
O close e o closet: fislognomonia, *typecasting* e outros estereótipos

Leonardo Antunes Cunha*

O artigo relaciona a prática da fisiognomonia – presente nas artes plásticas e na ciência há séculos – com a idéia de *typecasting* – seleção de elenco calcada sobretudo nas características físicas do ator – no cinema. Depois se desenvolve o argumento de que, na comédia *O Closet*, o cineasta francês Francis Veber, se contrapõe à fisiognomonia e ao *typecasting*, propondo um deslocamento do olhar e uma fuga dos estereótipos.

Fisiognomonia, Seleção de Elenco, Estereótipo, Comédia

Introdução

Na comédia *O closet* (*Le Placard*, França, 2001), do diretor Francis Veber, um entediado e entediante contador de uma fábrica de camisinhas, chamado François Pignon (interpretado por Daniel Auteuil), acaba de saber que será demitido. Separado há dois anos da mulher a quem ainda ama, desprezado pelo filho adolescente que nem retorna suas ligações e, agora, desempregado, Pignon entra em desespero, vai até a varanda e cogita se atirar lá de cima.

*Leonardo Antunes Cunha é Doutorando em Artes Visuais (Cinema) na Escola de Belas Artes da UFMG, com tese sobre o herói cômico no cinema de Francis Veber. Professor do UNI-BH desde 1997, na graduação e na pós-graduação. Professor da pós-graduação da PUC-MINAS.



Cartaz Original
(20,25 cm no arquivo digital)

É neste momento que, na varanda ao lado, aparece seu novo vizinho, Jean Pierre Belone (Michel Aumont), que diz ironicamente: “Não pule daí: vai estragar meu carro, que está estacionado bem debaixo da sua varanda.” Pignon desiste de pular e, após, alguma resistência, acaba conversando com o vizinho. Belone lhe sugere uma curiosa estratégia para evitar a demissão: passar-se por gay, na empresa, e alegar que a demissão teria caráter discriminatório. Para uma fábrica de camisinhas, seria péssimo se indispor com a comunidade homossexual e, portanto, a empresa certamente voltaria atrás.

Pignon, extremamente careta e recatado, inicialmente rejeita a idéia do vizinho, alegando que jamais conseguiria comportar-se convincentemente como gay.

Pignon: Não posso bancar o homossexual. Não sou ator, vou ser desmascarado na mesma hora! (...)

Belone: Tem razão, se tentar bancar o homossexual, não vai dar certo.

Pignon: Claro que não!

Belone: É mais difícil do que se imagina, especialmente as “loucas”. Os atores que se arriscam, na maioria, ficam falsos e vulgares.

Pignon: Então está tudo perdido.

Belone: De jeito nenhum. A melhor maneira é não fazer nada. Permaneça o homem tímido e discreto que você sempre foi, não mude nada. O que vai mudar é o olhar dos outros.

Este é o truque de Belone, ele próprio um homossexual que tempos atrás fora demitido exatamente por ser gay. É também o truque da dramaturgia de Veber, neste filme. Para sair do “armário” no qual ele nunca tinha entrado (daí o título *Le Placard/O closet*), nada de trejeitos afeminados, nenhuma entonação diferente de voz, nada de inusitado. Tudo o que Pignon faz é enviar anonimamente, para a empresa, uma fotomontagem que o expõe numa situação homossexual e, depois, espera que o boato se espalhe. Continua indo ao trabalho como sempre foi, agindo exatamente como sempre agiu. Mesmo assim, condicionados pelo boato, seus colegas de trabalho passam a vê-lo como gay.

Como se trata de uma comédia, a artimanha vai se mostrar não apenas bem-sucedida (Pignon consegue manter seu emprego), mas, principalmente, uma fonte inesgotável de situações engraçadas. Quase sem querer, Pignon vai virar de cabeça para baixo a rotina da fábrica, de seus colegas e de sua própria família.

Este artigo faz uma leitura de *O closet*, destacando sobretudo o modo como o filme, de maneira leve e irônica, oferece um contraponto aos estudos da fisiognomonia, um campo de estudo pretensamente científico – mas no fundo altamente especulativo – que influenciou em muito a “pedagogia visual” do ocidente.

A fisiognomonia

Como ironiza Umberto Eco (1989), a fisiognomonia (ou fisiognomonomia, ou ainda fisiognomia, entre outras denominações) é uma ciência muito antiga; aliás, mais antiga do que ciência. Em síntese, trata-se da crença (e da investigação) de que a fisionomia e estrutura corporal das pessoas é um sinal (ou mesmo um sintoma) de suas características psicológicas, incluindo aí questões de temperamento, caráter, inteligência, etc. Eco lembra que já nas obra de Aristóteles se encontravam

as bases para esta crença, a partir da premissa de que *“todas as inclinações naturais transformam simultaneamente o corpo e a alma; e assim os traços do rosto, ou as dimensões de outros órgãos, são sinais que remetem a um caráter interno”*. (Eco, 1989, p. 45)

Entre os estudiosos que se dedicaram a ela, estão, Leonardo da Vinci, Giambattista Della Porta, René Descartes, Charles Le Brun, Cesare Lombroso. Nem todos possuíam a mesma motivação – por exemplo, alguns pretendiam descobrir “a localização exata da alma”, outros buscavam detectar possíveis criminosos. Seus métodos também eram distintos: o desenho, a fotografia, a dissecação, entre outros.

Em artigo que analisa a contribuição de Le Brun para a fisiognomonia, Carlos Eduardo Miranda explica que este campo de estudos freqüentemente buscou revelar e compreender as relações entre o corpo e a alma, mas, por outro lado, muitas vezes teve também um papel normativo. É o caso, por exemplo, de Le Brun, cujos escritos e conferências propunham e descreviam a maneira pretensamente “correta” de se retratar uma pessoa alegre, raivosa, apavorada, desesperada, entre outras emoções. Le Brun desenvolveu toda uma argumentação a respeito de como as emoções e paixões se manifestavam no corpo e, principalmente na face, pois, segundo ele, esta é a parte do corpo que melhor revela tais paixões, por meio dos movimentos dos olhos, da boca e, sobretudo, das sobrancelhas. Suas teorias foram fortemente inspiradas por Descartes, cujo livro *As Paixões da Alma*

não é apenas um livro descritivo sobre as paixões, mas também uma obra normativa e pedagógica que busca ensinar-nos a conduzir nossas paixões, baseando-nos na compreensão das funções do corpo e da alma. (Miranda, 2005, p. 30)

A intenção de Descartes pode ser vista como a busca de um “aprimoramento” humano – na medida em que propõe uma educação da alma, para racionalmente, metodicamente, “governar o corpo”. Para outros pesquisadores da fisiognomonia, porém, as intenções eram menos “nobres”. Le Brun, por exemplo, como Chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura, fazia parte da máquina propagandística do Estado absolutista de Luís XIV e possuía, segundo Miranda,

um projeto estético-político de glorificação e legitimação do rei, e, por outro lado, [visava à] identificação, normatização e classificação do comportamento e dos sentimentos das pessoas da corte, principalmente se levarmos em conta que, naquele momento, vivia-se a emergência de grupos sociais vinculados ao comércio nos círculos do poder (Miranda, 2005, p. 31).

Outros pesquisadores posteriores da fisiognomonia também a utilizaram com objetivos nebulosos, como identificar e segregar raças e religiões, inclusive justificando pelos traços fisionômicos de um povo (por exemplo, o judeu, ou o africano) uma pretensa falta de inteligência, coragem ou caráter.

Um dos exemplos mais exóticos, mencionado por Eco, é a teoria elaborada pelo professor e senador italiano Amintore Fanfani, segundo quem a prosperidade econômica seria maior nos períodos em que os governantes eram baixinhos, e menor no governo dos altos. Isto porque, na opinião de Fanfani, os homens baixos seriam mais vocacionados para a ação, enquanto os altos seriam mais voltados para a contemplação.

A seguir fielmente os preceitos da fisiognomonia, poderíamos adivinhar muito sobre as pessoas simplesmente observando e avaliando se ela tem olhos mais juntos ou separados, nariz achatado ou arrebitado, maxilar proeminente ou não, entre muitas outras características. Não estaríamos distantes daqueles que julgam as pessoas pela cor da pele ou pela textura do cabelo.

Mas, apesar de tão especulativa e arbitrária – ou por isso mesmo – a fisiognomonia foi facilmente encampada pela arte. Na literatura, são incontáveis as histórias que contrapõem a linda princesa à bruxa feiosa, de nariz adunco, olhos esbugalhados, cabelo desgrenhado e verruga no queixo. Esta visão considera o rosto como o espelho da alma. Uma espécie de “*mens sana in corpore bello*” e seu oposto: a malvadeza que se revela num semblante feio, desagradável.

Uma vertente contrária, de raiz cristã, identifica a beleza ao pecado e, portanto, ao mal. Ela se personifica na famosa loura má, dos romances *noir*, sempre sensual, provocante e traiçoeira. E também o vilão charmoso e sedutor.

Fisiognomonia e cinema

A fisiognomonia encontrou campo fértil no cinema, arte em que o olhar do espectador é fortemente impactado e condicionado pelo corpo e pela fisionomia dos atores. Uma das principais técnicas de *casting* (seleção do elenco de um filme) é o chamado *typecasting*, que se baseia justamente no chamado “*physique du rôle*”, ou seja: escolhe-se para interpretar determinado personagem um ator/atriz que tenha o “físico do papel”. Esta definição, como é feita *a priori*, apóia-se amplamente em padrões estéticos e em preconceitos difundidos culturalmente ao longo da história. Assim, pode-se dizer que vale, para o cinema, algo semelhante ao que Eco escreveu a respeito da caricatura: é um caso de arte que se apóia “*nos preconceitos (e em parte na sabedoria antiga) de uma fisiognomonia natural: usando-os e reforçando-os*” (Eco, 1989, p. 52).

O *typecasting* é freqüentemente combatido, tanto por atores quanto pela crítica, como uma saída fácil, cômoda e pouco imaginativa. Pelo lado da crítica, é comum o argumento de que determinado ator estaria simplesmente “agindo como ele mesmo”, ao invés de realmente “interpretando”. Pelo lado do ator, como explica Wojcik (2003), desde os primórdios do cinema a classe ataca o *typecasting*. A autora cita um depoimento de Louise Brooks, famosa atriz do cinema mudo:

Eu simplesmente não me encaixava no esquema hollywoodiano. Eu nunca fui uma heroína fluffy, nem uma wicked vamp, nem uma mulher do mundo. Eu não me encaixava em nenhuma categoria... Assim, eu não interessava a eles porque não podia ser tipificada (Brooks, apud Wojcik, 2003).

Quase um século depois, o ator Denzel Washington recusou o papel de Martin Luther King com medo de ser excessivamente identificado com o tipo “líder ativista negro”, uma vez que já havia sido escalado como Malcom X e como Steven Biko.

A própria natureza da representação (do ator) no cinema favorece a utilização do *physique du rôle*. Ampliados para o tamanho da tela, os gestos e expressões ficam exacerbados e, portanto, o ator cinematográfico tende a ser mais econômico. A importância do *close* (ou primeiro plano) é ressaltada por Miranda (2005). Em sua opinião, a fisionomia no cinema tem um papel mais destacado do que no teatro, em grande parte pelo uso do *close*.

O rosto, isolado no *close* do cinema, que confere nuances à cor dos sentimentos e unidade à ação dos personagens, transporta-nos a uma dimensão temporal e não espacial da fisionomia. Nessa dimensão, a subjetividade, ou singularidade da face, transmuta-se em objetividade da expressão e, neste paradoxo entre subjetividade e objetividade, singularidade e universalidade, não nos é mais possível pensar na essencialidade da face como subjetiva ou objetiva (Miranda, 2005, p. 16).

Diferentemente do teatro, em que vemos o corpo inteiro do ator, e somos afetados por sua expressão corporal como um todo, no cinema o rosto, sobretudo pelo *close*, é o principal retrato das emoções e sentimentos. Para Bela Baláz, citado por Miranda, “as expressões faciais são a manifestação mais subjetiva e individual do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala.” (Miranda, 2005, p. 16)

Vale destacar ainda que, se estamos habituados a compreender e interpretar o caráter e as emoções dos personagens, isto não acontece de uma forma automática e natural, que simplesmente reproduz a forma como julgamos o caráter e as emoções das pessoas na “vida real”. Pelo contrário, Miranda argumenta que nossa interpretação está calcada na tradição fisiognomônica:

são construções culturais permeadas de conceitos, pré-conceitos e construções políticas dotadas de intencionalidades.(...) Embora esteja no esquecimento das formas de conhecimento e saberes legitimados pela academia e pela universidade, a fisiognomonia está, no mínimo, na memória do espectador de produtos audiovisuais. Sua permanência é que nos permite entender seqüências cinematográficas, piadas de programas humorísticos de televisão ou a gravidade de uma notícia anunciada por um repórter (Miranda, 2005, p. 17).

Uma tomada em *close*, ou mesmo em plano americano, pode ressaltar os mínimos movimentos de lábios ou olhos. Morin (1989) lembra que certos ângulos (como o *plongéé* e o *contra-plongéé*), são capazes de diminuir e “sufocar” ou de atribuir autoridade e grandeza ao personagem. Mesmo

elementos já presentes no teatro ganham maior amplitude e impacto na tela, como a iluminação e a maquiagem, que podem reforçar a expressão sombria ou irradiante. Em acréscimo a isto, a filmagem em *takes* muitas vezes curtos, que posteriormente serão montados, leva o ator a representar de forma descontínua e muitas vezes repetitiva.

Nessas condições peculiares de fragmentação e automatização, o cinema pode exigir atores de qualidade, capazes de imprimir uma identidade a seus personagens mesmo privados do apoio da platéia e da energia proporcionada pela continuidade da representação e pela unidade do papel. Por outro lado, porém, o cinema pode-se contentar pura e simplesmente com autômatos, à própria medida que a participação do espectador é particularmente ativa no cinema. (Morin, 1989, p. 82)

Uma experiência célebre, que ilustra bem esta participação ativa na construção dos sentidos, foi realizada pelo diretor Lev Kuleshov. Ele mostrou três vezes aos espectadores o *close* neutro de um ator, seguido, cada vez, por uma imagem distinta: um prato de comida, um bebê e uma mulher debruçada sobre um caixão. Diante do mesmo rosto, os espectadores enxergaram na expressão neutra do ator três sensações distintas: a fome diante do prato; a felicidade diante do bebê; a dor diante da morte.

É neste quadro que se abre maior espaço para o *typecasting*. Se o espectador tende a ver o que a montagem lhe sugere, e se o ator é “mais um” dos ingredientes daquela imagem, nada mais natural do que escolher um ator que já apresente as características físicas que normalmente se atribuem àquele papel.

Ele é escolhido em função de seu tipo, isto é, da expressão e significado imediatos, naturais, de seu rosto e de seu corpo. (...) O tipo facial, a expressão dominante e característica de um rosto adquirem uma importância tal que o diretor procura rostos na rua e utiliza rostos da rua. Passa a ser menos importante representar com seus traços que *possuir* traços - uma máscara. O tipo físico iguala ou mesmo ultrapassa em importância a representação tradicional ou a arte da composição. (Morin, 1989, p. 88)

Ora, o olhar determinista e bastante arbitrário – que perpassa tanto a fisiognomia quanto o *typecasting* – encontra um curioso contraponto em *O closet*, como será argumentado a seguir.

Fisiognomia, *typecasting* e *O closet*

O contador François Pignon sempre foi visto e tido pelos colegas de trabalho como um sujeito apagado e sem graça – não por nenhuma característica física ou fisionômica, mas simplesmente por suas atitudes, seu comportamento. Tudo muda, porém, no momento em que estes colegas de trabalho recebem a informação de que ele seria homossexual – plantada pelo próprio Pignon, por meio de uma fotomontagem com objetivos diversionistas (acusar a empresa de discriminação).

A partir deste instante, todos passam a olhar para ele e enxergar um gay e, mais do que isso, um sujeito intrigante, interessante e até mesmo atraente. A primeira e a última seqüências do filme realçam esta mudança de ponto de vista. Na primeira cena todos os funcionários da fábrica se posicionam diante de uma escadaria para tirarem a tradicional “foto da equipe”. Muito tímido e sem jeito, Pignon se posiciona como o último à esquerda, fora do quadro (do fotógrafo). Alertado pelo fotógrafo, ele até tenta espremer um pouco as pessoas ao lado, mas logo desiste e acaba excluído da foto, assim como está prestes a ser excluído da empresa.

Na última cena temos mais uma “foto da equipe”. O mesmo plano de conjunto do início do filme, diante da mesma escadaria. Agora, porém, Pignon já não demonstra o menor constrangimento em dar um forte empurrão e jogar toda a fileira para o lado, cavando assim seu lugar na foto (assim como garantiu seu lugar na empresa). Além de dar um aspecto cíclico à narrativa do filme, e funcionar como uma última piada, a cena sinaliza a mudança de postura de Pignon e, paralelamente, o deslocamento do olhar de todos os personagens com relação a ele. Desta vez, sem precisar de nenhuma fotomontagem.

Voltando ao início do filme, a partir do momento em que a falsa foto é espalhada para todos na fábrica, ninguém mais consegue olhar Pignon por outro prisma. Quando ele chega ao trabalho, usando a mesma roupa careta de sempre e sem mudar em absolutamente nada sua rotina, seus colegas lançam aquele olhar de “ele nunca me enganou”. Um deles é Ariane (Armelle Deutsch), a fofoqueira de plantão.

Ariane - Engraçado, eu já suspeitava. Olhei para ele e vi logo.

Srta. Bertrand - Ah, é?

Ariane - O andar, a delicadeza, os pequenos gestos. Lembro que, quando o conheci, pensei: “Ele é”.

Srta. Bertrand - Eu não vi nada.

Ariane - Não? Observe o jeito de ele olhar. Ele olha de lado, com os olhos arregalados, como os pombos.

Srta. Bertrand - Eles são gays também, os pombos?

A postura sarcástica da Srta. Bertrand (Michelle Larocque) revela que ela não acredita no que Ariane está dizendo. Não havia nenhuma suspeita anterior. Pelo contrário: um pouco antes, quando ficaram sabendo que Pignon seria demitido, as duas tinha demonstrado simpatia e pena do colega:

Ariane – Por que vão demiti-lo?

Srta. Bertrand – Redução de pessoal.

Ariane – Que injustiça!

Srta. Bertrand – É um bom contador. Tentei defendê-lo, mas...



Foto oficial da equipe,
no início do filme: Pignon fica de fora...



Ao final do filme, após empurrar a fila,
Pignon consegue "cavar" seu lugar

Ariane – Ele é gentil, mas meio sem graça, não é?

Srta. Bertrand – Sim, mas é honesto e tem boa vontade.

Ariane – Pois então: um chatol!

(...)

Srta. Bertrand – Pobre coitado.

Ariane – Sim, não é nada divertido.

Esta última frase de Ariane (“*C’est pas gai*”, no original), é sintomática e ganha importância quando confrontada com a atitude Ariane (citada acima) que, após ver a fotomontagem, sai dizendo que sempre achou que Pignon era gay. Ou seja, fica claro que não é a fisionomia, nem os gestos, nem o modo de olhar de Pignon que desencadeiam a suspeita. Pelo contrário: é a informação recebida que condiciona o olhar dos demais personagens.

Outro que alega que sempre desconfiou do comportamento de Pignon é o brutamontes Santini (Gerard Depardieu), que, por conta de sua homofobia, vira objeto de uma pegadinha cruel. Um dos diretores da empresa, Guillaume (Thierry Lhermitte), inventa que o próprio Santini está correndo o risco de ser demitido, a não ser que se mostre extremamente educado e amigável com Pignon. Mais do que isso: diz que as pessoas estão desconfiadas de que sua homofobia, na verdade, é uma forma de disfarçar sua homossexualidade.

Guillaume – Já ouviu o boato?

Santini – Não.

Guillaume – Que foi você que tirou as fotos.

Santini – Mas de jeito nenhum!... Que bobagem é esta, agora?

Guillaume – Não sei. Mas dizem que você deve ser homossexual para detestá-lo tanto assim.

Santini – Que droga, mas isso não é verdade.

Guillaume – Não importa. Eu tenho uma estratégia para te salvar. Se não quer saber, pior pra você.

Santini – Que estratégia?

Guillaume – É bem simples. Estão dizendo que você é homossexual porque odeia homossexuais. Se andar com homossexuais, você mostrará que não é homossexual.

Santini (atordoado) – Repita mais devagar, por favor.

Guillaume – Eu penso que um presentinho para o Pignon cairia muito bem.

É quando Santini, temeroso por seu emprego, resolve comprar uma suéter cor-de-rosa para Pignon, resultando em algumas das seqüências mais divertidas do filme Enquanto isso, os boatos se multiplicam na empresa: Ariane jura que Pignon foi visto no “Bois de Boulogne” (famoso ponto de prostituição parisiense), e que ele estria “atrás de Didier, um estagiário de 16 anos”. E conclui: “Ainda por cima é pedófilo, o nojento!”

O presidente da fábrica (Jean Rochefort), por sua vez, muito orgulhoso com a jogada de marketing, convida Pignon a desfilar como destaque na Parada do Orgulho Gay, com uma fantasia nada discreta.

Para completar o *imbróglio*, o filho de Pignon, Frank (Stanislas Crevillén), está assistindo à televisão quando depara com seu pai no desfile. O rapaz, até então, tinha um grande desprezo pelo pai, a quem considerava insuportavelmente chato. Ao ver o pai em plena parada gay, Frank é mais um que reavalia sua visão a respeito de Pignon.

Enfim, ao destacar todas as mudanças que ocorrem no olhar das pessoas assim que ficam sabendo da “novidade”, o filme de Veber se posiciona claramente contra os julgamentos baseados na aparência física – típicos da fisionomia, e revela, de forma bastante debochada, como nosso olhar é fortemente impregnado pelas nossas expectativas, ou seja, como enxergamos aquilo que esperamos enxergar.

A única personagem que não se convence com a história da fotografia falsa é a Srta. Bertrand, que reclama de Ariane:

Srta. Bertrand (incomodada) – Ontem ele era um chato, agora é pedófilo?

Ariane – É que ele escondia o jogo.

Srta. Bertrand – Ariane, faz seis anos que o conheço. Para mim, ele é o oposto do gay!

Não por acaso, a Srta. Bertrand passa a ser sentir fascinada por Pignon e se decide a conquistá-lo, resultando, após várias peripécias, numa cena de sexo selvagem em meio à linha de produção de camisinhas, justamente no instante em que o presidente da empresa apresenta a fábrica a um grupo de empresários japoneses. Os orientais vibram diante da cena, que o presidente, sem outra saída, descreve como um *test-drive* das camisinhas .



Pignon a caráter
na Parada do Orgulho Gay

A questão do olhar “contaminado” não é nova na obra de Veber, que também a trabalhou em outros filmes. Em *Os compadres*, ela aparece de maneira mais “sentimental”: os dois protagonistas, Pignon e Lucas, são convencidos por Christine (ex-namorada de ambos) de que teriam tido um filho com ela anos antes, e saem à busca do rapaz, que tinha fugido de casa. Na verdade tudo não passa de uma mentira de Christine, que está desesperada com o desaparecimento do rapaz. Mas ambos os “pais”, convencidos de que têm um filho, passam a enxergar traços seus (tanto físicos quanto psicológicos) no rapaz.

Em *Louro, alto, de sapato preto* (roteiro de Veber, direção de Yves Robert), a questão é tratada de forma irônica. O diretor do serviço secreto francês, Coronel Toulouse (Jean Rochefort) descobre que está sendo traído por seu subordinado Bernard (Bernard Blier), que deseja derrubá-lo e tomar seu posto. Para contra-atacar e derrubar o traidor, cria um plano tão simples quanto brilhante: sabendo que Bernard está gravando suas conversas, deixa “escapar” que um espião está prestes a chegar ao aeroporto e que é uma pessoa que conhece segredos importantíssimos. Instrui outro funcionário a dirigir-se ao aeroporto para montar a farsa. O escolhido é François Perrin, um louro alto que, por acaso, estava com um sapato preto e outro marrom. A escolha é quase aleatória, mas mesmo assim (ou exatamente por isso) consegue criar uma série de equívocos e desastres. Isto porque Bernard, inteiramente convencido de que Perrin é um espião, passa a enxergar cada um de seus atos, mesmo os mais triviais, como suspeito, ou como mensagem codificada. A trama tem inspiração hitchcockiana – ecoando vários “homens errados” do mestre inglês, mas sobretudo o Dr. McKenna (James Stewart) em “O homem que sabia demais”.

Outro aspecto interessante a ser analisado em *O closet* se refere ao *physique du rôle* e ao *typecasting*. “O closet” é apenas um dos sete filmes escritos e/ou dirigidos por Francis Veber a apresentar François Pignon como protagonista. Pignon é considerado um ícone do cinema francês contemporâneo – a crítica já se referiu a ele como um personagem “cult”, “lendário”, e “mítico”. Trata-se sempre de um sujeito ingênuo e propenso a confusões, além de bem-intencionado, mas malsucedido em termos profissionais e/ou emocionais. Cada Pignon ser visto como o mesmo personagem ou como variações do mesmo tipo, pois a cada filme ele tem famílias diferentes, profissões diferentes, idades diferentes, e – o que mais importa aqui – é interpretado por atores diferentes: Jacques Brel, em *Fuja enquanto é tempo* (1973); Pierre Richard em *Os compadres* (1983) e *Os fugitivos* (1986); Jacques Villeret, em *O jantar dos malas* (1998); Daniel Auteuil, em *O closet* (2001); Gad Elmaleh, em *Contratado para amar* (2006) e Patrick Timsit, em *L’Emmerdeur* (a ser lançado em 2008).¹

Veber, para quem “o *casting* define o destino de um filme”², costuma citar motivos variados para a escolha e para a mudança de atores. No caso de Elmaleh, em *Contratado para amar*, buscava para Pignon um ator mais jovem, de olhar plácido e gentil. Para *O closet*, era preciso um ator menos identificado com a comédia:

Eu não podia pegar Villeret (que fizera o Pignon anterior, em *O jantar dos malas*) para este papel, porque ele, como todo autêntico comediante, não tem sexo. Você não consegue imaginar Charlie Chaplin fazendo sexo com Paulette Godard. Imaginar Harold Lloyd ou Buster Keaton na cama com a heroína. Ou imaginar Villeret transando com Michelle Laroque em cima da máquina na fábrica de preservativos.³

O cineasta se refere à cena em que Pignon e uma colega são flagrados por um grupo de empresários japoneses que faz uma visita técnica à fábrica, o que leva o presidente a inventar a desculpa: “eles estão fazendo o test-drive das camisinhas”.

Veber também admite o fato, mais pragmático, de que ao atingir certa idade um ator como Pierre Richard não poderia se manter como Pignon. Em tom de lamento, afirma que o cinema atual dá pouco espaço para personagens mais velhos e conclui: “um diretor não pode envelhecer com seus atores. É um pouco impiedoso, mas verdadeiro. É preciso se renovar”⁴.

De fato, quando Veber interrompe a “parceria” com Pierre Richard e inicia a “renovação” dos atores, o personagem Pignon ganha força, amplitude e várias sutilezas podem se manifestar, na interpretação de cada ator. Além disso, ao escolher para interpretar o personagem Pignon diversos atores, com características físicas bem distintas (mais jovem, mais velho, mais gordo, mais magro, mais bonito, mais feio, etc.), Veber assume uma postura contrária ao *typecasting*. Cada um dos atores vai encarnar Pignon de uma forma diferente, própria, acrescentando algo de si. E o personagem vai ser menos ou mais interessante não porque o espectador o identifica fisicamente com aquele papel, mas sim por causa da maneira como cada ator vai ser convincente aos viver os dilemas de Pignon naquele filme.

Também interessante é o fato de Veber usar o mesmo ator no papel de Pignon e depois no papel de seu antagonista. É o caso, por exemplo, de Daniel Auteuil, que em *O closet* interpreta o famoso anti-herói veberiano e, em *Contratado para amar*, vive o empresário Levasseur, um anti-Pignon por natureza: personalidade forte, ativo, calculista, furioso e milionário.

O espectador que assistir a *O closet* sem conhecer toda a “saga Pignon” certamente não vai perceber estas sutilezas no trabalho de Francis Veber. Mas quem acompanha a trajetória do diretor e de seu personagem favorito certamente perceberá nesta inversão um sinal da crença do diretor na versatilidade e na competência de seus atores, assim como uma crítica contra o olhar estereotipado.

Referências Bibliográficas

ECO, Umberto. “A linguagem do rosto”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 45 a 53.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. “A fisiognomonía de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar”. In: *Pro-Posições*, v. 16, n. 2 (47) – mai/ago, 2005, p.15 a 35

MORIN, Edgar. *As estrelas - mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

WOJCIK, Pamela. “Typecasting”. In: *Criticism* – v. 45, n. 2, Spring 2003, p. 223-249.

Filmografia

CARTEROT, Thibault, JEANNE, François e LA MOTHE, Nicolas. *La Saga Pignon* - Francis Veber, artisan du rire. Documentário disponível no DVD “Le Placard”, 2001.

MOLINARO, Edouard. *Fuja enquanto é tempo (L’Emmerdeur*, França, 1973).

ROBERT, Yves. *Louro, alto, de sapato preto (Le grand blond avec une chaussure noir*, França, 1972).

VEBER, Francis. *A cabra (La Chèvre*, França, 1981).

_____. *O closet (Le Placard*, França, 2001).

_____. *Os compadres (Les Compères*, França, 1983).

_____. *Contratado para amar (La Doublure*, França, 2006).

_____. *Os fugitivos (Les Fugitifs*, França, 1986).

_____. *O jantar dos malas (Le Dîner de Cons*, França, 1998).

_____. *Os três fugitivos (Three Fugitives*, EUA, 1989).

WILDER, Billy. *Amigos, amigos, negócios à parte (Buddy Buddy*, EUA, 1981).

Notas

¹ – Vale apontar, ainda, que alguns dos filmes da chamada “Saga Pignon” receberam *remakes* nos EUA. Nestes casos, o nome Pignon – bastante francês – foi abandonado. Em *Amigos, amigos, negócios à parte*, de Billy Wilder, ganhou o nome de Victor Clooney, interpretado por Jack Lemmon; em *Os três fugitivos*, refilmagem dirigida pelo próprio Veber, recebeu o nome de Perry, interpretado por Martin Short.

² – Depoimento ao documentário *A Saga Pignon – Francis Veber, artesão do riso* (ver bibliografia).

³ – idem

⁴ – Entrevista a Eric Kervern, do site *Allociné* (www.allocine.fr), publicada em 29/03/2006.