



CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
Cinemateca Júnior
Palácio Foz – Praça dos Restauradores

TRAFIC / 1971
(Sim, Sr. Hulot)

Um filme de Jacques Tati

Realização: Jacques Tati / **Argumento:** Jacques Tati, Jacques Lagrange / **Director de Fotografia:** Edouard Van Den Enden, Marcel Weiss / **Música:** Charles Dumont, com direcção de Bernard Gérard / **Montagem:** Maurice Laumain, Sophie Tatischeff / **Direcção Artística:** Adrien de Rooy / **Som:** Ed Paelster, Alain Curvelier, Jean Nény, Claude Plouganou / **Assistente de Realização:** Marie-France Siegler, Alain Fayner, Roberto Giandalia / **Interpretação:** Jacques Tati (Sr. Hulot), Maria Kimberly (Maria, a relações públicas), Marcel Fraval (Marcel, o motorista), Honoré Bostel (director da Altra), François Maisongrosse (François), Tony Kneppers (garagista holandês), Franco Ressel, Mario Zanuelli.

Produção: Films Corona (Paris), Gibé Films, Oceania Films (Roma) / **Produtor:** Robert Dorfmann / **Director de Produção:** Georges Laurent, Wim Lindner / **Cópia:** digital, legendado em português, 89 minutos / **Estreia em Portugal:** Tivoli, 29 de Novembro de 1971 / **Primeira apresentação na Cinemateca:** 29 de Janeiro de 1987, no ciclo Jacques Tati.



Após o malogro comercial de **Playtime**, que foi de estrondo já que se tratava de uma produção caríssima, de um filme no formato "impossível" de 70 mm, e de uma duração de todo inconveniente para a rentabilidade das sessões, outro que não Tati teria mergulhado na amargura. E aí das duas uma: ou se retirava para os exílios do génio incompreendido, ciclicamente redescoberto em entrevistas onde ia lamentando quer o seu destino, quer os tempos que o fulminaram; ou tentava ir filmando para destilar rancores e amarguras, prosseguindo o mesmo rumo com a arrogância dos que acreditam serem maiores as suas certezas quanto mais as negam. Mas Tati era diferente, por isso, depois de **Playtime**, dir-se-ia que a sua bonomia e a sua amável complacência - e não há na história do cinema, e provavelmente em qualquer outra história, outro como ele capaz de transformar a complacência numa coisa boa em vez de um defeito triste - ainda mais se acentuaram.

É o caso óptimo de **Trafic**, um filme que irradia uma amorosa atitude onde se esperava ver-se sinais de desencanto. Por isso mesmo, não é difícil, embora não seja evidente, detectar em **Trafic** uma alteração do ponto de vista de Tati, o realizador, sobre Hulot, a personagem. Ou melhor, uma alteração da convivência que a câmara de um faz com a presença do outro, como se agora fosse possível descobrir que até aqui Tati e Hulot eram dois e não um. Essa deslocação é tão subtil e quase imperceptível quanto tudo o que neste filme se manifesta - e o cinema de Tati é, antes de outra coisa qualquer, um cinema de manifestações. Agora, dir-se-ia que Hulot já não é um *outsider* num mundo constituído contra ele, ou seja, contra os que como ele pecam por serem demasiado humanos, mas sim um mundo que lhe vem dar razão. O filme acontece - e o cinema de Tati é um cinema de acontecimentos - como se, por uma vez, a câmara abandonasse a posição de meio termo descritivo da relação de Hulot com esse mundo (o que é de uma evidência quase excessiva em **Playtime**, com os seus planos raras vezes

ao nível das figuras humanas) para se colocar mesmo ao lado do olhar da desajeitada personagem que atravessa uma ordem de coisas onde à partida se sabe que nada vai bater certo. Passo a passo, é como se a câmara em **Trafic** não parasse de nos segredar: "eu não vos dizia...", referindo-se ao que tínhamos visto nos filmes anteriores. Hulot deixa aqui de ser "beckettiano", passou ao largo de uma formulação "kafkiana" e tornou-se "zadiguiano"

Talvez em **Trafic** mais do que em qualquer filme anterior, Hulot nos mostra que descende com toda a legitimidade de Charlot e Tati procura verificar-se como um prolongamento de Chaplin. Quem é ele? É o desenhador do protótipo que se deseja vir a ser a grande sensação do salão automóvel. Quer isto dizer que o seu papel é agora o de um artista ou o de um inventor, o que na cadeia normal de produção costuma permitir o estatuto de excêntrico e de distraído. Percepção aguda, porque desde **Modern Times** até 1971, a máquina produtiva industrial tinha de facto evoluído a ponto de recuperar e abarcar produtivamente os inadaptados, como o era Charlot, naquele filme. Hulot agora faz parte, não está de fora; sobretudo quer fazer parte - como sempre quis - só que já tem o seu lugar assegurado. Por isso em **Trafic** nada acontece por causa dele, como por norma acontecia nos seus outros filmes. Contudo as suas respostas aos desaires do quotidiano continuam a ser desajeitadas em absoluto - quem se lembraria de endireitar as trepadeiras que cobrem as janelas de uma fachada? Por outro lado, Tati prossegue a sua exacerbação do modelo de Chaplin: cinema sonoro sim mas enquanto mudo, ou seja: o que conta é a relação dos sons com a imagem - e as bandas sonoras dos filmes de Tati, têm que ser tomadas entre das mais fantásticas da história do cinema - e nunca por nunca a intervenção da palavra sobre ou dentro da imagem. Mas onde o mestre desejava provocar a gargalhada, a Tati basta-lhe um sorriso, nem sequer o riso. Tudo em **Trafic**, tanto como na obra anterior é um esboço, nada é exibido, nada é enunciado, muito menos denunciado.

Sabemos desde as primeiras imagens, ou seja, desde o momento em que compreendemos que o móbil de **Trafic** é a viagem do protótipo até à exposição, que o camião nunca chegará a Amsterdão a horas de justificar a sua viagem, ou seja, de ser eficiente. Daí decorre com clareza que **Trafic** vai circular entre o cinema *on the road* e a deriva inconsequente e involuntária dos *Ulysses*, o clássico de Homero e o moderno de Joyce. Por outro lado o fracasso do projecto artesanal de Hulot vem pontuadamente anunciado ao longo da sua caminhada-calvário para Amsterdão com o que se passa na TV: tantas são as vezes que o velho camião se avaria quantas as que está alguém a ver o lançamento de um foguetão. É fácil citar uma cena como exemplar de todo o filme, mas é também irresistível. Tome-se então o primeiro plano daquele vão gigantesco onde se estão a instalar os *stands* do salão automóvel. O espaço é fechado porque interior mas de uma amplitude desmesurada, todavia, para atenderem os telefones, os funcionários têm que andar aos saltinhos por entre as cordas que delimitam os lugares já reservados pelos participantes da exposição. Não há vazios no cinema de Tati, o espaço está preenchido, saturado mesmo, só que não o vemos. Vemos sim é a ilusão dessa grandeza disponível que nos atraiçoa o entendimento. Esta sequência mostra-se assim como uma verdadeira parábola dos tempos modernos.

Mas de peripécia em peripécia chegamos a um final onde se verifica um triunfo nunca antes visto em Tati. Mesmo atrasado o veículo concebido por Hulot acaba exposto, sem querer, na rua. O que sucede então é que esse *camping car* se torna uma atracção notável e - vê-se - os admiradores começam a puxar das carteira e a fazer reservas. Mas aí já nem Tati nem Hulot estão presentes: Tati junta-se ao olhar de Mary enquanto Hulot tenta entrar no metro e dele é arrastado para fora pela multidão de chapéus de chuva. Para onde? Precisamente para os braços de Mary, aquela que no seu frenesim *yuppie avant la lettre* tinha sido o seu contraponto ao longo do filme. Sempre hiper-activa, moderna, *à la page*, tentando arrostar com a indolência de Hulot, o bem intencionado, e os seus comparsas bem ao estilo de "deixa andar": Marcel o motorista fatalista e esse genial mecânico inglês à beira de um canal holandês que diz consertar tudo mas se distrai sistematicamente com os fátuos prazeres da vida. A rendição de Mary, tão bem vista com as suas sucessivas alterações de indumentária, é uma vitória maior que a do veraneante que no fim de **Les Vacances de Mr. Hulot** lhe vinha dizer em segredo que tinha gostado muito de o conhecer, antes que a sua mulher o recuperasse para a rispidez conjugal. Mary e Hulot saem de cena abraçados - o mundo, finalmente, a seus pés.

José Navarro de Andrade