerra, muito em voga no período de produção da película, torna-se representativo, portanto, da conjuntura cultural de modernização dos anos posteriores ao último conflito mundial, marcada pelo desenvolvimento do consumo. Assim, utilizar um tema desta espécie para a família Arpel significa inseri-los neste modo de vida voltado ao consumo e à busca por ascensão social.

Sustentando a noção de ruptura, as cenas de abertura, onde são apresentados os créditos iniciais, são bastante expressivas desta atmosfera presente na nação francesa no momento de produção de “Mon Oncle”. Primeiramente, sob os ruídos de máquinas pesadas e britadeiras, vê-se um canteiro de obras, onde tratores e guindastes erguem o que parece ser uma grande construção, estando os créditos veiculados em placas que são usualmente utilizadas na entrada de empreendimentos imobiliários para determinarem a empresa de construção encarregada, bem como os nomes do arquiteto e engenheiro responsáveis e os números de licença da obra. Consiste, desta forma, em um registro técnico, burocrático. Logo em seguida, após um corte e tendo como acompanhamento a música tema de M. Hulot, é apresentado o título do filme, sendo “Mon Oncle” registrado em giz branco tendo como suporte uma velha e úmida parede de tijolos do bairro do protagonista. Os caracteres manuscritos que dão forma ao título foram tremulamente escritos, levando o espectador a compreender terem estes sido produzidos por crianças.

São as crianças, por sinal, aquelas que conseguem subverter a ruptura existente entre as duas França. Em suas brincadeiras, os meninos trafegam com desenvoltura entre os dois bairros, ancorando suas condutas em um código social por eles erigido. Além deles, apenas os cachorros alcançam passagem livre de um bairro a

outro. São estes últimos que, presentes na abertura da película, guiam o espectador, primeiramente, de Saint Maur ao moderno bairro dos Arpel e são eles, igualmente, que fazem o caminho de volta quando, na cena final, retornam do aeroporto à Saint Maur. Apesar de todo o apelo exercido pelo consumo e pela elevação do padrão de vida, a película de Tati nos leva a sair e retornar à Saint Maur, sair e retornar àquela que parece ser a verdadeira França, configurando-se todo o trajeto realizado na nova França uma experiência que não deve sobrepujar as origens culturais daquela sociedade.

De qualquer forma, tanto Gerard Arpel quanto o cachorro da família pagam um preço pela transgressão realizada. Ao retornarem à casa, estão sujos, sendo notadamente repreendidos por Mme. Arpel, da qual a verdadeira neurose por limpeza e organização parece adequar-se à sua casa moderna, constituindo-se em mais um elemento do padrão de vida perseguido⁷. Ainda assim, quando os adultos intentam este movimento, não conseguem se adaptar, como é o caso de Hulot, ao longo da película, mas também de seu cunhado, na cena em que vai à casa do protagonista para levá-lo ao aeroporto. Nesta, um senhor pretende ajudá-lo a estacionar o novo carro americano que adquiriu, porém acaba por atrapalhá-lo devido à discrepância de ritmos entre ele, um voluntarioso mas lento "manobrista", e M. Arpel, condutor do veículo. O distanciamento de seus respectivos modos de vida fica comicamente esclarecido.

As formas de locomoção utilizadas pelas personagens dialogam, como suas especificidades habitacionais e de consumo, com a realidade na qual se inserem. Os vizinhos de Hulot locomovem-se por carroças e antigas caminhonetes, sendo o protagonista fiel usuário de uma bicicleta motorizada. Por outro lado, no moderno bairro dos Arpel, todos se utilizam de seus automóveis. Sendo de tipos variados, com a predominância dos gigantescos veículos americanos, eles ocupam as ruas, causando congestionamentos que são utilizados pelas crianças como oportunidade de diversão. Signo de status, o local de relevo do automóvel na sociedade de consumo em formação fica patente em variadas situações. Para guiar seu veículo, M. Arpel se utiliza de um par de luvas de couro, que o caracterizam como condutor. Na saída da garagem pela

⁷ Enquanto que a casa dos Arpel, e sua vizinhança, são marcadas por uma forte preocupação higiênica, estando Mme. Arpel na atividade de obsessivamente limpar seu imóvel na maior parte do tempo, os habitantes de Saint Maur não demonstram tal preocupação. O vendedor ambulante de sonhos que serve os garotos no bairro de M. Hulot é um exemplo de falta de higiene encarada com naturalidade pelas crianças, que se acotovelam pela oportunidade de se deliciar com um de seus doces, entre uma brincadeira e outra. Quando Gerard volta para casa é submetido por sua mãe a uma criteriosa sessão de limpeza a qual termina com seu entediante isolamento na cozinha, de onde se vê apenas o muro.

manhã, os cuidados higiênicos de Mme. Arpel com o carro – já impecavelmente limpo – vão ao ponto desta acompanhá-lo na rua para espaná-lo, retirando qualquer vestígio de pó que possa ofuscar o brilho intenso dos muitos adornos cromados presentes na carroceria. M. Arpel, no cargo de dirigente industrial, conta ainda com uma vaga especial de estacionamento, destacadamente demarcada no meio do pátio de entrada da empresa.

Da maneira exposta, a harmonia cotidiana dos Arpel depende do perfeito funcionamento de seus inúmeros aparatos tecnológicos. Entretanto, apesar de serem propagandeados como instrumentos facilitadores do dia-a-dia, os eletrodomésticos parecem frequentemente interferir no diálogo entre os membros da família. Se os ruídos que produzem na cozinha ou no banheiro são tão potentes que impossibilitam que os cônjuges se ouçam, causando uma conversa entre surdos na qual um não consegue ouvir a fala do outro, o aspirador de pó que automaticamente, e autonomamente, aspira a sala, decepciona Gerard que pensara poder encontrar sua mãe operando o aparelho. Mesmo a mobília da casa, produzida obedecendo a modernas linhas estéticas, não permite, exatamente pelo design, que as pessoas usufruam de conforto, levando M. Hulot a subverter o uso de um divã, inclinando-o e transformando-o em cama, para o descontrole de seu cunhado. Incapaz de se adaptar aos aparatos que rondam os Arpel, Hulot evidencia a inutilidade de alguns destes, como quando não consegue abrir a porta dos armários da cozinha, automatizados, ou quando demonstra apreensão diante do estranho chafariz em forma de peixe. A modernidade voltada ao consumo parece, sob a ótica de Tati, configurar-se em obstáculo para o saudável relacionamento familiar e social, chegando a tornar estéreis as interações sociais. Desta forma, as inocentes trapalhadas de M. Hulot tornam-se o elemento capaz de compensar a artificialidade que o excesso de aparelhos domésticos impõe sobre as pessoas.

Obedecendo aos ditames do modo de vida formulado como “moderno” e desejado como símbolo de elevação de status social, o casal Arpel se submete a uma postura que implica a quase encenação de seu cotidiano, de forma a constantemente conformá-lo àquilo que é reconhecido como o novo modo de vida. É Hulot quem subverte a encenação. Diante de suas muitas confusões, os enredos sociais traçados pelo casal Arpel transfiguram-se em improvisação, com as frustradas tentativas de M. Hulot em se adaptar ditando a tônica da situação. Assim, Hulot coloca em risco o projeto de vida de sua irmã e sua família.

O motivo principal da decepção dos Arpel para com M. Hulot consiste no fato de considerarem nociva a influência que este tem sobre seu sobrinho, Gerard. Como é através de Hulot que Gerard consegue escapar ao ambiente coercitivo da casa em que vive, onde a modernidade parece muito pouco aprazível a uma criança, o casal Arpel decide condicionar M. Hulot ao modo de vida do qual são partícipes, como forma de solucionar o problema. Para tanto, M. Hulot deve conseguir um cargo na empresa de M. Arpel, além de constituir família com uma de suas vizinhas.

Apesar das sinceras boas intenções de sua irmã e cunhado, M. Hulot não se adaptará aos padrões comportamentais por eles esperados exatamente pelo fato de ainda pertencer àquela sociabilidade que vai se erodindo conforme a antiga França é abandonada, como consequência do processo de modernização. Quando parte integrante do meio social da família Arpel, M. Hulot constitui-se na lembrança de que as raízes culturais francesas ainda se encontram presentes, em suas origens rurais, seu folclore, sua cultura artesã tradicional, sua gastronomia. Saint Maur consiste na representação de um vilarejo, onde todas as tradições ainda se encontram vivas, porém sob perigo, uma vez que o lugar está sendo demolido para permitir o avanço de novos bairros, como o dos Arpel. Reside, portanto, em cada ato inocente do protagonista, uma espécie de resistência passiva da antiga França, diante do avanço da nova sociedade. Hulot, ao passar pelas ruínas de um muro parcialmente demolido que demarca a separação entre seu antigo bairro e aquele onde reside seus parentes, derruba acidentalmente um tijolo. Diante do fato, simbolicamente retorna e o recoloca em seu lugar, não se importando em se tratar de um muro já parcialmente demolido. Finalmente, no momento em que, diante das desordens provocadas pelo descuido do cunhado na fábrica que dirige, M. Arpel decide transferir M. Hulot para uma filial interiorana, localizada na Provença, as ruas de Saint Maur, pelas quais Hulot passa em seu caminho ao aeroporto, cruzam velhos quarteirões sendo totalmente demolidos, sob o impacto de britadeiras, ponteiros e marretas.

Considerações Finais

Este artigo voltou-se ao exame da produção cinematográfica “Mon Oncle” (*Mon Oncle*, dir.: Jacques Tati – 1953) no intuito de abordar a representação da sociedade francesa realizada. À luz das asserções teóricas anteriormente salientadas, considerou-se a potencialidade do cinema, enquanto fonte historiográfica, em possibilitar a observação das variadas instâncias que compõem a sociedade, privilegiando-se o cenário sociocultural com o qual a película dialoga. Em contato com o contexto de desenvolvimento econômico e do surgimento de novas demandas culturais ligadas, sobretudo, ao consumo de bens materiais, dentro da propagação do *American Way of Life*, na geopolítica da Guerra Fria, o diretor veicula, através da apresentação de duas comunidades vizinhas, a tensão existente na sociedade francesa entre o conjunto de elementos culturais correspondentes à França tradicional e o surgimento de um novo modo de vida influenciado, especialmente, pelo consumismo que se consolidava na sociedade dos Estados Unidos.

Jacques Tati, por meio de seu simpático personagem M. Hulot, demonstra como, através de um processo de modernização econômica, as bases identitárias do *ethos* francês estavam sofrendo uma ação de desconstrução e abandono em nome da adoção de valores estranhos à cultura francesa. Diante de sua inadequação aos novos tempos, coube à Hulot migrar para o interior, onde ainda lhe seria possível encontrar o modo de vida tradicional com o qual se identificava.

As tensões sociais presentes na película e salientadas ao longo do texto, constituem-se enquanto consequências da peculiar rapidez com que foi operada a recuperação e subsequente desenvolvimento econômico da França nos primeiros dois decênios após o fim da Segunda Guerra Mundial. Sob forte influência financeira e cultural dos Estados Unidos, aquela nação europeia colocou em marcha um processo que no país americano se desenvolveu ao longo de um período sensivelmente mais extenso. Seria do embate da tradição cultural francesa com as demandas oriundas da inserção de elementos que lhe eram externos, que se fundamentaria a França atual.

“MON ONCLE”: OLD AND NEW FRANCE IN THE CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION OF JACQUES TATI

Abstract: This paper examines the cinematographic characterization of France society constructed in the production “Mon Oncle” (Dir.: Jacques Tati – 1958) searching the sociocultural questions involved in the economic recovering context noticed in France in the decade after the end of Second World War. Taking part in the capitalist block, on the conjuncture of Cold War, this country experiments a

development typified by United States approach and by detachment of cultural traditions. "Mon Oncle", through the attentive insight of its director, talks about the cultural transformation that occurred in France, in its production period. Thus, considering the methodological assertions of Marc Ferro, Marcos Napolitano, Eduardo Morettin and Michèle Lagny, the analysis of this movie contribute to the deepening of the understanding of the cultural modifications in the basis of current France.

Keywords: Cinema; France; 1950; Culture

REFERÊNCIAS

- CRAIG, Campbell; LOGEVALL, Fredrik. *America's Cold War: The Politics of Insecurity*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- FERRO, M. "O Filme: uma contra-análise da sociedade?". In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GILDEA, Robert. *France since 1945*. New York: Oxford University Press, 2002.
- HITCHCOCK, William I. *France Restored – Cold War Diplomacy and the Quest for Leadership in Europe, 1944-1954*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998.
- LAGNY, Michèle. "O Cinema como Fonte de História". In: NOVOA, J.; FRESSATO, S.; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo – Um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- LEV, Peter. *The Fifties – Transforming the Screen (1950-1959)*. New York: Charles Scribner's Sons & Thomson Corporation, 2003.
- MAY, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- MCENANEY, Laura. "Cold War Mobilization and Domestic Politics: the United States". In: LEFFLER, M. P.; WESTAD, O. A. *The Cambridge History of The Cold War*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MORETTIN, Eduardo. "O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro". In: CAPELATO, M. H. Et alii. *História e Cinema – Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. "Fontes audiovisuais: A História Depois do Papel". In: PINSKY, C. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies – Decolonization and the Reordering of French Culture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1995.
- WESTAD, Odd Arne. *Reviewing The Cold War: approaches, interpretations, theory*. London: Frank Cass Publishers, 2000.

WHITFIELD, Stephen J. *The Culture of The Cold War*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

SOBRE O AUTOR

Carlos Vinicius Silva dos Santos - Mestrando em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; pesquisador do Laboratório de Estudos Históricos e Midiáticos das Américas e da Europa (LEHMAE). Bolsista CAPES.

Recebido em 29/06/2013

Aceito em 27/07/2013