

REFLEXÕES SOBRE MODOS DE MORAR CONTEMPORÂNEOS A PARTIR DE *MON ONCLE* (1958) DE JACQUES TATI

Gabriel Barros Bordignon¹

Thaís Freitas Andrade²

Resumo: O presente artigo foi elaborado no contexto da disciplina *Entre Margens e Imagens: deslocamentos contemporâneos*, ministrada pelas professoras Junia Cambraia Mortimer e Thaís Troncon Rosa no Semestre Letivo Suplementar (SLS-2020) pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/UFBA). A disciplina articulou dimensões teóricas e metodológicas, tomando conceitos ligados a margens e imagens como pontos de partida de tensionamentos epistêmicos e reflexões críticas sobre processos socioespaciais, em seus cruzamentos com cultura, memória e política. Dentro desse cenário, o presente texto reflete sobre diversas questões relacionadas aos modos de morar contemporâneos, baseando-se em análises críticas e visuais do filme *Mon Oncle* de 1958, roteirizado, produzido e dirigido por Jacques Tati. O texto ensaístico perpassa diversas questões trabalhadas na disciplina e as relaciona com o filme, não se aprofundando em um tema específico, mas tangenciando diversos, de forma a explorar as possibilidades das análises visuais trabalhadas em relação aos modos de morar contemporâneos.

Palavras-chave: modos de morar, contemporaneidade, mon oncle.

Apresentação

O cineasta francês Jacques Tati (1907-1982) também foi ator, roteirista e diretor. O filme *Mon Oncle* (1958), é sua obra mais conhecida, tendo conquistado, entre outros, o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes, o prêmio Méliès da Associação Francesa de Crítica de Cinema e o Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira.

A trama se passa entre uma família formada por Charles Arpel, sua esposa Madame Arpel e o filho Gérard. Charles trabalha em um cargo de chefia em uma fábrica de mangueiras plásticas, Madame Arpel trabalha com os cuidados da casa, e o garoto Gérard, que aparenta ter pouco mais de 10 anos, frequenta a escola. Outro personagem importante da história é Monsieur Hulot, irmão de Madame Arpel, um homem em torno dos 50 anos, solteiro e desempregado. O enredo do filme se constrói e alcança seu viés cômico a partir das disparidades entre os modos de vida dos Arpel e os hábitos de Hulot.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/UFBA). gabrielbbordignon@gmail.com.

² Graduanda na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA). thaisfandrade90@gmail.com.

A família Arpel leva uma vida baseada na valorização do trabalho como elemento de dignidade humana; importam-se com regras de etiqueta, são rígidos em relação ao comportamento e à educação do filho, em resumo, adotam os discursos hegemônicos do modernismo dos anos 1950 (aos quais a sátira de Tati de destina), sobre a importância da racionalidade, da eficiência e da lógica como padrões morais.

O maior símbolo do estilo de vida da família é Villa Arpel, residência onde vivem em uma região nobre da cidade. A arquitetura moderna já era um movimento bem estabelecido em grande parte do mundo no final dos anos 1950, com arquitetos que defendiam a produção industrial dos materiais de construção, formas e cores puras e rejeição aos ornamentos da arquitetura clássica. Seguindo tais traços estilísticos, a Villa Arpel é formada pela articulação de volumes geométricos puros e brancos, com alguns detalhes em azul. A entrada da residência é marcada por um grande plano de vidro que se abre para a sala – elemento que integra todos os demais espaços da casa: banheiro, cozinha, quarto de Gérard e uma leve escada de design industrial que leva ao quarto do casal no piso superior, marcado por duas janelas circulares que se abrem para a vista externa. Todos os mobiliários seguem desenhos de linhas leves, que exaltam as possibilidades técnicas e estéticas dos materiais industriais. À frente da casa localiza-se o jardim, com linhas ortogonais conformando canteiros e pisos, um pequeno espelho d'água com um chafariz em forma de peixe que esguicha uma água azulada, e um caminho em S que liga a porta envidraçada de entrada ao passeio e à rua.

Para além dos traços modernos, o que chama a atenção na Villa Arpel são seus *gadgets* tecnológicos, que conferem à casa certo ar de *automatismo*. Madame Arpel, como gestora da residência e personagem que passa mais tempo dentro da mesma, é quem domina tais tecnologias e faz questão de as mostrar para cada visita recebida. O caso mais emblemático é o chafariz em forma de peixe, acionado por um botão toda vez que alguém toca a campainha; após o início do esguicho da água azulada, Madame Arpel aciona outro botão que abre o portão da rua para a entrada do visitante. Outros *gadgets* se destacam, como os alertas sonoros (a campainha, o telefone, alguns aparelhos da cozinha); alertas luminosos, como as lâmpadas coloridas que indicam ações a serem tomadas no preparo dos alimentos; botões (chafariz, portão eletrônico, funções diversas na cozinha, como “virar o bife”); até sensores de presença ou

proximidade, para abrir as portas dos armários ou o portão basculante da garagem. Todas essas facilidades inserem-se em um discurso sobre a eficiência do morar. Tal fascínio pela estética da máquina é explorado comicamente por Tati através da relação mecânica que a Villa Arpel impõe aos ocupantes, que são mostrados quase como peças de funcionamento da casa; da mesma forma é explorada a espacialidade da fábrica de tubos plásticos onde trabalha Charles, onde são mostrados operários carregando ritmada e harmonicamente longas mangueiras, simbolizando a linha de produção fordista.

Mais que um padrão estético, portanto, o moderno é retratado como um modo de vida. Em ambos os espaços disciplinares, a figura de Hulot adiciona outro tipo de comicidade à trama, ao passo que o personagem é retratado como o “desajustado”, que



não consegue se adequar ao uso “correto” de tais espaços, gerando situações onde as ordens estabelecidas são quebradas pelo comportamento natural do tio de Gérard.

Figura 01: Villa Arpel e Cortiço de Hulot. Fonte: *Mon Oncle* (1958).

O cotidiano de Monsieur Hulot, por sua vez, é envolto por um outro tipo de configuração espacial e de vizinhança. Da casa onde vive – um aglomerado de espaços interligados vertical e horizontalmente, compartilhado com algumas outras famílias – não se mostra quase nada do interior, pois o cotidiano das pessoas se dá nos espaços comuns das ruas, passeios e bares. O acesso ao quarto de Hulot é feito por um caminho tortuoso, que passeia por subidas e descidas, esquerdas e direitas, dentro e fora, cruzando caminhos com as entradas de casas vizinhas, distante da racionalidade e da individualidade modernas. O trajeto do personagem até seu cômodo é mostrado em fragmentos, por meio de diversas janelas não padronizadas e dispostas na fachada não de acordo com um padrão estético, sim com a necessidade de cada quarto do cortiço. As

cores, texturas, formas, acabamentos e linhas gerais do aglomerado de casas não fazem qualquer referência à linguagem industrial, e o modo de vida da vizinhança indica que Hulot vive em um bairro mais antigo e tradicional da cidade.

As cenas que se passam no bairro de Hulot são repletas de pessoas em constante convivência: conversas, interrupções, discussões, brincadeiras, mal-entendidos, jogos, brigas e uma desordenada movimentação são características que prevalecem. A presença das crianças também é muito importante na dinâmica do bairro, pois as mesmas preenchem as cenas com suas travessuras, desentendimentos e alaridos. Os animais também se destacam em meio às pessoas: cavalos, pássaros e, sobretudo os cachorros, que correm constantemente atrás da carroça de Hulot. Apesar da descrição textual parecer retratar um espaço caótico, esse caos é exposto por Tati como uma virtude daquele espaço – contrapondo-se com a organização fabril da Villa Arpel. As qualidades do bairro de Hulot podem ser percebidas pela clara preferência de Gérard em estar com o tio em um ambiente lúdico do que em sua própria casa, onde mostra-se entediado. O próprio cachorro da família Arpel parece preferir estar em companhia dos outros cachorros no bairro tradicional, onde corre livremente, ao invés de limitar-se aos muros da casa de seus donos. O espaço do bairro de Hulot oferece liberdade de ação, surpresas, encontros, trocas, proximidades e convívio, as principais faculdades da vida urbana; enquanto que a Villa Arpel oferece ordenamento, controle espaço-temporal e regramento de ações, as principais características de uma instituição disciplinar.

Gérard é o elo entre os dois universos que o filme retrata. Boa parte da história é contada a partir da perspectiva do garoto sobre as diferenças entre se viver em uma “casa do futuro” e os períodos que passa com o tio na cidade tradicional. Os pais de Gérard creem que o tio seja uma má influência para o menino, e buscam maneiras para que Hulot se adeque ao modo de vida que levam os Arpel, seja conseguindo um emprego para o tio na fábrica de tubos, ou apresentando Hulot a uma vizinha solteira. Todas as tentativas falham, de maneira que o tio, além não se adequar aos padrões de comportamento e modo de vida, é muito admirado por seu sobrinho, o que causa preocupação e ciúmes dentro da família. A solução que Charles encontra para resolver a má influência do tio sobre Gérard, é providenciar uma transferência do emprego de Hulot para uma filial em outra cidade.

As cenas finais do filme mostram Charles e Gérard se deslocando da Villa Arpel até o bairro de Hulot para levá-lo até a rodoviária, de onde partirá para a mudança. O trajeto mostra uma clara transição entre a região nobre da cidade e o bairro tradicional. Na primeira, destaca-se o ordenamento do trânsito, o movimento sincronizado dos carros, as sinalizações e placas que controlam o tráfego, os sinais luminosos e sonoros, os edifícios padronizados e sem cor. Nas proximidades do bairro de Hulot, os personagens passam por uma construção antiga com trabalhadores portando marretas e picaretas a demolindo. Há um forte simbolismo da cena de demolição no momento em que se mostra o deslocamento entre os dois bairros, pois além de remeter ao período de reconstrução das cidades europeias no pós-guerra, representa a passagem de um modelo de ocupação do território, e sobretudo de um cotidiano baseado na vida em comunidade, para um uso do solo estratificado, individualizado, privado, que se reflete em um modo de vida racional e mecânico, onde as relações pessoais pautam-se menos pelo encontro e mais pela eficácia. Sabe-se que o modelo “casa própria, carro do ano e padrão de beleza” se estabeleceu como discurso hegemônico nas sociedades, porém, sempre existiram, e nunca deixarão de existir vidas marginais, experiências outras e modos de morar periféricos. Um dos objetivos deste texto é, através das simbologias trabalhadas em *Mon Oncle*, refletir sobre tais espaços outros.



Figura 02: “Cidade Moderna” e “Cidade Tradicional”. Fonte: *Mon Oncle* (1958).

Diálogos entre modos de morar contemporâneos e *Mon Oncle*

Tati parece expor certa incompatibilidade entre os modos de vida retratados. O “bairro do futuro” não poderia se misturar com o bairro tradicional. Pode-se perceber tais desalinhos nas cenas em que Hulot visita a Villa Arpel e sente-se desconfortável em

todos os sentidos: para caminhar nos traçados definidos pelas linhas do piso, para utilizar os aparatos tecnológicos da cozinha, confundindo-se entre botões e sensores, ou na confraternização com os convidados da família. Seriam centro e margem, nesse sentido, incompatíveis? Hanciau (in COSER, 2016), no verbete *Entrelugar, Liminaridade, Terceiro Espaço*, reflete que na contemporaneidade, cada vez mais tais fronteiras se dissipam. Desde o esfumaçamento dos limites entre real e virtual, até entrelaçamentos de diferentes modos de vida, reflete que a ambiguidade não é, necessariamente, negativa. Buscar formas outras de morar é um exercício importante no caminho do “entrelugar”, que reconfigura os limites socioespaciais entre centro e periferia. Desta forma, os modos de morar contemporâneos, dado o necessário afastamento da marcada e simbólica dualidade da ficção de Tati, distingue-se do embate moderno/antimoderno, de forma que não se podem afirmar modos corretos ou incorretos de se morar, mas compreender a relação corpo-espço-disciplina-afeto como um movimento complexo e diverso, atravessado por discursos dominantes e periféricos.

Outro verbete de destaque é *Casa, Lar*, por Silva (in COSER, 2016). A autora aponta que o termo “casa” se refere à edificação, abrigo, proteção; enquanto que “lar” possui um sentido mais emocional, de apego, bem-estar e pertencimento. O lar não implica, necessariamente, um espaço específico, sim as experiências corpo-espço (físicas, sensoriais, afetivas) que produzem o sujeito. Em *Mon Oncle*, é através do personagem Gérard que se pode compreender as diferenças entre casa e lar. Sua casa é a Villa Arpel, espaço de abrigo, delimitação de segurança; entretanto, o espaço não carrega ‘marcas’ da experiência dos moradores, que têm uma relação automatizada e impessoal com o mesmo. A ideia de lar em Gérard se constrói na presença do tio, justamente nos momentos que o garoto é visto sorrindo, se divertindo e produzindo-se enquanto sujeito, seja em sua casa, ou em visitas ao bairro tradicional. O lar, portanto, está mais ligado à experiência espacial do que ao espaço em si. Silva (in COSER, 2016) aponta que alguns modos de morar do século XXI também proporcionam outros sentidos ao lar: migrantes, refugiados ou viajantes, por exemplo, produzem afeto não a um espaço específico, mas a diversos lugares, ambientes efêmeros ou mesmo objetos.

Uma cena que simboliza a questão do afeto enquanto forma de produção de subjetividade, é o momento em que Gérard ganha do pai uma locomotiva de brinquedo

(símbolo da revolução tecnológica), porém, se interessa mais pelos presentes que ganha do tio: um boneco de papel e um apito. Os brinquedos que a criança ganha de Hulot proporcionam uma relação menos passiva no ato de brincar, na medida em que o mesmo é mais desafiado a imaginar ou produzir algo em sua interação com os objetos. Interação ou experiência são características essenciais no morar, que contribuem para a formação dos sujeitos. A Villa Arpel é uma representação de como a arquitetura moderna é parte da formação dos sujeitos modernos; assim como outras formas de morar – como o modo de vida mais coletivo de Hulot – produzem sujeitos outros.

No verbete *Habitar, Habitabilidade*, por Porto (in Coser, 2016), são feitas leituras sobre o morar que relacionam o habitar ao próprio existir, visto que desde os primórdios da humanidade a prática social de delimitar lugares acontece. Entretanto, habitar não significa somente ocupar um espaço, mas implica a permanência, a duração, a elaboração de narrativas de vida, o acumular de memórias, o cultivo de relações de vizinhança. A sátira de Tati em sua crítica ao moderno seria a da impossibilidade de se construir relações efetivas com o espaço automatizado da Villa Arpel, pois a presença da tecnologia produziria um modo de vida robótico e impessoal.

A Villa Arpel foi uma representação pioneira em relação às imagens e dispositivos que dominam as propagandas de grandes empresas de tecnologia atuais. Ideias como automatismos, sensores de presença e controle do espaço por interfaces diversas parecem ter evoluído para além do que Tati poderia ter imaginado, ancoradas em termos como segurança, conforto, eficiência e economia. É comum se pensar a casa hoje em dia como algo “inteligente”, grosso modo, todos os aparelhos, elementos e espaços da casa conectados e funcionando de maneira integrada. Se na Villa Arpel, a sala era o elemento de integração de toda a residência, na contemporaneidade esse papel se reserva ao smartphone ou a dispositivos de “assistente pessoal” que funcionam através de inteligência artificial. Se os botões e sensores antes proporcionavam ações como abrir e fechar portas, ligar e desligar a fonte ou preparar alimentos na cozinha, os dispositivos da “casa inteligente”, através de simples toques em um celular ou mesmo comandos de voz, permitem atividades diversas como: ligar/desligar e controlar a intensidade das lâmpadas inteligentes; abrir/fechar ou controlar o nível de incidência de luz nas janelas inteligentes; abrir/fechar e controlar o acesso por portas inteligentes;

controlar aparelhos de TV e música; fazer ligações ou chamadas de vídeo; receber avisos gerais de calendário, agenda, notícias ou mesmo de alimentos que necessitem ser repostos na geladeira; controlar a temperatura dos ambientes por termostatos ou aparelhos de ar condicionado através de sensores inteligentes ou comandos diversos.

Os dispositivos tecnológicos são parte importante dos discursos hegemônicos sobre o morar contemporâneo, entretanto, alguns apontamentos são necessários a esse respeito: (1) todos os *gadgets* funcionam conectados à internet, o que limita o acesso a tais modos de vida a grande parte da população que não possui acesso; (2) os aparelhos possuem um preço elevado, sendo inacessíveis para muitas pessoas; (3) o uso de tais tecnologias se insere em um modelo de negócios que é a base da economia das maiores empresas de internet do mundo (Google, Amazon, Facebook, Apple e Microsoft), que coletam dados, processam os mesmos e transformam tais informações em combustível de publicidade dirigida, em processos algorítmicos cada vez mais complexos que podem funcionar como ferramentas de controle dentro de um mecanismo de vigilância tecnológica. O “morar tecnológico” é, portanto, construído e suportado por aparelhos midiáticos bilionários e, apesar de ser um mercado em expansão, abrange uma parcela muito limitada da população de países em vias de desenvolvimento como o Brasil.

Em *Domesticidades: guia de bolso*, Marques e Cançado (2010) retratam, a partir de um compilado de imagens encontradas em sites de imobiliárias de Belo Horizonte, as variadas formas, estilos de vida e discursos sobre o doméstico nos dias atuais. Refletem sobre possíveis leituras dos discursos produzidos pelo mercado imobiliário a partir das fotografias de divulgação das casas na internet. Nos capítulos *Paisagem* e *Natureza Morta*, mostram como as casas retratadas possuem um caráter dinâmico e em constante transformação, através de objetos que demonstram uma interação direta entre habitante-casa, cenário bastante distante do automatismo das *smart houses*. As roupas no varal, as “gambiarras”, a escada de mão, o skate no chão, o secador de cabelo sobre a bancada, os rodos e vassouras, a garrafa de café, o vaso de flores, são símbolos que denotam a interação humana na vida doméstica, mesmo na ausência de pessoas nas fotografias. Em *Área Privativa*, as imagens mostram espaços de casas que valorizam as pequenas áreas abertas (quintais, varandas ou jardins) como possibilidades de realizar confraternizações, cultivar plantas ou mesmo aproveitar o sol e o vento. “Para alguns

poucos, é a viabilidade de uma vida urbana feliz, na contramão da compulsão construtiva que fecha, cobre e pavimenta qualquer porção do céu disponível” (MARQUES e CANÇADO, 2010).

Em *Bichos*, os autores afirmam haver duas categorias de animais na domesticidade analisada: os selvagens (pombos, pardais, baratas, ratos, calangos, urubus, moscas, piolhos e vira-latas [cães, gatos e cavalos]) e os domésticos (poodles, angorás, canários-belgas e pelúcias. A partir desse ponto, e retornando à análise de *Mon Oncle*, reflete-se sobre como Tati retrata a presença dos animais na vida doméstica nos dois “universos” do filme. Os cachorros, cavalos, gatos e pássaros são presenças constantes no bairro de Hulot, e compõem o cenário movimentado e também o som ambiente do bairro tradicional. As cenas que se passam no entorno da casa de Hulot têm como trilha sonora uma canção de Frank Barcellini e Alain Romain misturada ao som dos animais e das constantes conversas entre as pessoas. Em contraste, a trilha mecânica e ruidosa da fábrica, e os silêncios constrangedores da Villa Arpel são formas de acentuar a crítica ao caráter mecânico sobre o discurso moderno.



Figura 03: Cachorros expulsos da fábrica e soltos na cidade. Fonte: *Mon Oncle* (1958).

O cachorro de Charles mostra-se comportado e silencioso na casa, sendo menos presente até que a estátua de peixe no chafariz. O animal é, portanto, mais um aparato cenográfico na composição da casa/família que de fato um elemento participante da dinâmica doméstica cotidiana. Os animais são também utilizados por Tati como metáfora para certa crítica social. Em certo momento da trama, os cachorros que seguem Hulot de seu bairro até a fábrica, onde fará uma entrevista de emprego, são expulsos, um por um, do ambiente, impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, quando o cachorro de Charles, vestido como o mesmo, entre na mesma fábrica, anunciando a

chegada do chefe, prontamente funcionários interrompem momentos de interação ou descanso para voltar rapidamente ao trabalho. Pode-se fazer uma leitura de distinção de classes a partir de tais cenas com animais do subúrbio e da elite, da mesma forma que Marques e Cançado (2010) distinguem em suas análises os vira-latas dos poodles. Os discursos sobre o morar são, portanto, sobre modos de vida, classe e status social, na medida em que cada um se constrói como sujeito, e têm suas imagens também construídas por terceiros, a partir de como se mora.

Ao se falar do doméstico, ou da vida no interior de uma casa, inevitavelmente fala-se também das mulheres e das ideias acerca do feminino. Portanto, a partir do filme de Tati têm-se um vislumbre dos papéis assumidos por (ou designados às) mulheres entre os anos 1950 e 1960. É possível observar os ideais de e sobre as feminilidades deste momento histórico, não somente pelo desenvolvimento das personagens durante a obra, mas também pela quantidade e pelas representações femininas presentes na trama.

Apesar de o filme não ter as questões femininas como tema principal e não traçar intencionalmente uma crítica ao patriarcado, através de *Mon Oncle* pode-se refletir sobre o lugar de parte das mulheres na sociedade dos anos 1950 e 1960. Historicamente, é atribuída às mulheres a responsabilidade pelas tarefas de casa, educação dos filhos e pela maior parte de tudo que se refere ao domínio doméstico. De acordo com Mello (in Brito et al. 2017), observam-se reminiscências de ideais do século XIX acerca do feminino no momento em que *Mon Oncle* está situado, que sustentam a imagem da “mulher mãe – rainha do lar”. Estes ideais são marcados, de acordo com D’Incão (in Del Priore, 2015), “pela valorização da intimidade e da maternidade”. Um lar limpo, organizado e acolhedor, família e casamento sólidos e dedicação à educação dos filhos e ao marido eram algumas das características deste modelo feminino.



Figura 04: O papel das mulheres no lar. Fonte: *Mon Oncle* (1958).

É possível observar estas características na personagem Madame Arpel, principal representação feminina e de “mulher moderna” na obra. Enquanto as personagens masculinas são apresentadas em diversos cenários da cidade, em espaços de lazer e em seus trabalhos, Madame Arpel é vista majoritariamente em sua casa e, assim como ela, a maioria das personagens femininas aparecem em situações relacionadas ao cuidado com seus maridos, filhos, residências ou com seus chefes. O fato de as personagens femininas não terem trajetórias e desenvolvimentos evidenciados no filme – não tendo sequer citados nomes próprios – as coloca em papéis secundários na trama, o que reflete o lugar relegado às mulheres em uma sociedade patriarcal.

Mello (in Brito et al. 2017), em seu texto ‘Gênero e domesticidade pelas colunas de Clarice Lispector’, aborda as publicidades e artigos em revistas femininas brasileiras dos anos 1950 e 1960, com enfoque na produção literária de Clarice Lispector. A autora escreve que ocorreu uma coincidência entre as proposições da arquitetura moderna e os “ideais de domesticidade, sociabilidade e feminilidade” que favoreceram a adesão do estilo por certas camadas da população. O texto chama atenção para os objetos que eram representados nas publicidades: artigos de casa como móveis e eletrodomésticos, apresentados como imprescindíveis para uma “mulher moderna”. Assim como nas revistas, esta “coincidência” é retratada em *Mon Oncle* e mostra como uma classe de mulheres promove os modos de vida modernos. A autora aponta que na modernidade, a casa “se fez mais que um abrigo, (...) no qual se protege da rua e do trabalho”, ao tempo em que os homens iam enfrentar o mundo para sustentar a família, às mulheres “donas de casa” cabiam as responsabilidades de “construir um lar estável, seguro, confortável (...), onde nenhuma marca de trabalho, interno ou externo, deveria se tornar visível”. Ser

uma boa dona de casa e boa mãe definia o sucesso de uma mulher; as responsabilidades de manter o casamento e até mesmo do sucesso profissional do marido recaiam sobre a esposa. Madame Arpel, em busca de manter a imagem da família, da casa e, portanto, de si mesma na vizinhança, cultiva e promove estes modos de vida, mantendo-se alinhada aos sentidos estético e social vigentes. Gabando-se de sua casa integrada, organizada e automatizada, ao mesmo tempo em que busca validação por parte de seus vizinhos, a personagem auxilia a promoção da visão de mundo da modernidade, impulsionada pelo movimento moderno na arquitetura e no urbanismo.

O protagonismo na organização e nos afazeres domésticos, por vezes, leva a interpretações de “empoderamento” das mulheres. Alguns trabalhos e discussões atuais que abordam o tema da domesticidade, em sua maioria, têm mulheres como suas protagonistas. O filme de Tati, no entanto, apesar de suscitar discussões sobre e retratar os cotidianos, os modos de vida e as domesticidades – temas comumente associados à feminilidade – não traz nenhum protagonismo para suas representações femininas. Isto faz questionar sobre este dito “poder feminino” e “protagonismo” que as mulheres assumem nos interiores das casas. Hooks (2019) escreve sobre “o mito do matriarcado” de mulheres negras estadunidenses e afirma que para a existência de um matriarcado seria necessária uma ordem social na qual mulheres exercessem “poder social e político”, o que não condiz com a realidade contemporânea, onde a decisão de como a vida de uma mulher deve ser vivida é tomada por homens brancos. Stolnenberg (in HOOKS, 2019) descreve: “No patriarcado, homens são arbitrários de identidade, tanto da masculina quanto da feminina, porque a norma cultural da identidade humana é, por definição, identidade do homem – a masculinidade”. É importante ressaltar que reconhecer o valor das funções de cuidados do lar, de educação e de aspectos geralmente associadas ao feminino é necessário, no entanto, isto não configura um poder feminino na sociedade, pois as mulheres são “protagonistas” nos espaços domésticos não por escolha própria, mas por que este foi o lugar que sempre ocuparam.

Jacques Tati explora a dualidade entre “tradicional” e “moderno” através da satirização de modos de ocupar e vivenciar a casa e a cidade, buscando traçar uma crítica à modernidade. Representada no filme por um muro em ruínas que separa física e teoricamente “duas cidades”, a oposição na obra de Tati apresenta, de acordo com

Feltrin (2018), dois discursos sobre o morar: um da cidade pré-moderna, com suposta “liberdade e autonomia” e outra da cidade moderna, homogeneizada, racional, higienista, com máquinas automotivas e que funciona como uma fábrica setorizada.

A família Arpel representa o moderno; sua casa de espaços integrados, linhas rígidas, superfícies lisas, portas e janelas como rasgos em formas geométricas, móveis e objetos automatizados mostram a vontade das personagens em alinhar-se e transmitir a imagem do moderno. No livro *Domesticity at War*, Colomina (2006) argumenta que a arquitetura moderna faz parte de todo um estilo de vida, e não se apresenta isoladamente como objeto. Isto é muito claro quando se observa a família Arpel, pois a arquitetura da casa em que moram faz parte de uma imagem que querem criar, que define seus comportamentos e o modo como vivenciam a cidade, a casa e suas relações.

Mon Oncle é lançado no momento do pós-guerra, período de reconstrução da Europa e da guerra fria entre EUA e URSS. Feltrin (2018) afirma que tal momento proporciona um novo limite para a arquitetura, um poder de formação “de uma nova identidade”, que tem seu enfoque no futuro. A arquitetura do futuro produz imagens de otimismo, felicidade e controle baseadas no consumo, na promoção de um modo de vida moderno e da casa como uma máquina automatizada que serve à lógica capitalista de produção. De acordo com Colomina (2006), as imagens da domesticidade moderna promovem o reconhecido *american way of life*.



Figura 05: American way of life e o consumo. Fonte: todamateria.com.br.

Feltrin (2018) aponta que a dinâmica do trabalho industrial moderno submete os sujeitos a ações repetitivas e produção serial, o que se reflete na construção de uma rotina doméstica também automatizada e mecânica. As rotinas dos personagens que vivenciam a “cidade moderna” em *Mon Oncle* evidenciam o poder disciplinador da arquitetura e do urbanismo, que determinam a configuração formal dos ambientes e a formação dos indivíduos como sujeitos. A arquitetura e o urbanismo modernos estabelecem um discurso e uma forma de relação com a cidade, que são vendidos como o modo “correto”, racional e único para obter-se felicidade, desconsiderando outras formas de apropriação do espaço.



Figura 06: Arpel e Hulot. Fonte: *Mon Oncle* (1958).

Considerações finais

Este artigo buscou refletir acerca dos discursos sobre o morar. O filme *Mon Oncle* foi a base imagética utilizada para representar a constante tensão existente, sobretudo a partir da modernidade, entre formas hegemônicas e formas resistentes de se ocupar espaços das casas e das cidades. Os modos de morar são, ao mesmo tempo, causas e resultados de uma forma de se encarar o mundo, dentro de diferentes contextos históricos. O filme de Tati enfoca um período de grande dualidade entre o discurso moderno e seus tempos imediatamente anterior e posterior. É com base nesses embates, tão carregados de simbologias, que pôde-se refletir, a partir de autores contemporâneos, sobre a grande complexidade e multiplicidade dos modos de morar no século XXI,

debruçando-se sobre questões trabalhadas no filme e avançando-se para temas não presentes na discussão de Tati, mas essenciais para se compreender os dias atuais.

Referências Bibliográficas

- COLOMINA, B. Domesticity at War. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. (org.); Pinsky, C. (coord.). História das Mulheres no Brasil. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- FELTRIN, R. F. Arquitetura, cidade e modernidade: considerações a partir do filme Mon Oncle, de 1958. Resenhas Online, São Paulo, ano 17, n. 200.01, Vitruvius, ago.2018. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/17.200/7067>>. Acessado em: 09/12/2020.
- HANCIAU, N. entrelugar, Liminaridade, Terceiro Espaço. In: COSER, S. Viagens, Deslocamentos, Espaços [conceitos críticos], 2016.
- HOOKS, B. E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo. Tradução: Bhuvli Libanio. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- MARQUES, R. e CANÇADO, W. Domesticidades: guia de bolso, 2010.
- MELLO, J. Gênero e domesticidade pelas colunas femininas de Clarice Lispector. In: BRITO, F.; MELLO, J.; LIRA, J.; RUBINO, S (org.). Domesticidade, Gênero e Cultura Material. São Paulo: Edusp, 2017.
- PORTO, M. B. V. Habitar, Habitabilidade. In: COSER, S. Viagens, Deslocamentos, Espaços [conceitos críticos], 2016.
- SILVA, D. A. Casa, Lar. In: COSER, S. Viagens, Deslocamentos, Espaços [conceitos críticos], 2016.
- TATI, J. Mon Oncle, 1958.
- YouTube. Mon oncle (from "Mon oncle"): Frank Barcellini, Jacques Tati Soundtracks (Remastered), 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X4ogT56wcB4>>. Acessado em: 09/12/2020.