

João Ribeiro

(Estudante de Tecnologia da Comunicação Audiovisual, Instituto Politécnico do Porto)

Citação: Ribeiro, João, "Play Time e as Distopias Literárias do Século XX", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Like utopia, dystopia, far from being out of reality and history, developed quickly and, after many centuries, they both wanted to say that mankind was dreaming or doubting about its future.

Raymond Trousson

No caso de *Play Time*, ele [Tati] mostra indivíduos que se reapropriam gradualmente dos espaços impessoais e uniformizados.

François Penz

A literatura distópica, enquanto género que evidencia as lacunas da realização social plena do homem, tornou-se, desde a génese do cinema, alvo de fascínio por parte dos realizadores. De *Metropolis* a *Clockwork Orange*, de *Blade Runner* ao recente *Children of Men*, existem centenas de filmes que transportam para o plano visual mundos em que em nome do bem comum se atropelam as liberdades individuais e os direitos sociais e políticos.

Este trabalho tem por objectivo analisar o filme *Play Time*, de Jacques Tati, estabelecendo pontos de contacto e de afastamento entre este e as distopias literárias do século XX, em particular *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* e *Nós*.

Contexto Histórico

As duas Guerras Mundiais travadas na primeira metade do século XX moldaram, de forma muito vincada, o pensamento Europeu. O pessimismo e o cepticismo dos povos do Velho Continente são, em grande parte, fruto da inevitabilidade do confronto com o seu próprio fracasso enquanto sociedades justas e igualitárias.

De facto, o primeiro conflito teve consequências profundas: para além de ter ceifado a vida a milhões de europeus, o quadro de destruição e de miséria que impôs nos territórios em conflito proporcionou a ascensão e a afirmação de ditaduras à Esquerda e à Direita, um pouco por toda a Europa. A anulação da individualidade em nome do Partido único ou do Estado (separação entretanto tornada obsoleta), bem como o respeito pela ordem e os valores dominantes, tornaram-se requisitos essenciais à sobrevivência do cidadão comum nestas sociedades. Mais do que marginalizada, a diferença foi perseguida e eliminada.

A Segunda Guerra Mundial contribuiu ainda mais para arrasar física e moralmente os países envolvidos, tornando o Homem mais descrente do que alguma vez fora na ideologia política (pelo menos nos sectores mais extremistas), na ciência (com a utilização da energia nuclear para fins bélicos) e até na religião (que se mostrara conivente com as atrocidades cometidas). A realidade inspiraria a ficção, levando ao aparecimento de obras importantes como *Nós* (1920, URSS), de Evgeny Zamiatine, *Admirável Mundo Novo* (1930, EUA), de Aldous Huxley, e *O Triunfo dos Porcos* (1945) e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1948), de George Orwell (Reino Unido). O que estes livros têm em comum é a forma como descrevem sociedades em que o indivíduo perde o direito à diferença e à fantasia, sendo condicionado pela propaganda, submetido a uma vigilância (e mesmo autovigilância) absoluta e constante e, em última instância, à repressão física brutal e impiedosa.

Os tempos de crise no plano do real impelem indiscutivelmente à criação. Existe como que uma reacção automática à agressão externa através da subversão do ponto de vista na experiência

ficcionada. O que qualquer regime pudesse esconder ou reprimir junto dos seus povos é nas distopias escancarado, pois tornam-se acessíveis todos os seus mecanismos de preservação do poder e condicionamento da verdade histórica. Como observa Raymond Trousson:

After the First World War, dystopia spread widely. The birth of great dictatorships, the clash of political blocks aiming for the world hegemony, the experience of the concentration camps, anarchic overproduction and mass control destroyed the confidence in the future, which was considered as apocalyptic. People no longer believed in the state's organising power because of its totalitarian tendencies or in industrial development, which too often enslaved man instead of freeing him. (Trousson 2000: 184)

Após a Segunda Guerra temos então uma Europa, que na sua óbvia necessidade de reconstrução, se tenta modernizar, industrializar e criar prosperidade material. Repensa o seu lugar enquanto força imperialista e, gradualmente, abandona as colónias. Perde indiscutivelmente peso no confronto geopolítico entalado entre duas super-potências agressivas e paranóicas.

O Mundo de *Play Time*

Play Time, realizado por Jacques Tati em 1967, oferece-nos o retrato de uma França democrática com uma sociedade capitalista perfeitamente consolidada, onde o luxo e a arquitectura moderna abundam, dominando os espaços comuns. *Monsieur Hulot* é o herói improvável do filme e é ele que seguiremos, ainda que o percamos vezes sem conta na amplitude e anonimato dos espaços frequentados. Na verdade, são estes espaços os agentes principais de controlo do cidadão moderno. Quando Tati decide cruzar um hospital com um aeroporto e, depois ainda, com um complexo de escritórios, ou um *drugstore* com um café-bar e uma farmácia, não o faz inocentemente ou para mero efeito cómico. A crítica é certamente direccionada ao furor modernista na arquitectura (o estilo internacional, mais propriamente), mas também ao efeito perverso da uniformização arquitectónica. Sobre este assunto, em 1958, numa entrevista concedida a André Bazin e François Truffaut para os *Cahiers de Cinéma*, Tati observou o seguinte:

A uniformidade parece-me desagradável. Hoje em dia, tenho sempre a sensação de estar sentado na mesma cadeira. Quando se está nos Champs-Élysées, tem-se a impressão que vão anunciar que o voo 412 vai aterrar, nunca se sabe quando se está numa mercearia ou numa farmácia. Quando era miúdo, ia à charcutaria com a minha avó, havia serragem no chão e a loja cheirava a pimenta e a carvalho. (Penz 1999: 143)

Há, para além do mais, uma coerência cromática que impede que o espectador distinga os locais à medida que vão mudando na primeira parte do filme, que se estende do início da história até à chegada da noite e, mais propriamente, à sequência do restaurante recém-inaugurado. A cor é pouco saturada e predominam os tons azuis e cinzentos. Pontualmente, existem pequenos pormenores coloridos, que Tati usa para chamar a atenção para determinado objecto ou acção. Todos os movimentos são ordenados, contados e separados. Os turistas são separados em grupos, os movimentos de todos acompanham as linhas arquitectónicas, Hulot vê-se obrigado a esperar em salas vazias até que possa ser atendido por *Monsieur Giffard*. A ordem sobrepõe-se claramente à vontade dos indivíduos.

Tal como nas distopias, os espaços são garantias estruturantes da vida social; mesmo num contexto democrático, o cidadão comum não pode, como sagazmente Tati observa, escapar a este controlo. Num nível extremo, até a intimidade é abolida, uma vez que as casas são envidraçadas. A título de exemplo, bastará lembrarmo-nos da casa do ex-companheiro de serviço militar de Hulot. Temos aqui um ponto de contacto muito evidente com as casas envidraçadas de *Zamiatine*, onde a transparência se torna o maior meio de uma censura (e/ou auto-censura) aparentemente aceite:

Normalmente, vivemos cada instante à vista de todos, sempre banhados em luz e cercados de paredes de vidro que parecem feitas de ar refulgente. Nada temos a esconder uns dos outros. Esta forma de viver, assim às claras, facilita a difícil e nobre missão dos guardas. Se assim não fosse, sabe-se lá o que podia acontecer." (Nós: 33)

De forma equivalente, os écrans do *Big Brother* vigiam Winston todo o dia em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*:

The telescreen received and transmitted simultaneously. (...)You had to live— did live, from habit that

became instinct – in the assumption that every sound you made was overheard, and except in darkness, every movement scrutinised. (MNOQ 4-5)¹

Tal como Hulot, a perturbação de Winston naquele espaço vigiado é evidente.

Através dos diários que produzem e das relações amorosas que iniciam à revelia do controlo absoluto dos regimes, Winston e D-503 criam espaços de resistência que lhes permitem, ainda que por pouco tempo, sonhar com uma saída que acaba por não existir. Hulot, da mesma forma, através da sua maneira de estar, vai criando amizades e um certo encantamento que opera uma transformação nos espaços. Veja-se o que Hulot despoleta no *Royal Garden*, um restaurante ultra-convencional onde basta a sua presença para fazer cair a máscara de um mundo contido que vive preso nas suas convenções. Os diários e as relações amorosas, bem como o restaurante, funcionam como espaços heterotópicos,² isto é como espaços de fuga face aos espaços distópicos. A libertação do indivíduo apenas é possível neste enquadramento e com uma duração temporal limitada.

A Libertação do Indivíduo

Hulot tenta, dentro da sua inquestionável incapacidade para lidar com a tecnologia e a organização do mundo moderno, viver à sua maneira, e a verdade é que o vai conseguindo. A segunda parte do filme, que se compreende entre o início da noite no *Royal Garden* até ao raiar do dia, significa a sobreposição do carácter genuíno de Hulot sobre o mundo que até aí se lhe impusera.

Enquanto que a dissidência é individualizada e sorratamente construída nos romances distópicos, em *Play Time*, a personagem instigadora que é Hulot leva a uma metamorfose do meio envolvente – de espaço opressor a espaço de diversão – com adesão de todos os presentes. E se, como já referi, este espaço tem um limite espacial e temporal bem definidos, isso em nada reduz a dimensão desta “revolta”.

Enquanto que o restaurante é literalmente deitado abaixo, a banda desiste de tocar, a comida acaba, os clientes amontoam-se, os empregados tornam-se ineficientes e, ainda assim, a diversão continua e chega a um ponto de fusão pela manhã. A destruição física do espaço, obra de Hulot instaura uma nova ordem. O espaço que ordenava e estruturava torna-se decadente e quem o ocupa segue a deixa. Ao destruir a porta de vidro (que significa, mais uma vez, apesar da transparência, a separação e o controlo),³ ele permite o acesso a um mundo novo a quem está dentro e a quem está fora, e opera, pela mistura dos dois, a transformação. Por fim, a queda dos painéis de madeira junto à pista de dança instaura uma desordem completa mas bem-vinda. Cria inclusivamente a possibilidade de o extrovertido Americano fundar imediatamente um novo clube, à sua medida, em que as regras são tão arbitrárias quanto cómicas.

As personagens passam então a movimentar-se de forma menos mecânica e mais humana. Tomam atitudes socialmente impróprias e são animadas por uma sedução que é absolutamente antagónica ao tom regrado e racional que conduz a acção durante o dia, no ambiente profissional por excelência, e mesmo ao início da noite, na chegada ao *Royal Garden*.

No fundo, pode-se concluir, em relação a este ponto, que tudo o que se organiza em função do espaço na primeira parte é igualmente desorganizado em função do mesmo na segunda.

O Regresso à Realidade

Por fim, chegado o dia, rapidamente o espectador se depara com a evidência de que, apesar do caos da noite, a ordem diurna é reposta de forma quase total.

O amigo de Hulot não consegue estacionar junto ao *drugstore* sem que a polícia o expulse, com a ameaça de uma multa; Hulot tenta comprar um lenço para a sua amiga turista, mas o seu ritmo é um outro que não o da vida moderna (tal como já anunciara em *Les Vacances de Monsieur Hulot* e, principalmente, em *Mon Oncle*), e apenas consegue fazer com que este seja entregue em mão por um estranho. Expõem-se de novo as dificuldades de integração do homem típico que sobrevive a custo no mundo asséptico da Paris de Tati.

São visíveis, ainda assim, neste momento final, mais do que no primeiro, indivíduos que representam esta vivência tradicional e regionalmente identificada. Há mais crianças, gente nas ruas, velhos, não apenas indivíduos de fato e gravata em recriações de dias anteriores, de um quotidiano com rotinas obrigatórias. Estas personagens não estão, ou não parecem, conformadas com o meio envolvente. É o caso da senhora que comenta o facto de tudo estar escrito em inglês nos dias que correm, dizendo que parecia já não saberem francês. Esta atitude remete claramente para uma insatisfação face a um facto real e é declarada abertamente. Neste ponto, existe uma profunda diferença em relação às distopias

atrás referidas. De facto, em *Nós*, depois de ter testemunhado a tortura da mulher que (supostamente) amava pelo Benfeitor, D-503 rende-se ao poder deste último: “Tenho esperança de que venceremos. Mais do que isso, tenho a certeza de que a vitória é nossa. Porque a racionalidade tem que triunfar” (*Nós* 274). De igual modo, Winston Smith, no final de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, completamente “reciclado”, demonstra o seu amor e admiração pelo Big Brother:

He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother. (*MNOQ* 311)

Enquanto que em *Nós* e em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* os protagonistas acabam por ceder à repressão e se tornam peças integrantes do sistema que os violenta, Hulot, apesar da sua desadequação, não parece minimamente interessado em fazê-lo – nem a isso é forçado, pois o contexto sócio-político é incomparavelmente menos controlador.

Conclusão

Pelas razões atrás expostas, creio que classificar *Play Time* como uma distopia seria, para além de abusivo, errado. Acredito, contudo, com este trabalho, ter tornado mais óbvios os sentidos em que esta obra é subsidiária de um pensamento que privilegia a liberdade e a individualidade, por oposição a uma vivência estandardizada dos cidadãos. Se é verdade que não existe um poder opressor claro sobre Hulot, que se movimenta livremente nestes estranhos lugares, não é menos verdade que a sua figura é constantemente vítima de ataques e desencontros, uma personagem marginal em locais que, tal como nas distopias, preconizam a exclusão e a uniformização por si mesmos e fazem dos menos aptos seres em permanente luta.

Referências Bibliográficas

Fortunati, Vita & Raymond Trousson (eds) (2000), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

Foucault, Michel (1967), “Of Other Spaces”, <http://www.foucault.info> (acedido pela última vez em 10 de Janeiro de 2008).

Huxley, Aldous (2006), *Admirável Mundo Novo*, Lisboa, Livros do Brasil.

Orwell, George (1989), *Animal Farm*, London, Penguin.

_____ (1987), *Nineteen Eighty-Four*, London, Penguin.

Penz François (1999), “A Arquitectura nos filmes de Jacques Tati” in *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.

Zamiatine, Evgueni (2004), *Nós*, Lisboa, Antígona.

Filmografia

Play Time (1967), Jacques Tati, Atalanta Filmes.

¹ Doravante, todas as referências a *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* serão identificadas pelas iniciais *MNOQ*, seguidas da indicação da página em causa.

² Foucault foi pioneiro a tratar a questão do espaço e das relações de poder implícitas nos espaços. A sua definição de heterotopia é, por isso, das mais relevantes: “There are also, probably in every culture, in every civilization, real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. (...) Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and talk about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.” (Foucault 1967)

³ O vidro é, aliás, o elemento de separação dos espaços de controlo e dos espaços de resistência. Os monumentos emblemáticos de Paris apenas são vistos em reflexo nos vidros das portas dos edifícios modernos, todos eles envidraçados também.