

LEONARDO ANTUNES CUNHA

VARIAÇÕES SOBRE O MESMO TONTO

**O herói cômico e a construção dramatúrgica do humor
no cinema de Francis Veber**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: “Arte e tecnologia da imagem”.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Andrade.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes/UFMG

2011

*Dedico esta tese à memória de Jacques Brel e Jacques Villeret,
soberbos Pignons que não se cansam de me divertir.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mulher e aos meus filhos,
que me aguentaram rindo sozinho de tantas comédias francesas sem legenda.

Aos meus pais,
que me levaram pra assistir a “Um convidado bem trapalhão”
e outras trapalhadas no cinema.

Aos amigos da revista Filmes Polvo,
pelas ideias, risos e chumbo trocados.

À minha orientadora Ana Lúcia Andrade,
pela liberdade, lucidez, gentileza e bom humor.

A Paulo Pereira, César Guimarães, Heitor Capuzzo
e todos os professores que compartilharam comigo sua paixão pelo cinema.

Aos professores Claus Clüver, Ernani Maletta, Maria do Céu e Mariana Muniz,
que me abriram janelas inesperadas nesta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação da EBA-UFMG,
por abraçar sem preconceito esta pesquisa sobre a comédia popular.

“O riso é melhor que a prece para a saúde da alma”

Henri Gougaud, humorista francês.

*“A tragédia é construída em torno de uma constatação implacável:
os homens morrem.
A comédia é construída em torno de outra constatação, igualmente implacável:
os homens são tolos”*

Gerald Mast, professor norte-americano.

RESUMO

Esta pesquisa aventura-se num campo bastante popular entre o público cinematográfico, mas menos valorizado por teóricos e críticos de arte – a comédia, especialmente o filme cômico – e tem como *corpus* a obra de um artista pouco estudado, mesmo entre os especialistas da área de Cinema e em seu próprio país: o francês Francis Veber, veterano que já roteirizou mais de 30 filmes e dirigiu 12.

O duplo objetivo da pesquisa foi contribuir para a discussão do cinema de entretenimento, sobretudo em seu aspecto dramático e, ao mesmo tempo, lançar mais luzes sobre a obra de Veber, artista que demonstra habilidade em lidar com a construção da narrativa humorística, com os vários tipos de comicidade e que em muitos momentos ultrapassa os cânones da comédia. Dessa forma, procurou-se conciliar o estudo do chamado “cinema de gênero” (no caso, a comédia) e do “cinema de autor” (buscando as marcas estilísticas do cineasta), valorizando o diálogo entre estes dois campos e não os tratando como divergentes. Para isso, partiu-se de três eixos conceituais: a caracterização do herói cômico em suas várias manifestações; a estrutura da narrativa cômica no cinema; e as diversas formas de comicidade: burlesca, de situação, satírica, paródica e verbal, sempre as relacionando com a produção de Francis Veber. Além disso, foram estudadas duas características da filmografia de Veber, mais especificamente na chamada “Saga Pignon”: sua peculiar estratégia de *casting* ao longo desta série de filmes, e também a transformação de François Pignon de personagem em meta-personagem.

Essas reflexões podem auxiliar no estudo de filmes e na elaboração de roteiros cinematográficos que levem em conta a comicidade e/ou o envolvimento do espectador na construção do discurso fílmico.

Palavras chave: cinema narrativa comédia Francis Veber

ABSTRACT

Title: Variations on the same fool: the comic hero and the construction of humor in the films of Francis Veber

This research ventures into a field that is very popular among movie audiences but not as highly valued in cinema studies: film comedy. Its chosen *corpus* encloses films written and directed by an artist that is also scarcely studied, even among experts in the field of Cinema and even in his own country: Francis Veber, the French veteran who has written over 30 films and directed 12.

The dual purpose of the research is to contribute to the discussion of cinema as entertainment, mainly in its dramaturgical aspect, and also to shed more light on the work of Veber, an artist who shows ability on dealing with the construction of humorous narratives and on blending various types of comicality, and one that often excels the canons of comedy. Therefore, the research intends to combine the study of so-called "genre cinema" (comedy, in this case) and "auteur cinema" (by seeking the stylistic traits of the filmmaker), valuing the dialogue between these two fields and not treating as divergent. To this end, it follows three conceptual axes: the characterization of the comic hero in its various manifestations; the narrative structures in film comedy; and the various forms of comicality (burlesque, situational, satirical, parodic and verbal), all the while linking these axes with Veber's films. Next the research studies two specific traits in Veber's oeuvre, notably in the so-called "Pignon Saga": his peculiar strategy of casting throughout the saga, and also the transformation of François Pignon from character to meta-character.

These reflections may help in the study or development of screenplays that take comicality into account and that value the involvement of the spectator in the construction of film discourse.

Keywords: cinema narrative comedy Francis Veber

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 Em *O jantar dos malas*, Pignon e as gravatas: idênticas?
- Fig. 2 Jacques Brel e seus olhos tristes, em *Fuja enquanto é tempo*.
- Fig. 3 François Perrin: palhaço, às suas ordens, em *O brinquedo*.
- Fig. 4 Rambal-Cochet e os funcionários-objeto, em *O brinquedo*.
- Fig. 5 Perrin, o homem-brinquedo, herói de carne, osso e creme de baunilha, em *O brinquedo*.
- Fig. 6 Em *O brinquedo*, Eric foge do pai: a felicidade não se compra.
- Fig. 7 Sinal vermelho para o manda-chuva, em *O brinquedo*.
- Fig. 8 *Fuja enquanto é tempo*: salvem o assassino!
- Fig. 9 Pignon ao telefone, parte 1: vítima da pegadinha, em *O jantar dos malas*.
- Fig. 10 Pignon ao telefone, parte 2: arma devastadora, em *O jantar dos malas*.
- Fig. 11 Pignon ao telefone, parte 3: triste palhaço, em *O jantar dos malas*.
- Fig. 12 Pignon ao telefone, ato final: quem nasce pra mala... , em *O jantar dos malas*.
- Fig. 13 *Contratado para amar*: entre Ferraris e top-models.
- Fig. 14 Méliès e suas duas cabeças.
- Fig. 15 Segundo de Chomón: acrobatas japoneses dão arigatô para o público.
- Fig. 16 Irmãos Lumière: a chegada diagonal do trem à estação.
- Fig. 17 Em *Dupla confusão*, Quentin assalta a casa de câmbio: os japoneses chegaram antes...
- Fig. 18 *Dupla confusão*: elipse mortal.
- Fig. 19 A fuga de guindaste: início da *Dupla confusão*.
- Fig. 20 Fuga travestida, em *Dupla confusão*.
- Fig. 21 Fábula e Trama, segundo Bordwell.
- Fig. 22 Perrin se aborrece em *Cause toujours... tu m'intéresses!*
- Fig. 23 Perrin no jantar comemorativo em *Coup de tête*: “Preparem-se!”
- Fig. 24 Barricada para a vingança anunciada em *Coup de tête*.
- Fig. 25 *Os compadres*: dois pais, um filho só.
- Fig. 26 Pignon e seu “olhar de pombo”, em *O closet*.
- Fig. 27 *Coup de tête*: a mulher que foi estuprada vê os “suspeitos”, entre os quais está Perrin.
- Fig. 28 *Coup de tête*. O delegado pergunta: “Você reconhece algum deles?”
- Fig. 29 *Coup de tête*. A mulher hesita: “Não sei. Acho que sim, é aquele ali.”
- Fig. 30 Delegado: Não. Aquele ali é um dos nossos funcionários, em *Coup de tête*.
- Fig. 31 Pignon salvo pelo ring, em *Os compadres*.
- Fig. 32 *O jantar dos malas*: Primeiros planos sem dó nem piedade.
- Fig. 33 *O jantar dos malas*: além do teatro.
- Fig. 34 *Um jantar para idiotas*: Barry e sua Santa Ceia feita com ratos empalhados.

- Fig. 35 O *gran finale* de *Um jantar para idiotas*: no início, jantar elegante à mesa; no fim, incêndio e abutre em fuga.
- Fig. 36 Em *Um jantar para idiotas*, um autêntico *freak-show*: o ventríloquo, o controlador de mentes, a *medium* e o espadachim cego.
- Fig. 37 Classificação das comédias, segundo Horton.
- Fig. 38 *A cabra*: Perrin erguido pelos fundilhos.
- Fig. 39 Campana e a técnica de convencimento nasal, em *A cabra*.
- Fig. 40 *A cabra*: Perrin e a moral da torta na cara.
- Fig. 41 *A cabra*: o humor do corpo disforme.
- Fig. 42 *A cabra*: Campana e sua força bruta... que não impede o momento de ternura.
- Fig. 43 Lógica e acaso duelam na areia movediça, em *A cabra*.
- Fig. 44 Cena final de *A cabra*: do burlesco ao sublime.
- Fig. 45 *Os compadres*: Pignon não sabe para onde aponta sua felicidade.
- Fig. 46 *A volta do louro alto*: lances coreografados de uma luta por engano.
- Fig. 47 A repetição em *Os compadres*: quantos pais tem esse moleque?
- Fig. 48 *Os fugitivos*: Depardieu é confundido com um cachorro.
- Fig. 49 O psiquiatra em *Dupla confusão*: Freud na parede, café na cara.
- Fig. 50 *Louro alto*: o decote, o zíper e o cobertor felpudo.
- Fig. 51 Lucas debocha do sentimentalismo de Pignon, em *Os compadres*.
- Fig. 52 Em *Coup de tête*, viagem ao mundo da miséria e do desemprego.
- Fig. 53 O impiedoso Cheval, em *O jantar dos malas*: “aqui tinha um bibelô!”
- Fig. 54 *Coup de tête*: Perrin e a invisibilidade dos garçons.
- Fig. 55 O *Louro alto* tem sua vida vigiada, filmada, invadida, mas não percebe nada.
- Fig. 56 A *gag* do estetoscópio, de Chaplin a Veber.
- Fig. 57 O violino imaginário em dois tons: *Louro alto* e *Os compadres*.
- Fig. 58 Em *O jantar dos malas*, a sátira nos detalhes: Pignon vira um produtor belga.
- Fig. 59 Em *O jantar dos malas*, uma pitada burlesca: Pignon vibra com sua brilhante ideia.
- Fig. 60 Em *O jantar dos malas*, Pignon se espanta diante de um plano diabolicamente inteligente.
- Fig. 61 Autoparódia veberiana: Brochant/Campana para Pignon/Perrin: “Você não descansa nunca, não é?”, em *O jantar dos malas* e *A cabra*.
- Fig. 62 Foto oficial da equipe, no início de *O closet*: Pignon fica de fora.
- Fig. 63 Ao final de *O closet*, após empurrar a fila, Pignon consegue “cavar” seu lugar.
- Fig. 64 Pignon na Parada do Orgulho Gay, em *O closet*.
- Fig. 65 Cartazes de diferentes montagens de “*Le dîner de cons*”.
- Fig. 66 Cartazes francês e brasileiro de *O jantar dos malas*: atores eternizados.
- Fig. 67 Série de cartazes que precederam a estreia de *Contratado para amar*, na França.
- Fig. 68 Cartazes de *La doublure* no Brasil e nos Estados Unidos.
- Fig. 69 Contracapa do DVD *L'emmerdeur* e box “Pignon Veber”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO –	10
1 – OS HERÓIS CÔMICOS VEBERIANOS	24
1.1 – Os duos cômicos veberianos	24
1.2 – Heróis, anti-heróis & alvos cômicos	39
1.3 – <i>O jantar dos malas</i> e outros malas	54
2 – VEBER E A NARRATIVA CLÁSSICA	73
2.1 – <i>Dupla confusão</i> : a narrativa cômica, entre as <i>gags</i> e a trama	74
2.2 – A narrativa veberiana, a partir dos conceitos de David Bordwell	96
2.3 – Os <i>remakes</i> : tempero francês na receita americana (e vice-versa)	131
3 – A COMICIDADE VEBERIANA	142
3.1 – O humor burlesco	147
3.2 – O humor de situação	160
3.3 – O humor satírico	169
3.4 – O humor paródico	185
3.5 – O humor verbal	194
4 – VEBER E O DESLOCAMENTO DO OLHAR	206
4.1 – <i>O closet</i> , uma questão de olhar	207
4.2 – Os muitos Pignons, na tela e no palco	213
4.3 – <i>Typecasting</i> e estereótipos	217
4.4 – <i>Contratado para amar</i> e o jogo de expectativas	225
5 – A SAGA PIGNON: DE PERSONAGEM A META-PERSONAGEM	231
5.1 – A arte seriada: retomadas, decalques, séries, sagas	232
5.2 – Pignon como personagem	239
5.3 – De personagem a meta-personagem	245
CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	254
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	261
ANEXOS	264
ÍNDICE ONOMÁSTICO	285
ÍNDICE DE FILMES CITADOS	289

INTRODUÇÃO

*"Na realidade um diretor sempre faz o mesmo filme,
ao menos durante um longo período de sua vida,
assim como um poeta sempre escreve o mesmo poema"*

Pier Paolo Pasolini, cineasta italiano.

*"A pior coisa que pode acontecer a um cineasta
é ele se tomar por um gênio da criação;
neste momento ele deixa de progredir,
para no lugar e refaz sempre o mesmo filme"*

Ingmar Bergman, cineasta sueco.

*"Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo"*

Manoel de Barros, poeta brasileiro.

Ao longo de sua carreira, o cineasta e roteirista francês Francis Veber escreveu mais de 30 filmes, dos quais dirigiu 12. A maioria desses filmes apresentam tramas que giram em torno de um duo cômico de personagens. De um lado, via de regra, está um sujeito (quase sempre chamado François Pignon – em sete filmes¹ – ou François Perrin – em outros sete²): ingênuo, de bom coração, bem intencionado, propenso a trapalhadas e frustrado – tanto emocional quanto profissionalmente. O duo cômico é completado por um anti-Pignon (ou anti-Perrin), seu antagonista em diversos aspectos: físico, emocional, profissional, social. Além disso, Veber dirigiu, ele próprio, o *remake* de dois desses filmes e participou do roteiro de uma terceira refilmagem. Isso para não mencionar que três dos filmes foram adaptados de peças escritas por ele mesmo.

Com tudo isso, seria fácil dar razão ao crítico do jornal francês Libération que, em 2006, quando do lançamento de *Contratado para amar* (*La doublure* – França / Itália /

¹ - A saber: *Fuja enquanto é tempo* (*L'emmerdeur* – França – 1973); *Os compadres* (*Les compères* – França – 1983); *Os fugitivos* (*Les fugitifs* – França – 1986); *O jantar dos malas* (*Le dîner de cons* – França – 1998); *O closet* (*Le placard* – França – 2000); *Contratado para amar* (*La doublure* – França / Itália / Bélgica – 2006); *L'Emmerdeur* (França – 2008). Vale destacar que este último filme, dirigido por Veber, sem título em português, é uma refilmagem do filme de mesmo nome dirigido, em 1973, por Edouard Molinaro. Para evitar confusão entre os dois filmes, o mais recente será sempre mencionado como *L'emmerdeur 2008*. Veber é o autor de ambos os roteiros, adaptados de sua peça *Le contrat* (encenada originalmente em 1969, em Paris).

² - São eles: *Louro, alto, de sapato preto* (*Le grand blond avec une chaussure noire* – França – 1972); *Le retour du grand blond* (França – 1974); *O brinquedo* (*Le jouet* – França – 1976); *Cause toujours... tu m'interesses* (França – 1979); *Coup de tête* (França – 1979); *A cabra* (*La chèvre* – França – 1981); e *O jaguar* (*Le jaguar* – França – 1996).

Bélgica – 2006), disparou: “Já faz trinta anos que Francis Veber faz o mesmo filme e ninguém se inquieta com sua saúde mental”³.

Esta pesquisa, porém, segue na direção contrária, defendendo a hipótese de que existe na obra veberiana mais do que a aparente repetição. Como mote inicial, pode-se recorrer a uma cena de *O jantar dos malas* (*Le dîner de cons* – França – 1998), filme escrito e dirigido por Veber, em 1998. Pignon (interpretado por Jacques Villeret) está se preparando para o infame “Jantar dos Malas”, sem saber que foi convidado justamente por ser um “mala”⁴. O “evento” é realizado semanalmente por um grupo de amigos esnobes que se diverte rindo dos “malas” que cada um convidou e elegendo o “campeão” da semana⁵. Pignon, muito feliz, mas ansioso pela oportunidade, mostra duas gravatas vermelhas a uma colega de trabalho, perguntando-lhe: “Qual delas?”. A colega lança um olhar de surpresa e responde: “São iguais!”. Ao que Pignon retruca imediatamente: “Não, essa é mais vermelha. Ah, eu vou com essa, que é mais alegre” (Figura 1).



Figura 1 – Em *O jantar dos malas*, Pignon e as gravatas: idênticas?

Estaria Veber ironizando, sutilmente, os críticos que o acusam de fazer sempre o mesmo filme? Pode ser que não, mas a analogia procede. O constante retorno ao mesmo universo, aos mesmos personagens e a tramas similares pode ser tomado como indício de

³ - As traduções aqui presentes são de responsabilidade deste autor, salvo quando indicado na bibliografia.

⁴ - *Con*, no original francês: algo entre ‘chato’ e ‘idiota’. A melhor tradução, talvez, fosse ‘babaca’, ou ‘otário’.

⁵ - Segundo Francis Veber, este tipo de jantar era popular entre os pintores surrealistas franceses, no início do século XX.

comodismo, falta de ousadia, esgotamento criativo e até mesmo de insanidade, como sugere o *Libération*. Por outro lado, pode refletir um interesse, um fascínio ou mesmo uma obsessão em explorar as nuances de um mesmo universo humano, narrativo ou visual.

Como indica o título desta tese, defende-se que Veber cria variações sobre um mesmo tema ou, no caso, um mesmo “tonto”. Parte-se do princípio de que um roteirista/cineasta habilidoso pode inserir nuances interessantes no âmbito de uma estrutura formulaica e oferecer distintos níveis de fruição. E como essas variações se apresentariam ao longo de uma carreira de 40 anos no cinema? É o que a pesquisa procura detectar e analisar.

Embora seja um cineasta irregular (e até isso se torna ponto de interesse neste estudo⁶), Francis Veber revela em sua obra um grande domínio da dramaturgia cinematográfica e, mais especificamente, da comédia, em seus mais variados registros (ou subgêneros). Não convém menosprezar a importância de um artista cujos filmes escritos ou dirigidos por ele acumulam cerca de 80 milhões de espectadores somente na França, que foi indicado a cinco prêmios César (tendo vencido o de melhor roteiro por *O jantar dos malas*) e um Oscar (pelo roteiro de *A gaiola das loucas – La cage aux folles*, França / Itália, 1978, de Edouard Molinaro) e que é, de longe, o mais refilmado em toda a história do cinema francês.

Nascido em 1937, o veterano Veber é um interessante tema de estudo, na medida em que, sem deixar de ser tipicamente “francês”, em termos de personagens, cenários, visão de mundo, é também autor de filmes de grande popularidade, e geralmente muito engraçados, contrariando estereótipos comuns na consideração do cinema francês (“intelectual”, “cerebral”, “inacessível”, “lento”, “pesado”). Além disso, seu humor tem inegável apelo universal, como comprovam as refilmagens, nos EUA, de nove de seus roteiros, até hoje: *Fuja enquanto é tempo (L'emmerdeur)*, refilmado como *Amigos, amigos, negócios à parte*⁷ (*Buddy buddy* – EUA – 1981), de Billy Wilder; *O brinquedo (Le jouet)*, refilmado com o mesmo título brasileiro (*The toy* – EUA – 1982), de Richard Donner; *Louro, alto, de*

⁶ - Veber desenvolveu uma obra desigual, com alguns filmes muito bem sucedidos (não apenas em termos comerciais, mas também narrativos e estéticos) e outros que não obtiveram o mesmo sucesso. Mas, como argumenta Antonio Costa (1989), o cinema não deve ser estudado apenas por meio das “obras-primas”, já que estas, exatamente por trazerem qualidades excepcionais, não representam de forma tão fiel aquele campo.

⁷ - Na verdade, embora este filme de Billy Wilder seja comumente referido como refilmagem de *Fuja enquanto é tempo* (dirigido por Edouard Molinaro e escrito por Francis Veber) seria mais preciso apresentá-lo (como fazem os letreiros iniciais do filme) como uma adaptação da peça “*Le contrat*” (escrita por Veber, em 1969), na qual também se baseou o filme de Molinaro.

sapato preto (*Le grand blond avec une chaussure noire*), refeito como *O homem do sapato vermelho* (*The man with one red shoe* – EUA – 1985), de Stan Dragoti; *A gaiola das loucas* (*La cage aux folles*), refeito com o mesmo título (*The Birdcage* – EUA – 1996), de Mike Nichols; *Os compadres* (*Les compères*), refilmado como *Um dia, dois pais* (*Father's day* – EUA – 1997), de Ivan Reitman; *Os fugitivos* (*Les fugitifs*), refilmado como *Os três fugitivos* (*Three fugitives* – EUA – 1989), dirigido pelo próprio Veber na América; *Hold-up*, refeito como *Não tenho troco* (*Quick change* – EUA – 1990), de Howard Franklin e Bill Murray; *A cabra* (*La chèvre*), refilmado como *É pura sorte* (*Pure luck* – EUA – 1991), de Nadia Tass; e *O jantar dos malas* (*Le dîner de cons*), cujo *remake* se chama *Jantar para idiotas* (*Dinner for Schmucks* – EUA – 2010, com direção de Jay Roach).

Embora faça filmes muito populares – e, em parte, talvez por causa disso – Veber está longe de ser uma unanimidade na crítica e no meio acadêmico, sobretudo em seu país de origem, o que, de acordo com a abordagem desta tese, torna o tema desafiador, na medida em que ainda é pouco estudado na academia. A partir de pesquisa realizada, foi possível averiguar que não existe, nem mesmo na França, nenhuma publicação sobre a obra de Francis Veber, salvo algumas poucas páginas em meia dúzia de livros. Entre estes, o profundo e perspicaz estudo de Raphaëlle Moine (2007) sobre os filmes franceses refilmados em Hollywood, mas cujo foco é bem específico.

Também vale ressaltar um ensaio publicado na revista francesa “La Revue du Cinéma”, em 1984, quando Veber acabava de lançar seu terceiro filme como diretor (e com 20 roteiros filmados). Ali, já se percebia uma característica importante na filmografia veberiana, e que reforça a relevância de um estudo aprofundado de sua obra: o modo como seus filmes criam, em conjunto, um universo próprio:

Se Francis Veber já se afirmou, em três filmes, um cineasta à parte, seria difícil e inoportuno estabelecer uma separação, em sua filmografia, entre as obras que dirigiu e os roteiros que escreveu para outros diretores. Uns e outros formam um conjunto homogêneo, inegavelmente marcado pelo selo de um autor, com certas constantes (de temas, personagens...) de uma regularidade exemplar. Existe um universo Veber, que constitui um caso praticamente único na França. Houve um universo Jacques Prévert, que impregnou toda uma época, mas unicamente como roteirista. Há os universos de Truffaut, Broca, Sautet etc, mas que são representativos dos diretores, independentemente de seus roteiristas, que não permanecem necessariamente os mesmos de um filme para o outro. [...] A escritura de Veber é ao mesmo tempo discreta e sólida, feita com uma carpintaria profissional (COLPART, 2004, p. 76-77).

Para compensar parcialmente a lacuna bibliográfica, foi lançada em setembro de 2010, quando esta pesquisa entrava em sua reta final, a autobiografia de Veber, intitulada “*Que ça reste entre nous*”. Como o próprio título indica (“Que isso fique entre nós”), o autor adotou um tom intimista e confessional, construindo um livro de memórias, mais do que uma obra sobre cinema. O universo do cinema está presente no livro, mas Veber preferiu falar sobre as pessoas que o cercaram na vida (tanto familiares quanto atores, diretores e produtores cinematográficos), contando muitos casos interessantes, mas trazendo, efetivamente, poucas reflexões acerca da linguagem, da narrativa, da construção de personagens, temas que são o eixo desta pesquisa. Ainda assim há vários trechos e ideias do livro que foram úteis para a análise⁸.

A escassez de bibliografia sobre Veber reflete uma lacuna mais ampla: existem pouquíssimas publicações de caráter acadêmico que tratam da comédia francesa, particularmente a comédia popular. Encontram-se artigos ou capítulos isolados sobre outros filmes cômicos (de Gérard Oury, Jean-Marie Poiré, Patrice Leconte, ou mais recentemente, sobre o fenômeno *O fabuloso destino de Amélie Poulain – Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, França / Alemanha, 2001, de Jean-Pierre Jeunet), mas pouco além disso. O único cineasta francês que se dedicou sistematicamente à comédia e cujo trabalho vem sendo constantemente estudado (a julgar pelas obras *publicadas*, vale sublinhar) é Jacques Tati. No campo das biografias e autobiografias, é possível encontrar um material mais amplo sobre artistas ligados à comédia: atores, como Louis de Funès, Fernandel e Pierre Richard; roteiristas e diretores, como Michel Audiard, Georges Lautner, Gérard Oury e a trupe Splendid. Embora alguns desses tenham trabalhado diretamente com Veber, as referências a ele são, evidentemente, periféricas, em obras de caráter biográfico.

O preconceito contra as comédias não é recente. Pelo menos desde Aristóteles, as obras humorísticas quase sempre foram menos valorizadas (especialmente em termos de reconhecimento crítico e acadêmico) do que as dramáticas. Mesmo um pensador como Bergson, que no início do século XX desenvolveu uma reflexão vigorosa sobre o riso e a arte cômica, não deixa de repetir a ressalva de que a comédia é apenas “aparentada da arte”, ou que ela “intermedia entre arte e vida” (BERGSON, 2007, 126). De resto, basta observar o prestígio das tragédias de Shakespeare, em comparação com seus textos de humor, igualmente ricos e complexos.

⁸ - Quando se trata de um caso curioso, mas que não se relaciona diretamente com o tema discutido no tópico em questão, a opção foi por incluí-lo como nota de rodapé.

Importantes estudiosos da comicidade, como o norte-americano Harry Levin e os russos Mikhail Bakhtin e Vladimir Propp, apontam para o fato de que, dentro mesmo do campo da comédia, existe uma discriminação ainda mais específica, separando de forma exagerada um humor teoricamente “superior” (mais sutil e sofisticado, geralmente associado ao humor satírico) de outro “inferior” (mais vulgar e popular, geralmente associado ao humor festivo ou burlesco). Levin (1987) argumenta que, ao longo da história, a crítica tendeu a privilegiar o componente ético (ou político ou didático) das comédias, por ter, supostamente, uma utilidade mais pragmática, de acusar e corrigir os vícios e o mau-comportamento, e com isso minimizar a importância do componente prazeroso, que também é essencial às obras cômicas. “Por natureza, o deleite é tido ao mesmo tempo como desrespeitoso e indigno de respeito. Por isso, muito menos atenção foi dada ao aspecto lúdico e festivo do que ao didático e satírico” (LEVIN, 1987, p. 21).

Propp (1992) acrescenta que essa dicotomia é resultante de uma posição burguesa e discriminatória:

O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso. [...] Ninguém poderá negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas. Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. Se nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado (PROPP, 1992, p. 23).

Ao que ecoam Bakhtin (1999), para quem o riso quase sempre é sinônimo de liberdade e comunhão, e Yves Lavandier (1997) que, em seu livro sobre a dramaturgia, ressalta o caráter democrático da comédia:

Uma boa *gag* reúne o filósofo e o plebeu, o jovem e o velho, o crente e o ateu. A comédia é antielitista, o que contraria todas as formas de poder (intelectual, religioso, político etc.). Além disso, como é popular, a comédia é frequentemente comercial e nós sabemos como, para alguns, a arte e o comércio são forçosamente incompatíveis. (LAVANDIER, 1997, p. 329).

No caso do cinema, o descaso da crítica e da academia com relação à comédia é bastante evidente. Qualquer lista dos melhores filmes de um ano, década ou de toda a

história inclui uma minoria insignificante de comédias. Em termos de premiação – tanto em festivais reconhecidos quanto no Oscar e César – também é ínfima a quantidade de comédias a receberem o prêmio principal. Uma pesquisa realizada em conjunto por pesquisadores das universidades norte-americanas Harvard e UCLA⁹, a partir de um universo de 19.351 filmes e 39.518 atores, revelou que 90% dos atores indicados ao Oscar são provenientes de filmes essencialmente dramáticos, contra apenas 10% de filmes essencialmente cômicos.

Mesmo os grandes diretores de comédias da História do Cinema receberam seus principais prêmios por obras dramáticas: é o caso, por exemplo, de Charles Chaplin, Pedro Almodóvar e mesmo Woody Allen, cujo *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall* – EUA – 1977), vencedor do Oscar em 1978, já anunciava uma mudança de direção em sua carreira, mesclando-se ao drama. Dentre as exceções que confirmam a regra, podem-se citar os Oscars de Melhor Filme a *Se meu apartamento falasse*¹⁰ (*The apartment* – EUA – 1960), de Billy Wilder – embora não se configure exatamente como uma comédia, aproximando-se do drama, e o de Melhor Filme Estrangeiro a *Meu tio* (*Mon oncle* – França / Itália – 1958), de Jacques Tati.

Se há pouca bibliografia sobre Veber e sobre a comédia francesa no cinema em livros e periódicos acadêmicos, o quadro é bem diferente no campo da imprensa. É possível encontrar, principalmente na Internet, uma grande quantidade de notícias, entrevistas e críticas a respeito desses temas. Nesse aspecto, o desafio é selecionar o que há de mais confiável e relevante. Uma das curiosidades que pode ser apontada, já nesta introdução, é o fato de Veber ser muito mais apreciado pela crítica nos Estados Unidos do que em seu país natal (situação que, ironicamente, faz lembrar, com sinais invertidos, a admiração da crítica francesa pelas comédias populares do americano Jerry Lewis, que durante muitos anos foram desdenhadas pela crítica conterrânea).

Se Veber não chega a ser uma celebridade cinematográfica nos EUA (como o é, sem dúvida, na França), percebe-se que ele goza do *status* de mestre francês da comédia, como

⁹ - Notícia veiculada no site da UCLA, em 21/01/2008, disponível no endereço <http://newsroom.ucla.edu/portal/ucla/PRN-in-race-for-oscar-nominations-43205.aspx> O estudo está disponível, na íntegra, no endereço: http://ccpr.ucla.edu/asp/ccpr_035_06.asp

¹⁰ - Vencedor dos prêmios de Melhor Filme, Direção, Roteiro Original, Montagem e Direção de Arte. Antes disso, Wilder havia recebido Oscar pelos dramas *Farrapo humano* (*The lost weekend* – EUA – 1945), de Melhor Filme, Direção e Roteiro – vencedor também do Grand Prix no Festival de Cannes – e *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard* – EUA – 1950), de Melhor Roteiro.

se pode verificar nos exemplos relacionados abaixo, retirados de críticas e reportagens publicadas pelos principais jornais e revistas estadunidenses:

“A complete master of cinematic farce” (Kenneth Turan, Los Angeles Times);

“A master of the modern French farce” (Stephen Holden, New York Times);

“The great craftsman of French boulevard comedy” (Dave Kehr, New York Times);

“France’s funniest filmmaker” (Rita Kempley, Washington Post);

“France's most successful cinematic farceur” (Glenn Kenny, *Première*);

“The master of French comedies of manners” (Jonathan Dawson, ABC);

“The comic precision of a master farceur” (Mick LaSalle, San Francisco Chronicle);

“The brilliant writer-director Francis Veber” (Leonard Maltin, *Movie Crazy*);

“Whatever you feel about French film comedies, the undisputed master of the form is Francis Veber” (Desso Howe, The Washington Post);

“A master at such well-oiled comedy machines” (Jan Stewart, *Newsday*);

“Master farceur Francis Veber has been tickling international audiences for more than 30 years” (Lisa Schwarzbaum, *Entertainment Weekly*);

“Francis Veber is France's most bankable comedy writer-director and a surefire hit with international audiences” (Bernard Besserglik, The Hollywood Reporter);

“For decades, Francis Veber has been cranking out clever farces, mistaken-identity comedies, japing capers” (Stephen Rea, *Philadelphia Inquirer*);

“Over the past thirty-plus years Veber has been perhaps the most gifted and prolific director of film comedies in France” (John Farr, The Huffington Post)

“Francis Veber, veteran master of the machine-tooled middlebrow diversion” (Michael Phillips, *Chicago Tribune*);

“Francis Veber, perennial director of France’s funniest comedies” (Peter Keough, *Boston Phoenix*);

“A classic French farce from a master of the genre” (Elizabeth Weitzman, *NY Daily News*);

“This sublime French farce reminded me most of Billy Wilder” (J.R. Jones, *Chicago Reader*);

“This is economy of style that Americans get only in Woody Allen movies and even that's not a guarantee” (Mike Clark, *USA Today*).

É evidente que, quando um crítico escolhe uma expressão como “mestre farsista”, está imbuído aí, inevitavelmente, um juízo de valor como os que foram questionados acima, sobre o tipo de comédia feito por Veber: no caso, uma obra fortemente marcada pela farsa, que é tida como uma forma ou gênero menos sofisticado, menos elaborado, do

que, por exemplo, o humor satírico de um Jean Renoir, para citar outro importante diretor francês cujo trabalho é marcado pelo humor. Ressalva semelhante valeria para o uso de termos como “comédia de *boulevard*”, “divertimento” (*divertissement*), “*middle-brow diversion*”, entre outros usados em referência a Veber. Mesmo assim, o tom é francamente elogioso.

Ainda sobre a repercussão da obra veberiana nos Estados Unidos, é curioso notar como ela desperta o interesse e a paixão de cineastas tão díspares quanto Woody Allen (que, numa *avant-première*, abordou Veber, dizendo-se “seu maior divulgador em Nova York”¹¹ e ofereceu-se para interpretar Pignon numa eventual refilmagem de *O jantar dos malas* – papel que acabou ficando com Steve Carell); David Fincher (que garante ter assistido ao primeiro *A gaiola das loucas* mais de 50 vezes¹²); e os irmãos Farrelly (que fizeram questão de adquirir os direitos de refilmagem de *Contratado para amar* (*La doublure* – França – 2001).

Por outro lado, se no exterior (notadamente nos EUA), o reconhecimento da crítica é amplamente favorável, em seu país natal, pode-se dividir, *grosso modo*, o posicionamento da crítica em três grandes grupos:

a) Os que consideram Veber um mestre do humor, um ourives (*orfèvre*) da comédia, um gênio da comédia popular, entre outras qualificações semelhantes. Este primeiro grupo se aproxima da visão que predomina nos EUA, apontada acima. Segundo esta perspectiva, Veber domina como poucos a construção de situações cômicas, a criação de personagens cômicos, o *timing* humorístico. Muitos identificam, também, em seus roteiros um olhar satírico sobre a tolice e a ganância humanas, sobre a incompreensão entre os homens, entre outros pontos. Elogiam, ainda, o fato de seus filmes, via de regra, elevarem o nível da comédia popular francesa. Neste sentido, é frequente a aproximação da obra veberiana à de outros comediantes importantes do teatro e do cinema franceses, como Molière, Feydeau, Oury, Molinaro¹³.

Vale ressaltar que, embora Veber trabalhe em estilo muito distante dos artistas da Nouvelle Vague, tinha em François Truffaut, curiosamente, um de seus admiradores. Na biografia de Truffaut, Antoine de Baecque e Serge Toubiana (1996) argumentam que ele

¹¹ - Entrevista de Francis Veber à Groucho Reviews, 11/04/2007. Disponível no site <http://www.grouchoreviews.com>

¹² - WAXMAN (2005, p. 145).

¹³ - Tais proximidades ou influências serão analisadas ao longo da pesquisa.

cultivava duas personalidades como cinéfilo: de um lado, o gosto pelos filmes mais secos e violentos; de outro, o gosto pelo cinema mais leve e particularmente pelas comédias ligeiras, com inspiração no teatro de *boulevard*, tão desprezadas pela crítica francesa em geral, inclusive pelos colegas da revista Cahiers du Cinéma: “Nos filmes de Zidi, Molinaro, de Broca, ele encontrava verdadeiros achados, *gags* sensacionais, um lance de uma cara de pau incrível, coisas que o faziam urrar de rir” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1996, p. 399). Um dos roteiristas/diretores de comédias que Truffaut apreciava era justamente Francis Veber, a ponto de procurá-lo para propor um projeto em parceria. Baecque e Toubiana afirmam que Veber, contactado pelo cineasta, propôs a Truffaut um roteiro original, *Le garde du corps*, mas a colaboração acabou não se concretizando.

b) Um segundo grupo pode ser identificado entre os críticos que consideram Veber um roteirista hábil e criativo (no que coincidem com o grupo acima), porém um cineasta mediano, que se limita a uma *mise-en-scène* acadêmica, funcional, no máximo eficiente, mas sem grande inventividade em termos visuais, ou seja, em seus enquadramentos, movimentação de câmera, edição etc.

c) Um terceiro grupo, menos numeroso, mas representativo entre o universo cinefílico, é o que não enxerga méritos no cinema veberiano. Quando muito, admitem a eficácia boulevardiana ou farsesca de alguns de seus roteiros, especialmente os mais antigos, mas consideram Veber um cineasta repetitivo, conservador e ultrapassado, tanto em termos de linguagem quanto em termos de sua visão de mundo, chegando a tachá-lo de populista, misógino, misantropo – o que contraria, inclusive, o discurso “oficial” do cineasta.

É importante ressaltar que boa parte da reação dos conterrâneos a Veber é contaminada por fatores não propriamente ligados à obra, a qualidades narrativas ou cinematográficas dos filmes, mas sim de natureza política, econômica ou social. Pode-se destacar, por exemplo:

a) Um inegável incômodo diante do fato de que Veber, desde o final da década de 1980, estabeleceu residência em Los Angeles, onde vive e trabalha parte do ano, tanto escrevendo roteiros quanto exercendo a função de *script-doctor*¹⁴. Essa opção faz com que ele seja visto por muitos franceses como um “filho ingrato” (na medida em que, após

¹⁴ - Espécie de consultor de roteiros, profissional contratado para reestruturar e tentar salvar roteiros problemáticos.

enriquecer, teria escolhido morar num país onde paga menos impostos) e como um cineasta contaminado pela lógica hollywoodiana (o que vale para a lógica mercadológica, comercial, mas que também valeria, segundo alguns, para as opções estéticas e narrativas de Veber).

b) Uma indignação evidente, em parte da mídia (reportagem e crítica), perante o fato de que Veber consegue financiamentos milionários – públicos ou provenientes de redes de televisão – para realizar suas comédias de retorno comercial quase garantido. Parcela da mídia considera que, como o cinema de Veber já possui um retorno quase garantido em termos de bilheteria, o financiamento e os incentivos públicos deveriam ser direcionados para filmes mais experimentais, mais ousados em termos de linguagem e/ou tema. O financiamento por parte dos grandes canais de TV (no caso de Veber, a TF1) também é acusado de privilegiar filmes que tenham maior potencial de público quando exibidos posteriormente na telinha, ainda que a *performance* nas bilheterias dos cinemas não seja tão expressiva¹⁵.

Vale sublinhar que esta discussão não é exclusiva da França, opondo defensores e críticos do cinema popular no Brasil, na Argentina, na Itália e em diversos outros países onde o financiamento da produção cinematográfica passa pelas subvenções e leis de incentivo estatais e/ou pelo financiamento de redes de televisão¹⁶.

c) Uma reação dúbia diante do fato de Veber ser, entre todos os roteiristas e cineastas franceses, aquele cujas obras mais vezes foram objeto de *remakes* nos EUA, sendo um deles, inclusive, dirigido pelo próprio cineasta. Se, para alguns, isso atesta a qualidade e a universalidade do humor veberiano, para outros, pelo contrário, isso comprovaria a opinião de que seu cinema não seria necessariamente ou suficientemente francês.

Como pesquisador e jornalista, reconheço a pertinência de tais ressalvas ao artista Francis Veber e sua obra, porém esclareço que esta tese passará ao largo dessas questões.

¹⁵ - Tais questões foram amplamente debatidas em um relatório independente elaborado por um grupo de 13 profissionais (roteiristas, cineastas, produtores, distribuidores e exibidores) e publicado na França, em março de 2008. O texto aponta, ainda, uma crescente dificuldade de financiamento encontrada pelos filmes de orçamento médio (correspondente a valores entre 4 e 7 milhões de euros), perdidos num território bipolarizado entre as pequenas produções independentes e as grandes produções francesas (onde se enquadram, por exemplo, os filmes de Veber). (BRUYN, 2008. Relatório independente “Le milieu n’est plus un pont mais une faille”).

¹⁶ - No caso da Argentina, por exemplo, o crítico Inácio Araújo destaca que a crítica portenha tende a fazer uma forte contraposição entre os filmes ditos comerciais, como a comédia *Nove rainhas – Nueve reinas*, Argentina, 2000, de Fabian Bielinsky –, a um cinema mais autoral, como o de Lucrecia Martel, mas ressalta: “lá, como aqui [no Brasil] trata-se de disputa por verbas [...] Aquilo que lhes parece tão irrecorrivelmente oposto, a nós de fora soa complementar” (ARAÚJO, 2008, p. 8).

O que interessa aqui – entre vários aspectos que poderiam ser estudados na filmografia veberiana – é essencialmente o estudo de sua dramaturgia, sua comicidade, personagens, influências, variações e transformações de filme para filme. Ou seja, o que se pretende é, sobretudo, compreender o “mecanismo do riso” engendrado e explorado sistematicamente por Veber, ao longo das últimas quatro décadas, e como ele permite alargar a visão sobre a comédia fílmica, como um todo.

Para justificar tal recorte, recorreu-se ao mesmo argumento apontado por Ana Lúcia Andrade (2004), no prólogo de seu livro sobre Billy Wilder: “Há pouca bibliografia sobre o que se poderia chamar de ‘dramaturgia do cinema’; sobretudo sobre a obra de cineastas como Billy Wilder, que escrevia seus próprios roteiros, atentando, principalmente, para a narrativa” (ANDRADE, 2004, p. 28).

Com efeito, Veber – que não se considera tanto um cineasta, mas sim, principalmente, um roteirista que dirige seus filmes – calca sua comicidade, sobretudo, na dramaturgia, com um humor que nasce de situações inusitadas, diálogos ágeis e afiados e, principalmente, de personagens envolventes e bem construídos, que despertam a empatia e a curiosidade do público. Nesse aspecto, embora sem a mesma genialidade do mestre, Veber se aproximaria de Billy Wilder, a quem por diversas vezes apontou como seu cineasta preferido.

Como explica Vernet (2002), estudar a narrativa fílmica é estudar um discurso que implica de um lado um enunciador e do outro um espectador, e cujos elementos devem atender a algumas exigências:

- em um primeiro nível de leitura, denotativo, o respeito a uma “gramática” (termo usado de modo metafórico), para garantir a legibilidade do filme, “a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história” (VERNET, 2002, p. 107);

- em um segundo nível de leitura, a coerência interna da narrativa, “ela mesma função de fatores muito diversos como o estilo adotado pelo diretor, as leis do gênero no qual a narrativa vem inserir-se, a época na qual ela é produzida” (VERNET, 2002, p. 107);

- no terceiro nível, o estabelecimento da ordem e do ritmo narrativos, levando em conta efeitos como “suspense, surpresa, apaziguamento temporário”, entre outros. “Isso diz respeito tanto à organização das partes do filme (encadeamento de sequências, relação

entre a trilha sonora e a trilha de imagem) quanto à direção, entendida como organização metódica dentro do quadro” (VERNET, 2002, p. 108).

Nesse sentido, a pesquisa está estruturada em cinco capítulos, apresentados brevemente a seguir:

O **Capítulo 1** faz um estudo sobre os heróis cômicos. Inicialmente, busca-se fundamentação nas contribuições de diversos pesquisadores (não só do cinema, como também de outras formas narrativas) que se dedicaram ao tema do herói clássico, do herói cômico, do anti-herói, do alvo cômico, entre outras variantes, tais como Aristóteles, Robert Tarrance, Harry Levin, Edgar Morin. Já são traçadas, desde este capítulo, conexões entre a teoria e os personagens veberianos.

O **Capítulo 2** estuda a obra de Veber sob a perspectiva da narrativa cinematográfica, particularmente os conceitos de David Bordwell. Procura-se contextualizar historicamente duas vertentes principais na comédia fílmica (aquela mais episódica, mais centrada em *gags* e aquela estruturada em torno de uma trama mais amarrada), relacionando-as com os filmes de Veber. Em seguida, analisa-se em que medida suas comédias dialogam com as estruturas e a narrativa clássica hollywoodiana e em que medida apresentam peculiaridades diante dela, terminando com uma análise comparativa entre os filmes de Veber e seus *remakes* norte-americanos.

O **Capítulo 3** faz um estudo da comicidade veberiana a partir de uma subdivisão do gênero cômico em cinco eixos (não exclusivos e não excludentes) comuns em sua obra: o humor burlesco, o humor de situações, o humor satírico, o humor paródico e o humor verbal. Neste capítulo serão importantes as contribuições de diversos autores que estudaram a fundo a comédia fílmica, como Andrew Horton, Geoff King, Gerald Mast e Wes Gehring.

O **Capítulo 4** analisa uma das peculiaridades da obra de Veber, particularmente a partir de meados da década de 1990: a escalação de diferentes atores para interpretar o mesmo personagem. Ao longo de sua trajetória, o cineasta usou atores de tipos físicos, idades e estilos bastante distintos para interpretar seus personagens recorrentes (sobretudo François Pignon, que já foi vivido por seis atores diferentes), o que permite a representação de aspectos variados do mesmo personagem (ou pelo menos do mesmo arquétipo). O argumento aqui apresentado é o de que esta opção de *casting* feita por Veber é

frontalmente contrária ao que predomina no cinema (sobretudo num cinema de apelo popular como o seu), que aposta na forte identificação, por parte do público, entre determinados personagens e determinados atores. Dessa forma, também se questiona a crítica comumente feita a Veber de ser um cineasta conservador e pouco ousado. Este capítulo toma como base o pensamento de autores que refletiram sobre a relação ator/personagem, sobretudo no cinema (mas também no teatro), como André Bazin, Edgar Morin, Leo Braudy, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros.

Finalmente, o **Capítulo 5** traz a análise de outra peculiaridade da chamada “Saga Pignon”: a curiosa evolução de Pignon, que passa de personagem para o que aqui será chamado de “meta-personagem”. Nos primeiros filmes, Pignon, quase inadvertidamente, se vê enredado em um determinado conflito e suas decorrências cômicas. Em meados da Saga, ele passa a ser escolhido e usado por alguém como um personagem incauto dentro de alguma trama ou armação. Já nos filmes mais recentes, o próprio Pignon é quem toma a decisão de, em uma determinada circunstância, passar-se por alguém que ele efetivamente não é e, neste sentido, acaba assumindo sua condição de “meta-personagem”. Como pano de fundo para esta discussão, estão as reflexões de Umberto Eco sobre a arte seriada.

Duas observações se fazem necessárias ao final desta Introdução. A primeira para sublinhar que a pesquisa não vai abordar toda a extensa filmografia de Francis Veber. O *corpus* se restringe aos sete filmes da chamada “Saga Pignon” (*ver nota 1*), os sete da “Saga Perrin” (*ver nota 2*) e ainda *Dupla confusão* (*Tais-toi!* – França – 2003), cujo duo cômico central é muito similar aos duos que predominam nas duas sagas veberianas (*ver também Anexo A, com a síntese do corpus*).

A segunda observação é a de que a descrição de algumas cenas ou sequências específicas surgirá mais de uma vez, ao longo da pesquisa, para ilustrar questões diferentes. Por mais que se tenha tentado minimizar esta recorrência, ela se faz inevitável em alguns casos, já que cada capítulo aborda os filmes sob um ponto de vista distinto – a partir dos personagens, da estrutura narrativa, das estratégias cômicas, da escalação dos atores, da transformação da Saga.

1 – OS HERÓIS CÔMICOS VEBERIANOS

*“O verdadeiro herói é sempre herói por engano;
ele sonhava ser um covarde honesto como todos os outros”*

Umberto Eco, escritor e semioticista italiano.

*“O palhaço é como a aspirina,
só que funciona duas vezes mais rápido”*

Groucho Marx, ator e humorista norte-americano.

1.1 – Os duos cômicos veberianos

Ralph Milan é um assassino profissional que se hospeda no último andar de um hotel, num quarto estrategicamente escolhido para alvejar uma importante testemunha que iria passar na rua dali a poucas horas. O que o matador não esperava é que, no quarto ao lado, o deprimido vendedor François Pignon, abandonado pela esposa, decidiu tirar a própria vida, enforcando-se num cano do banheiro. A tentativa de suicídio fracassa: Pignon estoura o encanamento do hotel, inundando o quarto de Milan e atrapalhando seu atentado. A partir de então, a insistência de Pignon em levar a cabo seu suicídio obrigará Milan a ajudá-lo, a fim de tirar do caminho o empecilho que ameaça atrapalhar sua missão.

Este “paradoxo cômico-macabro: o gângster tem de salvar uma vida, em vez de acabar com uma, porque o suicídio impediria o assassinato”, como define Karasek (1998, p. 465) é a premissa do roteiro de *Fuja enquanto é tempo* (*L'emmerdeur* – França – 1973), dirigido por Edouard Molinaro. O filme, hoje considerado um clássico da comédia popular francesa, foi um dos primeiros sucessos¹⁷ da carreira de Francis Veber (até então, como roteirista) e acabou se revelando “a gênese de toda a obra veberiana”, na definição de Richard Berry¹⁸, intérprete de Milan, na refilmagem de 2008, dirigida pelo próprio Veber. A crítica Cécile Mury, da revista francesa *Télérama*, também credits a *Fuja enquanto é*

¹⁷ - Como o filme é a adaptação de “*Le contrat*”, peça escrita por Veber, em 1969, e lançada com grande sucesso nos palcos parisienses, pode-se dizer que esta trama foi, efetivamente, o primeiro trabalho de destaque de Veber, pois seus dois primeiros roteiros bem sucedidos, *Il était une fois un flic* e *Louvo, alto, de sapato preto*, datam, respectivamente, de 1971 e 1972.

¹⁸ - Depoimento de Richard Berry ao site oficial do filme. Disponível no endereço: <http://www.tfmdistribution.com/lemmerdeur/>

tempo o nascimento do típico duo cômico veberiano, que opõe um sujeito frágil a um durão. “Jacques Brel (Pignon), tocante e pegajoso como um personagem de uma de suas canções, gruda perdidamente num Lino Ventura (Milan) de uma frieza mineral” (TELERAMA, 2002, p. 332).

As declarações de Berry e Mury são pertinentes, sobretudo no que se refere aos filmes que Veber dirigiu. Na verdade, *Fuja enquanto é tempo* acabou se tornando o primeiro exemplar de uma série de filmes criados por Veber em torno do personagem François Pignon, dando origem à chamada “Saga Pignon”, que, como mencionado (*ver nota 1*), já acumula sete filmes.

Pignon nasceu no teatro, na peça *Le contrat*, encenada com sucesso em Paris, de 1969 a 1971 e, desde então reencenada inúmeras vezes. Entre os espectadores da primeira montagem estava Jacques Brel, sofisticado compositor e cantor belga, que curiosamente se encantou com aquele personagem hilário, talvez por trazer em si um traço evidente de melancolia. Brel não mediu esforços para viabilizar a adaptação cinematográfica da peça de Veber, fazendo questão de assumir o papel de Pignon e convidar, para o papel de Milan, o amigo Lino Ventura¹⁹ (um ex-lutador que àquela época já acumulava inúmeros sucessos e prestígio como protagonista de comédias populares, como *Os tios bons de pistola – Les tontons flingueurs*, França, 1963, de Georges Lautner – e dramas como *O exército das sombras – L’armée des ombres*, França / Itália, 1969, de Jean-Pierre Melville). No ano anterior, os dois já haviam protagonizado juntos a sátira *A aventura é uma aventura (L’aventure c’est l’aventure – França / Itália – 1972)*, de Claude Lelouch, mas *Fuja enquanto é tempo* tornou-se o maior sucesso da dupla.

Encarnado por Brel²⁰ e seus olhos tristes (Figura 2), o Pignon cinematográfico é, na definição de Karasek (1998), “um típico herói romântico, um herói ‘lírico’ do cinema”, enquanto Milan é “o lobo solitário, durão”. A comicidade vai resultar do encontro dos dois: “o killer gélido e o suicida choramingas, juntos para o que der e vier” (KARASEK, 1998, p. 464-5).

¹⁹ - Informações disponíveis no documentário *Une cellule pour deux*, de Nicolas Ripoche, extra que acompanha o DVD *L’emmerdeur*, lançado em 2006.

²⁰ - Em suas memórias, Veber descreve Brel como um dos poucos gênios a quem conheceu. “Quando vi o filme pronto, achei que o Pignon de Brel era mais insólito do que engraçado. E tive dúvidas sobre o sucesso do filme. Eu me enganei. *Fuja enquanto é tempo* estourou nas bilheterias e me pergunto se este sucesso não se deveu, em parte, às dificuldades de Brel. Seus primeiros passos em uma terra desconhecida, que era a comédia, o fizeram criar um personagem que não era apenas um chato, mas também terno. Um cômico puro talvez tivesse tirado mais risos das situações, mas não teria tanto charme” (VEBER, 2010, p. 146).



Figura 2 – Jacques Brel e seus olhos tristes, em *Fuja enquanto é tempo*.

A sequência que melhor delinea o perfil dos protagonistas acontece a partir dos 16 minutos, quando estes finalmente se encontram. Até aquele momento, acompanhamos os dois separadamente. Nos primeiros 9 minutos, o roteiro de Veber apresenta Milan como o matador frio, imperturbável e altamente profissional. Enquanto se dirige ao hotel em Montpellier, onde vai realizar seu atentado, seu rosto permanece impassível, sua postura é ativa, seus gestos firmes e econômicos, seu cabelo é bem cortado, seu terno, impecável, a trilha musical que o acompanha é tensa. Aos 9 minutos, apresenta-se Pignon. Ele também está sozinho em seu carro, também se dirige a Montpellier, mas diversos elementos indicam que sua situação e sua personalidade são diferentes das de Milan: seu olhar não é decidido, mas triste; sua postura é encurvada; ele traz no carro alguns ramos de flores; seu cabelo está desgrenhado; sua roupa é desleixada; o limpador de pára-brisa não funciona; a trilha musical que o acompanha é melancólica. Tudo indica que algo não vai bem, o que é confirmado assim que ele entra no quarto do hotel e telefona para a ex-esposa, que não aceita sequer conversar por 5 minutos, batendo o telefone em sua cara. Retorna-se, então, a Milan chegando ao mesmo hotel e se instalando no quarto ao lado, conjugados por uma porta.

A partir desse instante, uma longa sequência sem diálogos confirma e aprofunda, em montagem paralela, a oposição entre os dois. Enquanto Milan, muito concentrado, monta meticulosamente seu fuzil e examina cuidadosamente o ambiente e as rotas de fuga, preparando o atentado nos mínimos detalhes, no quarto ao lado o desconcentrado Pignon tenta, de forma atabalhoada e improvisada, preparar seu suicídio. Como era de se esperar,

sua tentativa fracassa e acaba pondo em risco a missão de Milan, o que desencadeia toda a confusão que se segue. Ironicamente, no início da sequência, cada um havia pendurado na porta a plaqueta de “Não perturbe”, mas, no restante do filme, perturbar um ao outro é o que mais farão.

Nos filmes da Saga Pignon, Veber recorre quase sempre a um duo cômico central. O herói veberiano é acompanhado por um antagonista, oposto a ele em diversos aspectos: físico, emocional, profissional, social. Também chamado de *tandem*²¹, pelos franceses, este tipo de duo guarda parentesco com os chamados “heróis gêmeos”, personagens que, segundo Kothe (1985), remontam a Rômulo e Remo. Desde as primeiras décadas do cinema, os duos cômicos marcaram presença, muitas vezes transpondo para as telas personagens que já faziam sucesso nos teatros de *vaudeville*, como “Weber and Fields” (nas décadas de 1910 e 1920), outras vezes recriando duplas existentes em tirinhas, como nos curtas de animação “Mutt and Jeff”, dirigidos por Bud Fisher a partir de seus próprios quadrinhos (também nos anos 1910 e 1920).

Geralmente, o *tandem* traz como companheiros duas pessoas de personalidades opostas, cujo contraste pode resultar em efeitos dramáticos ou humorísticos. Frequentemente, a discrepância física entre os dois também é ressaltada: um alto, outro baixo; um magro, outro gordo; um elegante, outro esfarrapado.

Esse tipo de *odd couple* – termo popularizado por Neil Simon, em sua peça de 1965, posteriormente filmada por Gene Saks, *O estranho casal* (*The odd couple* – EUA – 1968) – deve muito à tradição da dupla de palhaços conhecida como “Palhaço Branco e Augusto”, com antecedentes que remetem aos saltimbancos e à *commédia dell’arte*, mas que permanecem muito presentes no circo, no teatro e no cinema atual. O “Augusto” é impulsivo, emotivo, sensível, brincalhão, expansivo, atrapalhado, desorganizado, roupas largas e sapato imenso, maquiagem exagerada, nariz vermelho. O “Palhaço Branco” tem comportamento calculado, racional, insensível, sério, contido, equilibrado, organizado, roupa elegante, rosto maquiado de branco. A dupla representa dois lados distintos da natureza humana: a seriedade e a graça; a razão e a emoção; o método e a intuição; a ordem e o caos; o respeito e a irreverência. E quase sempre, embora o “Augusto” seja mais pueril e submisso, é ele quem se torna a verdadeira “atração” do espetáculo cômico,

²¹ - A palavra ‘*tandem*’, originalmente, significa uma bicicleta de dois lugares; seu uso na narrativa sugere que os personagens são inseparáveis e que ambos conduzem a história.

submetendo o “Branco” adulto e controlador a uma série de dificuldades e constangimentos.

O surgimento dessa dupla de palhaços se deu em meados do século XIX. Até então, segundo Bolognesi (2003), predominavam os chamados “palhaços excêntricos”, cujos números eram, quase sempre, paródias atrapalhadas dos outros números circenses (malabarismo, equilibrismo, acrobacia). A incorporação dos esquetes dialogados que abrigavam um conflito dramático, fortaleceu a oposição entre os artistas do riso, dando origem aos palhaços ditos “shakespearianos” ou “falantes”, cuja principal formação é a dupla “Palhaço Branco e Augusto”. Algumas duplas clássicas que poderiam ser citadas: O Gordo e o Magro (Laurel e Hardy); Abbott e Costello; Dean Martin e Jerry Lewis; Walter Matthau e Jack Lemmon; Louis de Funès e Bourvil, Astérix e Obélix, assim como os brasileiros Dedé e Didi (quando não está presente todo o grupo de “Os Trapalhões”).

Em 1976, três anos depois de seu primeiro *tandem* de sucesso, *Fuja enquanto é tempo*, Veber já trazia no currículo o roteiro de mais de 10 filmes dirigidos por cineastas como Edouard Molinaro, Yves Robert e Georges Lautner, nomes importantes da comédia francesa. Foi então que se pôs a dirigir sua primeira obra, *O brinquedo* (*Le jouet* – França – 1976). No filme, é bastante revelador que, na primeira vez em que vemos detidamente o protagonista, François Perrin (interpretado por Pierre Richard), ele está sentado numa sala de espera, folheando uma revista cuja contracapa traz justamente a imagem de um palhaço²² (Figura 3).



Figura 3 – François Perrin: palhaço, às suas ordens, em *O brinquedo*.

²² - Em *Os compadres*, Veber volta a explicitar a ligação de um protagonista com o palhaço, quando Pignon tem suas roupas destruídas por bandidos e é obrigado a vestir um terno de Lucas, muito mais alto e forte. Ao sair do quarto com a roupa grande demais para seu tamanho, Pignon reclama: “estou parecendo um palhaço”.

Tal como fez com Pignon, Veber usou Perrin como protagonista de vários roteiros, quase sempre como parte de um duo cômico: *Louro, alto, de sapato preto* (*Le grand blond avec une chaussure noire*); *A volta do louro alto, de sapato preto* (*Le retour du grand blond*); *O brinquedo* (*Le jouet*); *Coup de tête*; *Cause toujours... tu m'intéresses!*; *A cabra* (*Le chèvre*); e *O jaguar* (*Le jaguar*). Apesar de constar de sete filmes, a “Saga Perrin” é pouco referida como tal, ao contrário da “Saga Pignon”, talvez pelo fato de os filmes serem dirigidos por quatro cineastas diferentes, talvez porque os Perrins não sejam personagens tão bem delineados e tão parecidos entre si quanto os Pignons²³. Curiosamente, o site “IMDb” considera Pignon e Perrin como o mesmo personagem, incluindo todos os seus filmes na mesma página²⁴. Pode-se dizer que se trata de uma classificação equivocada, por motivos que serão apontados a seguir.

O perfil dos dois personagens (François Pignon e François Perrin) é de fato muito similar, uma vez que ambos se identificam com o palhaço Augusto. Ambos são atrapalhados e propensos a gafes, ambos se veem enredados em alguma confusão da qual geralmente não têm nenhuma culpa. Além disso, seus nomes têm sonoridade semelhante, com duas sílabas e som anasalado (como também acontece com Quentin, o palhaço Augusto de *Dupla confusão*, que é uma espécie mais idiotizada e caricatural de Pignon e Perrin).

Existem, contudo, algumas distinções perceptíveis. Pignon é mais discreto, mais recatado, mais triste ou, pelo menos, mais consciente de sua tristeza. É mais solitário (em todos os filmes, ele está separado ou rejeitado pela mulher que ama ou amou) e, no início de cada trama, encontra-se quase sempre à beira do desespero ou mesmo do suicídio. Perrin não atravessa grandes problemas amorosos (com exceção de *Cause toujours... tu m'intéresses*), tem mais iniciativa e é mais seguro de si (chegando à beira da petulância em alguns casos, como *A cabra*, *Coup de tête* e *O jaguar* – o que não combinaria com a natureza de Pignon). Também tende a ter profissões mais “glamourizadas”: músico, em *Louro, alto, de sapato preto* e sua continuação; jornalista, em *O brinquedo* e em *Cause toujours... tu m'intéresses*; jogador de futebol, em *Coup de tête*, embora seja de um time de segunda ou terceira divisão, certamente desglamourizado. As exceções são *O jaguar*, em

²³ - No capítulo 5, será discutida uma questão correlata: em que medida Pignon seria mesmo um personagem recorrente na obra veberiana ou apenas um nome usado repetidas vezes?

²⁴ - Disponível no endereço <http://www.imdb.com/character/ch0027590/>

que é um trambiqueiro, e em *A cabra*, no qual é um contador (não por acaso, este é o Perrin que mais se aproxima dos Pignons). O emprego de Pignon, por sua vez, tende a ser menos interessante ou, pelo menos, sem grande charme: vendedor, em *Fuja enquanto é tempo*; funcionário da Receita Federal, em *O jantar dos malas*; contador, em *O closet*; manobrista, em *Contratado para amar*; desempregado, em *Os fugitivos*. A exceção seria *L'emmerdeur 2008*, no qual ele é um fotógrafo. Pignon é um sujeito absolutamente mediano, sem nenhum talento ou qualidade particular, que passa despercebido até ser apanhado em uma situação inesperada e inusitada. Perrin, por sua vez, pode ter, pelo menos em alguns filmes, alguma peculiaridade que o destaque, ainda que seja o azar exacerbado (em *A cabra*) ou a distração exagerada (como em *Louro, alto, de sapato preto*).

O brinquedo abre com um plano geral da Torre Eiffel e vizinhança, seguindo em panorâmica lateral até o telhado de um prédio onde tremula a bandeira FH e depois, ainda sem cortes, uma panorâmica vertical até a rua movimentada, onde vemos aproximar-se um homem barbudo e de terno. Após o primeiro corte, tem-se em primeiro plano o homem barbudo e de cabelos desgrehados, refletido, um pouco fora de foco, na placa dourada da revista France Hebdo. Ele ajeita a roupa, entra e se apresenta como François Perrin, sendo encaminhado à sala de espera. A câmera o acompanha em panorâmica até ele se sentar, meio desajeitado, entre duas poltronas. Tem-se a impressão de que Perrin não se sente à vontade naquele ambiente de decoração *clean* e moderna (para a época). É nesse momento que ele pega na mesa o exemplar da revista, em cuja contracapa está a imagem do palhaço (Figura 3). Durante o longo plano (de 1 min. e 2 seg. a 2 min. e 40 seg.) vemos, várias vezes, com destaque, o palhaço, enquanto passam os créditos. É evidente a intenção de Veber em estabelecer uma analogia entre Pignon e o palhaço descabelado.

A analogia será confirmada dali a poucos minutos, quando Perrin passa efetivamente a ser feito de palhaço ou a se comportar como tal²⁵. Saindo da sala de espera, é recebido pelo diretor Blénac, que acende um cigarro com um isqueiro imenso e, aparentando desdém, começa a entrevista de emprego com uma pergunta inusitada:

Blénac: “Sr. Perrin, o senhor gosta muito dessa barba?”

Perrin (*sem entender direito*): “Perdão?”

²⁵ - Se inicialmente Perrin é vítima de uma situação embaraçosa e humilhante que lhe é imposta (o que justificaria dizer que é “feito de palhaço”), posteriormente, ele vai, por iniciativa própria, fugir das normas do comportamento e etiqueta e aprontar muitas “palhaçadas”, no sentido mais humorístico da palavra.

Blénac: “Eu gostaria de contratá-lo, mas o aconselho a raspar a barba. O senhor Rambal-Cochet não gosta de barbas.”

Perrin ainda tenta retrucar, mas logo descobre que ninguém ali tem coragem de contrariar o autoritário presidente Rambal-Cochet (Michel Bouquet). A inadequação de Perrin ao ambiente (os objetos, a decoração, a burocracia) remete às comédias de Jacques Tati. Porém, ao contrário do Sr. Hulot (salvo, talvez, em *Meu tio*), Perrin não tem como resistir; é obrigado a se render, pois está desempregado há 17 meses (a questão do emprego, do desemprego, do trabalho em geral, será central ao longo da obra de Veber, como se verá mais à frente, no capítulo 3).

Numa elipse temporal, a cena seguinte traz Perrin já sem barba, chegando a um almoço de confraternização da empresa, sobre o qual deverá fazer um artigo elogioso. Não é bem o tipo de jornalismo que ele gostaria de fazer. Quando todos os funcionários já estão sentados e servidos a uma mesa comprida, Rambal-Cochet chega atrasado, senta-se a um metro de distância da mesa e, sem o menor constrangimento, puxa a mesa em sua direção, tirando de todos os funcionários os pratos e bebidas (Figura 4). Algumas cenas depois, um funcionário será demitido simplesmente porque cumprimentou Cochet com as mãos úmidas. Como sempre, ninguém tem coragem de se solidarizar com ele, pois todos temem o desemprego.



Figura 4 – Rambal-Cochet e os funcionários-objeto, em *O brinquedo*.

Os problemas de Pignon estão apenas começando. Sua “pauta” seguinte é uma matéria sobre Eric (Fabrice Greco), o filho mimado do chefe. O garoto deseja um

brinquedo novo e o pai garante que ele pode escolher o que quiser. Naquele dia, a loja de brinquedos, que também pertence a Cochet, abriria somente para o garoto. Nas vitrines, produtos de todas as partes do mundo, inclusive um índio Sioux de verdade, importado dos Estados Unidos “para divertir as crianças”. Mas quando chega, escoltado pelo diretor da loja e seis funcionários, Eric não se interessa pelo índio e tampouco por nenhum dos milhares de brinquedos ao redor. Quando vê Perrin perambulando entre os brinquedos, decreta:

Eric: “Aquilo.”

Diretor da loja: “O Zorro?”

Eric: “Não.”

Diretor da loja: “O cosmonauta?”

Eric (*apontando para Perrin*): “Aquilo.”

Diretor da loja (*aflito*): “Aquele homem?”

Eric (*sorrindo satisfeito*): “Sim.”

Diretor da loja (*preocupado e ainda tentando argumentar*): “A gente não pode te dar uma pessoa de presente!”

Eric: “Por que não?”

Cada vez mais aflito, o diretor insiste para que o garoto escolha o brinquedo mais bonito da loja, mas o jovem está irredutível e começa a ficar nervoso. Comprar uma pessoa como brinquedo não parece nada demais, para quem vê o modo como o pai trata os funcionários. O diretor da loja chama Perrin num canto e lhe explica a situação. A primeira reação do jornalista, evidentemente, é taxar a proposta como “ridícula”. Mas, endividado e avisado da possibilidade de entrar na “lista negra” do chefe, acaba aceitando, quando lhe garantem que é só uma brincadeira rápida. Para o garoto, porém, o negócio é pra valer: “Quero embrulhado pra presente!”²⁶

E assim está formado o *tandem* da vez: de um lado, o garoto mimado, encapetado, sem nenhuma noção de limite, extasiado com seu novo brinquedo. De outro, o jornalista

²⁶ - Em seu livro de memórias, Veber relata que a ideia para o roteiro de *O brinquedo* surgiu de um fato real vivido por ele. Em sua época de jornalista, ele foi escalado para realizar uma reportagem sobre os presentes de Natal e acabou entrando em uma vitrine, para preparar o cenário de uma fotografia. “Foi quando um garoto parou diante da vitrine. Ele tinha uns doze anos. Meu olhar se cruzou com o dele e eu tive medo. Ele não se interessava nem um pouco pelos brinquedos, era de mim que ele não tirava os olhos, com uma avidez inquietante. E de repente eu pensei: ‘se esse menino fosse filho de um milionário e resolvesse me comprar, eu não estaria em condição de recusar a proposta...’ Eu imaginava o menino apontando o dedo pra mim e dizendo friamente: eu quero aquilo” (VEBER, 2010, p.58).

indignado com a situação, mas forçado a suportar os caprichos de Eric. Como sempre, duas pessoas que, em suas vidas, jamais cruzariam o caminho uma da outra, mas que, por um acaso ou uma coincidência, foram colocadas no mesmo local.

Porém, ao contrário da maioria dos duos veberianos, a relação conflituosa entre Perrin e Eric não irá atravessar todo o filme. Pelo contrário: após a resistência inicial, o “brinquedo” resolve entrar no jogo e, em meio a várias travessuras pelos corredores da mansão, começa a testar o garoto, impor alguns limites e percebe que ele gosta da autoridade ou, pelo menos, a respeita quando existe, talvez porque nunca encontrara ninguém que o enfrentasse, colocando-lhe limites. Aos poucos, um laço de amizade se firma entre os dois e Perrin vê que, por trás da petulância, está um garoto carente, cujo carinho o pai tenta “comprar” atendendo a todos os seus caprichos.

Logo ficará evidente que, neste conto moral, o verdadeiro antagonista de Perrin não é o garoto, mas o pai. Após uma série de peripécias e confusões, Perrin é posto numa situação humilhante pela jovem esposa de Cochet (madrasta do garoto). Como consequência, ele vai embora da mansão, disposto a não voltar mais. Como o garoto fica extremamente triste com a perda de seu brinquedo favorito, agora é Cochet quem se vê obrigado a implorar a Perrin por sua volta, garantindo que seria por apenas mais uma semana, até o garoto voltar para a casa da mãe.

O retorno de Perrin traz uma das imagens mais interessantes do filme (a 56 min. e 15 seg.). Num plano de conjunto visto de cima, em *plongée*, ele abre a porta e entra no quarto do garoto: um pequeno brinquedo num lugar repleto de imagens imensas de super-heróis (Figura 5). Mas o garoto não quer saber de nenhum super-herói, só quer seu brinquedo “super-comum”. Ali no quarto, cada herói tem sua máscara e Perrin também acaba com o rosto coberto de creme de baunilha, após uma travessura do garoto. Mas nem tem tempo de ficar chateado, pois, em cima da cama, o espera um carinhoso bilhete de “durma bem”, escrito por Eric.



Figura 5 – Perrin, o homem-brinquedo, herói de carne, osso e creme de baunilha, em *O brinquedo*.

A volta de Perrin à mansão vai significar uma reviravolta na relação de forças – o que é uma constante nos duos veberianos. Cochet agora depende de Perrin, que ganhou o controle da situação e vai tirar proveito disto, infernizando uma festa do chefe, apoiando uma manifestação de grevistas contra as empresas de Rambal-Cochet, revelando ao garoto o tipo de jornalismo feito pelo pai e ainda convencendo-o a produzirem artesanalmente um jornal de qualidade. Embora intitulada “O brinquedo”, a publicação faz jornalismo de verdade, com matérias que revelam os “podres” do pai. Assim, ao contrário do que Cochet pretendia, o retorno de Perrin acaba aprofundando o fosso entre pai e filho que, agora, por sua espontaneidade, inteligência e senso crítico, passa a ganhar a empatia tanto de Perrin quanto do espectador.

Perplexo com o que lê no jornalzinho, Cochet chama Perrin e lhe faz uma última proposta suja: se interromper a publicação “difamatória”, ele será promovido a diretor de redação da revista. Embora Eric insista para que ele aceite, para o bem de sua carreira, Perrin não apenas recusa, como distribui 50 cópias do jornalzinho na redação da France Hebdo.

Cochet entra na redação e flagra todos lendo “O brinquedo”. Procurando demonstrar despreocupação, chama Blénac a sua sala e pergunta sobre as próximas pautas. Quando o diretor sugere uma matéria sobre naturismo, “tema da moda, que poderia divertir os leitores”, Cochet reage mandando Blénac tirar a roupa e desfilarem pela redação, para ver se

realmente o tema seria divertido. O diretor obedece à ordem e começa a se despir, mas Cochet manda que ele pare.

Cochet: “Mas o que você está fazendo, Blénac?”

Blénac: “Tirando a roupa, Sr. Presidente.”

Cochet: “Se eu não o interrompesse, você ficaria completamente nu e desfilaria pela redação?”

Blénac: “Foi o senhor que mandou, Sr. Presidente.”

Cochet: “Eu tenho uma pergunta importante a te fazer, Blénac: quem de nós dois é o monstro? Eu, que o mandei tirar a calça, ou você que aceitou mostrar o traseiro?”

Blénac: “Não sei, senhor.”

Cochet: “Todo o problema está aí, eu creio.”

Segue-se novo embate entre Perrin e Cochet. Quando o jornalista retorna à mansão para deixar um presente para o garoto (uma réplica dele próprio, feita a mão), é recebido pelo chefe com uma mistura de frieza e falsidade.

Cochet: “Não precisamos mais de você aqui. Eu já me entendi com meu filho. Ele agora sabe que tipo de homem você é. Odeia *a priori* tudo o que representamos, ele e eu. Ele sabe que desde sua chegada aqui, você só pensou em corromper o nosso meio. Ele não quer mais vê-lo, Sr. Perrin. Você está livre.”

Perrin: “Eu só queria dar uma chance ao seu filho, Sr. Presidente. O pior que pode acontecer com ele é se parecer com o senhor. Ainda dá tempo de evitar.”

Perrin vai embora sem se despedir do garoto. Corta para Eric, com semblante triste, no banco de trás do carro de Cochet. Quando param diante de um pequeno avião, o menino foge em disparada. Deduzindo para onde Eric fugira, Cochet telefona para Perrin, conta o que ocorreu e diz que está indo para lá. Corta para Perrin à frente de casa, ansioso. Eric chega num táxi e diz que quer ficar com ele e continuar o jornal. Perrin diz que isso não é mais possível, que o garoto deve voltar para o pai e a mãe, que o amam. Eric insiste em ficar. Perrin explica que está pobre, desempregado e que não tem mais nada. Nesse momento, chega o carro de Cochet. Eric foge correndo outra vez e Perrin o alcança, mas diz, aos gritos, que está cansado dos dois Rambal-Cochets, pai e filho. Em seguida, empurra Eric para dentro do carro. Cochet agradece e pede que Perrin lhe telefone,

prometendo: “Vou ver o que posso fazer por você.” Mas Perrin simplesmente se vira de costas e vai embora.

O carro fica parado e Eric, pelo vidro traseiro, não para de olhar Perrin que se afasta. Cochet, olhando para a frente, sem mirar o filho, discursa com sua voz fria:

Rambal-Cochet: “Tudo o que eu fiz na vida, fiz por você, meu amor. Tudo o que me pertence é seu, você é a minha única boa razão para continuar, você compreende? Ele é um pobre tipo, não pode te oferecer nada. Ele não é nada. Pense em tudo o que você perderá com ele.”

Com a música de fundo cada vez mais tensa, uma lágrima escorre do olho de Eric, que, num ímpeto, abre a porta do carro, salta e sai correndo em direção a Perrin. Cochet abre a outra porta, sai do carro, mas não corre atrás do filho: de costas, em plano americano, limita-se a observar, ao fundo, o momento em que o filho corre para alcançar Perrin, passando, sintomaticamente, sob uma placa de “mudanças” – *déménagements* (Figura 6).



Figura 6 – Em *O brinquedo*, Eric foge do pai: a felicidade não se compra.

Eric alcança Perrin e salta sobre ele, num abraço. Corta para um *close-up* de Cochet, perplexo, com um semáforo vermelho ao fundo (Figura 7). Para o velho ditador, é hora de parar.



Figura 7 – Sinal vermelho para o manda-chuva, em *O brinquedo*.

Corta para Eric abraçado em Perrin que olha resignado para Cochet e deixa cair os braços, como quem diz “fazer o quê?”. FIM.

Em *O brinquedo*, Veber sugere um primeiro duo central (Perrin e Eric) inseparável, como predomina nos típicos duos cômicos veberianos. Mas este duo se concilia antes da metade do filme. Pode-se argumentar que emerge, então, outro par de antagonistas (Perrin e Cochet), que, embora não tenham tantas cenas juntos, travam alguns bons “duelos” e terminam sem conciliação.

Na maioria dos filmes, porém, o mesmo duo ocupa o centro da narrativa até o final, algumas vezes chegando a algum tipo de conciliação nas últimas cenas. Em *A cabra* (*Le chèvre* – França / México – 1981), Perrin (Pierre Richard) e Campana (Gérard Depardieu) são contratados para encontrar a filha de um grande empresário, uma moça absurdamente azarada que desaparecera durante suas férias. Campana é escolhido por ser um exímio detetive, metódico e racional. Pignon, por sua vez, é escolhido justamente por ser tão azarado quanto a moça. A curiosa lógica do empresário é: para encontrar uma pessoa a quem tudo na vida dá errado, só mesmo mandando outra com o mesmo perfil. O duo Perrin/Campana não poderia ser mais antagônico e vai se digladiar ao longo de toda a narrativa, até um final inesperadamente poético e, de certa forma, conciliador (que será retomado no capítulo 3).

Em *Os compadres* (*Les compères* – França – 1983), a reunião entre Pignon (Pierre Richard) e Lucas (Gérard Depardieu) é mais casual, embora também tenha um motivo. Christine, ex-namorada de ambos, entra em desespero quando seu filho adolescente,

Tristan, foge de casa. Ela telefona para Lucas e inventa a história de que o rapaz seria filho dele. Telefona também para Pignon e conta a mesma mentira. O que ela não esperava é que ambos acabariam tocados pela possibilidade de ter um filho e ficariam preocupados com o paradeiro do rapaz. Cada um por sua conta, os dois decidem sair à busca de Tristan na Riviera Francesa e, quando se encontram, veem-se obrigados a colaborar um com o outro, se quiserem mesmo salvar o garoto. O jogo de forças entre o decidido e brigão Lucas e o tímido, mas persistente, Pignon é muito bem dirigido por Veber, com um *timing* cômico que rendeu muitos elogios à dupla protagonista e uma indicação ao César para Gérard Depardieu. A crítica publicada no Los Angeles Times argumenta que os dois astros estabelecem um belo diálogo de interpretações, “semelhante a um dueto de Laurel e Hardy mais sofisticado”. A analogia com a dupla “O Gordo e o Magro” também foi feita pela crítica do USA Today: “Desde Laurel e Hardy, um duo cômico não tinha levado sua discrepância física a um efeito tão envolvente.” Ao final, Pignon e Lucas não se conciliam propriamente, mas diminuem as arestas e decidem fazer, cada um, o gesto generoso de não contar ao outro a notícia (falsa, pois ambos continuam enganados) de quem é o verdadeiro pai.

Outros filmes escritos ou dirigidos por Veber também vão trazer uma conciliação parcial ou total do duo cômico, como *Os fugitivos*, *Os três fugitivos*, *A gaiola das loucas 1 e 2*, *Fantasma com chofer*, *O jaguar*, *Dupla confusão*. Algumas vezes, porém, os dois permanecem antagônicos até o fim, como *Fuja enquanto é tempo*, *O jantar dos malas*, *Contratado para amar*, *L'emmerdeur 2008*. Em *O jantar dos malas*, os eventos apontam para uma conciliação – que daria ao filme um final em tom moralista e meloso, mas, no último instante, Pignon apronta mais uma trapalhada e o resultado é um final mais aberto, caótico e divertido do que poderia parecer.

Vale apontar ainda que, em alguns filmes, o duo Pignon/anti-Pignon (ou Perrin/anti-Perrin), embora exista, não ocupa papel tão central no *plot*, dividindo bastante o tempo de tela com outros personagens e subtramas. É o caso de *O closet* e *Contratado para amar*. Este último é, certamente, o que apresenta menor interação entre Pignon e o anti-Pignon. Os dois quase não se encontram pessoalmente, mas sim por meio de intermediários (o advogado, a modelo/amante, a esposa). Em parte por isso, o filme é, talvez, o menos engraçado da Saga, pois deixa de aproveitar o que há de potencialmente mais divertido e explosivo nas histórias, que é justamente o embate *tête-à-tête* entre os dois opostos.

São poucos, também, entre os filmes roteirizados por Veber, aqueles que não apresentam um duo central. Podemos destacar, entre eles, *Louro, alto, de sapato preto* (em que Perrin se vê rodeado por uma grande quantidade de espiões, mas nenhum deles pode ser tomado como “o” antagonista), *Coup de tête* (com seu herói individual que precisa se virar sozinho para vingar-se de uma armação) e *La valise* (cujo núcleo é formado por um trio). Também raro é o caso em que o duo central é formado por um homem e uma mulher, como em *Cause toujours... tu m’ intéresses*.

A partir destas considerações iniciais sobre o duo cômico veberiano já fica patente a importância que o roteirista/diretor atribui à configuração de seus protagonistas e antagonistas e à relação de identificação e empatia que o espectador terá ou não com eles, ao longo dos filmes. Pode-se questionar se seria pertinente identificarmos estes personagens como heróis cômicos ou se outras classificações seriam mais adequadas.

Para responder a esta questão, convém um estudo da noção de herói cômico e algumas de suas variações. Ora, as narrativas cômicas (seja na literatura, no teatro ou no cinema) recorrem a uma grande variedade de protagonistas, que, a depender da classificação adotada, podem ser denominados como heróis, anti-heróis, alvos cômicos, brincalhões, estraga-prazeres, palhaços, bufões, pícaros, entre outras denominações. O próximo tópico se dedica a melhor compreender algumas destas nuances.

1.2 – Heróis, anti-heróis e alvos cômicos

Quando se fala em “herói” no cinema (assim como em outras artes narrativas), é conveniente definir o termo com alguma precisão. Para alguns autores, como o roteirista e consultor Christopher Vogler (2006), o termo é usado de forma mais livre, referindo-se simplesmente ao protagonista de uma história, ainda que ele não apresente características que comumente se associam ao herói.

Em seu livro *A jornada do escritor*²⁷, Vogler adapta e transpõe para o campo do cinema a “jornada do herói”, esquema desenvolvido pelo mitólogo norte-americano Joseph Campbell, ex-aluno do psicólogo Carl Gustav Jung. Para desenvolver sua teoria, Campbell cotejou centenas de narrativas mitológicas, existentes ao redor do mundo e, a partir daí,

²⁷ - O título original, *The writer’s journey*, seria mais fielmente traduzido como *A jornada do roteirista*, visto que é de cinema que o autor fala, na maior parte do livro.

tentou mostrar como os mitos são semelhantes e recorrentes na genealogia simbólica das mais variadas culturas. Em comum, os diversos mitos estudados apresentam o papel central do herói, entendido como alguém que realiza uma proeza (de caráter físico, espiritual ou ambos), alguém que “descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência, que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo” (CAMPBELL, 1991, p. 137).

Ao repercutir as ideias de Campbell para o campo da dramaturgia cinematográfica, Vogler modifica um pouco o conceito de herói. Partindo de uma perspectiva ao mesmo tempo menos humanista e menos mística, mas bastante pragmática e adequada para a compreensão das narrativas cinematográficas, sua definição do herói é eminentemente *narrativa*. Tenha perfil altruísta ou não, seja admirável ou desprezível, simpático ou antipático, mocinho ou bandido, o importante é que o herói ocupe a função de protagonista do filme, que seja aquele (ou aqueles, caso seja representado por mais de um personagem) cujas ações e conflitos vão levar adiante a trama, aquele com quem o leitor/espectador vai provavelmente se identificar (ainda que nem sempre admirar), por quem vai se interessar e com cujo destino vai se preocupar.

O propósito dramático do Herói é dar à plateia uma janela para a história. Cada pessoa que ouve uma história ou assiste a uma peça ou filme é convidada, nos estágios iniciais da história, a se identificar com o Herói, a se fundir com ele e ver o mundo por meio dos olhos dele. [...]

As histórias nos convidam a investir no Herói uma parte de nossa identidade pessoal, enquanto dura a experiência. Em certo sentido, durante algum tempo, nós nos transformamos no Herói. (VOGLER, 2006, p. 76-77).

Edgar Morin (1997), por sua vez, adota uma perspectiva crítica quanto ao uso que o cinema (notadamente o cinema hollywoodiano) faz dos heróis. O autor argumenta que a cultura de massa criou, no século XX, uma religião sem promessa de imortalidade, cujos heróis humanizados podem até possuir qualidades e virtudes notáveis, mas inevitavelmente precisam estar mais próximos do público. Suas ações e princípios devem funcionar para o público como modelos de identificação ou de projeção. Isso acontece, sobretudo quando esses heróis modernos são corporificados pelas “vedetes” do cinema.

O “herói simpático”, segundo Morin, é bem diferente do herói trágico ou lastimável, e geralmente o substitui²⁸, descartando os finais que, tradicionalmente, conduzem o herói ao fracasso ou a uma saída trágica.

Ligado identificativamente ao espectador, ele [o herói simpático] pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado. É amado porque é amável e amante. Esse herói amável-amante-amado se mete na pele dos heróis de filmes, estando aí incluído também o herói cômico: este não é apenas palhaço, isto é, grotesco; também ele se torna simpático, também ele se beneficiará do *happy end*. (MORIN, 1997, p. 92).

Sem adotar de forma irrestrita nenhuma dessas posturas antagônicas, esta pesquisa opta por apresentar, a seguir, diferentes tipos de protagonistas cômicos, com apoio na tipologia proposta por Robert Torrance (1979) e Harry Levin (1987).

1.2.1 – O herói clássico

O pensamento de Aristóteles permanece, ainda hoje, como o grande balizador dos estudos sobre os heróis, inclusive os que o relativizam ou o contradizem. Quando se fala em herói clássico, na perspectiva aristotélica, refere-se ao protagonista das epopeias e tragédias, gêneros que o filósofo grego julgava como “maiores”, em oposição à comédia e à sátira. Se estas últimas giravam em torno do cidadão comum – ou “o homem pior do que nós”, nas palavras de Aristóteles (2005)²⁹ –, as duas primeiras tinham, como protagonista, “o homem melhor que nós” possuidor de posição social e/ou caráter moral mais elevado.

A epopeia e a tragédia apresentam pontos em comum³⁰, mas diferem em diversos aspectos, como na natureza dos protagonistas e no modo como eles são representados. Se a

²⁸ - Escrevendo com base no cinema da década de 1960, Morin salienta que os finais tradicionais (ou seja, trágicos) “se mantêm em parte nos filmes latino-americanos e, em maior escala, nos filmes indianos e egípcios” (MORIN, 1997, p. 92).

²⁹ - Vale ressaltar que essa definição de Aristóteles se baseou nas caricaturas típicas da Comédia Antiga grega, “o único gênero cômico que Aristóteles conheceu quando argumentou que a representação trágica era mais nobre do que a vida, enquanto a representação cômica era menos nobre” (LEVIN, 1987, p. 31).

³⁰ - Dentre as semelhanças entre epopeia e tragédia, apontadas por Aristóteles, podemos destacar, por exemplo: “a epopéia deve ter as mesmas espécies que a tragédia: simples, complexa, de caráter ou patética. Seus componentes, fora a melopéia e o espetáculo, são os mesmos; ela requer, com efeito, peripécias,

epopeia “empareilha-se com a tragédia em serem ambas a imitação metrificada de seres superiores” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24), os protagonistas da tragédia são homens “melhores que nós”, porém “não tão melhores assim”. Além disso, o herói trágico, por estar inserido numa peça dramática, era efetivamente representado por um ator, enquanto o herói épico tinha seus feitos declamados, em terceira pessoa, por um rapsodo. Entre os traços essenciais do herói trágico, podem-se destacar:

- tem posição e/ou moral elevada, sendo geralmente membro da classe dominante, o que vai implicar na maior magnitude de sua queda;

- embora tenha boa natureza, apresenta a chamada “falha trágica”, um erro de julgamento, mais do que propriamente um defeito de caráter ou personalidade, que pode ser até mesmo uma qualidade em excesso, tal como o orgulho ou a autoconfiança. Esta falha o põe em confronto com o arbítrio dos deuses ou com seu próprio destino pessoal e conseqüentemente se tornará a motivação central de sua perda ou sua queda;

- toma consciência, de forma tardia, de seu caráter falível e dos desdobramentos nefastos que sua falha provoca e, finalmente, vê-se condenado, pela força do destino, a conviver com as conseqüências de seus atos. Segundo o julgamento dos deuses, a ordem do universo quebrada pelo erro do herói deve ser reestabelecida, doa a quem doer.

O herói épico, por sua vez, constitui-se como um personagem praticamente imaculado, um homem idealizado e virtuoso, possuidor de grande força, inteligência, bondade e senso de justiça. Imbuído dessas qualidades e de um desafio grandioso, ele enfrenta uma série de obstáculos e adversários – podendo, inclusive, sofrer derrotas – mas, ao final, sai engrandecido da história.

Enquanto os adversários e desafios do herói épico são claramente exteriores a ele, o grande embate do herói trágico é com seus próprios demônios, seus dilemas éticos e morais, seus erros e remorsos, com a consciência, enfim, do inescapável destino.

Aristóteles salienta que o espectador não se importa com o que há de fantástico ou absurdo na trajetória do herói épico, pois ela se apresenta sempre mediada pelo rapsodo e não representada diretamente por atores. Assim, ações e eventos irracionais, que causariam estranheza numa tragédia, são mais cabíveis na epopeia, “porque não estamos vendo o ator”.

reconhecimentos e desgraças; ademais os pensamentos e a linguagem precisam ser excelentes” (ARISTÓTELES, 2005, p. 46).

A perseguição de Heitor, em cena, daria em cômico, com os gregos parados, sem ir no enalço, e Aquiles a acenar que não; na epopéia isso passa despercebido. O maravilhoso agrada; prova está que todos o acrescentam às suas narrativas, com o fito de agradar (ARISTÓTELES, 2005, p. 47).

Quanto a esse tema, cabe ainda destacar a ressalva de Terry Eagleton (2003), segundo o qual Aristóteles jamais se referiu a heróis épicos ou trágicos, mas apenas a protagonistas de epopeias e de tragédias. Nesta perspectiva, o que é trágico (ou épico) não é propriamente a pessoa, mas sim os eventos e, por consequência, as narrativas. O pensador grego, explica Eagleton, “menciona protagonistas trágicos, mas a ação trágica não está centrada neles, necessariamente. Não é o sujeito que mantém a unidade de ação, numa espécie de kantianismo dramático” (EAGLETON, 2003, p. 77).

Mesmo reconhecendo a pertinência do alerta de Eagleton, aqui se manteve o foco nas características dos personagens, visto que interessa, sobretudo, a compreensão básica sobre os heróis clássicos, para posteriormente dedicar-se aos heróis cômicos.

1.2.2 – Herói problemático, herói cômico, alvo cômico

Quando o cinema surge, ao final do século XIX, a literatura e o teatro já tinham, há muito, ampliado o leque de seus heróis. O herói clássico, figura exemplar que se sacrifica para o bem comum dos outros (tanto o épico, com sua valentia, quanto o medieval, com sua honra de cavaleiro³¹), já era visto, nessas artes, como anacrônico e contrapõe-se a ele um herói desmitificado, problemático, indigno de admiração. Muitas vezes, é tido como um anti-herói, a quem faltam a coragem, o espírito magnânimo, a honestidade, a perseverança ou ainda outras virtudes, mas com quem, ainda assim, o espectador se solidariza e por cuja trajetória se interessa. Nesse sentido, como lembra Vogler (2005), o anti-herói (ou o herói problemático) não deve ser confundido com o vilão, pois não é o antagonista, mas, antes, uma espécie de herói ao contrário.

³¹ “O cavaleiro heróico se caracteriza por levar aos extremos mais inverossímeis uma série de qualidades vistas como positivas por seus leitores contemporâneos. O exercício das virtudes do cavaleiro andante se dá no sentido de projetar benefícios para além de si próprio, arriscando simultaneamente tudo aquilo que ele é e possui, particularmente a própria vida” (GONZÁLEZ, 2005, p. 199).

Dom Quixote, de Cervantes, texto fundador do gênero romance, é um exemplo claro da inadequação do herói:

Consciente da impossibilidade de um retrocesso histórico, Cervantes afirma a “ridicularidade” desse herói anacrônico cuja pretensa independência se realiza na forma de seu isolamento da própria realidade, de sua loucura, de sua fuga em um mundo interior de fantasias (GONZÁLEZ, 2005, p. 234).

O herói problemático, em descompasso com o ambiente histórico-social ao seu redor, pode reagir por meio do delírio, da utopia, da fantasia, como o Quixote, mas também pode reagir com desencanto, desilusão, o que predomina, posteriormente, nos “heróis românticos”.

Outra mudança sensível tem a ver não com o herói, propriamente, mas com a força contrária a ele. O herói clássico normalmente se posicionava a favor de uma comunidade (sua tribo, sua família etc.) e tem contra ele um inimigo que ameaça esta comunidade. O herói problemático pode lutar contra este tipo de inimigo, mas também pode enfrentar a própria sociedade, que poda a sua individualidade (seja ela representada pelo desejo, pelo sonho, pela criatividade, pela loucura ou até mesmo por sua tolice).

Para o que interessa especificamente a esta pesquisa, algumas perguntas brotam das questões apontadas acima: todo herói cômico seria um herói problemático? Um anti-herói? Para além disso, todo protagonista cômico poderia ser efetivamente considerado um herói ou nenhum deles poderia? Na visão de Torrance (1979), o herói cômico contemporâneo aproxima-se, sim, do herói problemático, na medida em que ele é um sintoma das dúvidas e aflições do homem moderno, resultantes de uma sensação de desnorteamento perante a decadência das metanarrativas, ou seja, dos grandes discursos estruturantes da moral e da ética na sociedade, como o marxismo e a religião.

Segundo Torrance, ao longo da história, prevaleceu a interpretação do protagonista cômico como sendo um “alvo”³² e não um herói. Aristóteles e, sobretudo alguns seguidores que extrapolaram sua posição, entendem o riso como “uma espécie de catarse que purga do espectador os vícios expostos ao ridículo no palco cômico” (TORRANCE,

³² - *Comic butt*, no original: o termo “*butt*” poderia ser traduzido, de forma mais precisa, como “alvo de zombaria”, mas será referido, nesta pesquisa, pela forma simplificada “alvo”.

1979, p. 3)³³. Essa concepção, no geral, traz a implicação de que “a função da comédia é ridicularizar; e seus personagens, sendo objeto do ridículo, são forçosamente do tipo mais baixo e desprezível (moralmente, se não de nascença). Não há nada aqui que se assemelhe ao heroísmo” (TORRANCE, 1979, p. 4).

Northrop Frye, alinhado à tradição aristotélica, é um dos estudiosos para quem a comédia “deprecia ou até mesmo exclui a opção heróica” (TORRANCE, 1979, p. viii), aproximando-a, neste sentido, do romance. Segundo tais perspectivas, o protagonista da comédia seria tipicamente uma figura irônica, cuja caracterização tende a ser pouco aprofundada e cuja personalidade chega a ser neutralizada, em favor da sequência de eventos apresentados na trama³⁴.

Rosenfeld (1996) também defende a visão de que os protagonistas cômicos não têm caráter heróico. Embora reconhecendo o potencial crítico e desmitificador da comédia, em suas variadas manifestações (sátira, paródia, farsa, caricatura etc.), ressalta que:

Neste gênero de teatro o problema do herói é quase irrelevante. A comicidade, em compensação, recorre muitas vezes a qualquer tipo de arlequim popular. O bobo costuma gozar de ampla liberdade e foi através da história do teatro, mesmo em épocas de opressão, um recurso excelente para criticar a realidade, com a característica de se dirigir mais à inteligência do que a emoção. Mesmo supondo que a risada seja um desabafo catártico, uma libertação inócua e por isso em certa medida um meio de encampar e conformar o público através da descarga festiva, a comicidade, quando manipulada com lucidez, pode ser uma arma demolidora (ROSENFELD, 1996, p. 42).

A posição de Rosenfeld se justifica, em parte, pelo fato de ele se apoiar na concepção hegeliana, segundo a qual o herói não emerge em tempos prosaicos (ou em obras prosaicas), já que sua existência está intimamente ligada ao universo heróico no qual ele vive. Na época heróica,

³³ - Vale lembrar que a noção de catarse não é consensual, podendo ser tomada como algo de natureza mais emocional ou mais intelectual, dependendo da interpretação. Fernando Gazoni (2006), importante estudioso de Aristóteles, apresenta uma postura intermediária, segundo a qual a catarse iria além da descarga emocional despojada de implicações éticas, mas também não se limitando a um elemento pragmático de lição de moral por meio do contra-exemplo (GAZONI, 2006, p. 21).

³⁴ - Sintoma dessa “neutralização” da personalidade do personagem cômico, em favor da maior importância dos eventos, pode ser percebido na própria forma como, nas comédias gregas, os autores escolhiam os nomes, após já definida a trama. Segundo Aristóteles, eram escolhidos nomes ao acaso ou nomes que sugeriam alguma característica física ou moral do personagem, “e não como os iambógrafos, que constroem seus poemas a respeito de um indivíduo particular” (ARISTÓTELES, 2005). Assim, o personagem da comédia costumava ganhar um caráter mais simbólico ou ilustrativo.

a validade dos valores reside somente nos indivíduos que, mercê da sua vontade particular e da grandeza e atuação extraordinárias do seu caráter, se colocam à frente da realidade em que vivem. O ato justo é a sua decisão mais íntima. Daí a diferença [advogada por Hegel] entre punição legal e vingança [...]

Entretanto, Hegel reconhece que dificilmente podemos descartar a necessidade e o interesse pela totalidade individual e pela autonomia viva do herói, ainda menos quando se trata da arte em que é essencial a manifestação do substancial, da ideia geral, através da concreção individual, sensível; é indispensável a unidade do universal e do particular, ideal que precisamente se encarna no herói (ROSENFELD, 1996, p. 30-31).

Esta pesquisa, porém, alinha-se à perspectiva de Torrance, ou seja, a de que é possível, sim, falar em heroísmo na comédia, desde que se perceba a distinção essencial entre o “alvo” e o “herói” cômicos. Determinados períodos históricos, como a Renascença, o Neoclássico e o século XIX, teriam favorecido o aparecimento de alvos cômicos, em obras de tom predominantemente moralista e didático. Nesses casos, o protagonista não se enquadraria às normas e isto é visto como negativo. Apresentado e tomado como um mau exemplo, deve ser zombado, condenado e/ou corrigido. A visão bergsoniana sobre o riso aproxima-se dessa, quando indica que ele é um ato de correção, embora descarte qualquer possibilidade de que seja justo ou benevolente, pois não resulta de um ato de reflexão nem análise, mas de uma reação mais automática. “Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vinga-se por meio dele das liberdades tomadas com ela” (BERGSON, 2007, p. 146). Mas, para melhor atingir seu objetivo, reconhece Bergson, o riso acaba trazendo uma marca de simpatia e bondade.

Outros contextos históricos e sociais favoreceram a eclosão do autêntico herói cômico, segundo Torrance. São personagens que também não se enquadram no mundo ao seu redor, mas este não-enquadramento é visto como algo positivo (pois são entendidos como sonhadores, distraídos, ingênuos, rebeldes, criativos, amalucados etc.). Este herói não é pior que nós, é apenas diferente. Assim, não rimos *dele*, mas *com ele* e ele pode rir de si próprio.

Por mais que se comporte como um vigarista ou bufão, por mais que suas atividades sejam constrangedoras ou indecorosas, o herói cômico, no papel de oponente cômico da autoridade estabelecida, não é mais um alvo de deboche, mas um veículo de identificação e empatia. Uma vez que a sociedade, com suas inibições opressoras, passa a ser vista como “o Outro”, a causa do herói cômico passa a ser a nossa causa e compartilhamos de seus triunfos, por mais

desprezíveis que sejam. Quando o azarão da fantasia e da fábula entra em um mundo que reconhecemos como nosso e se engaja nas complexidades e perigos de um combate, ele assume as dimensões de um autêntico herói cômico – mesmo que não seja mais invencível, nem imune à possibilidade da derrota, mesmo que suas vitórias, se é que elas virão, sejam provisórias, precárias e nunca definitivas (TORRANCE, 1979, p. 8).

Nessa perspectiva, as comédias podem ir muito além da ridicularização e do propósito satírico, mesmo quando o próprio autor não se dá conta disso. Afinal, por mais ferina que seja, a sátira não se restringe ao deboche, garante Torrance:

O deboche tende à diminuição incansável de seu objeto ao mínimo denominador comum, à redução do humano ao inumano, [...] mas, para ser bem sucedida, uma comédia precisa de criar um mundo de gente viva, irreduzível a coisas inanimadas ou processos mecânicos. Como resultado, em uma comédia minimamente distinta, o personagem que é zombado por suas fraquezas, vícios e defeitos não é delimitado por eles. Frequentemente, ele consegue esquivar-se dos julgamentos facciosos e acaba gerando admiração, mesmo que relutante (TORRANCE, 1979, p. 5).

O século XX – com sua descrença nas grandes narrativas e teorias, como apontado acima – deixou pouco espaço, segundo Torrance, para autênticos heróis que não tragam em si esta postura do herói cômico (a não ser, ressalta, seu primo “mais turbulento, o herói revolucionário”). Não é por acaso que um dos heróis mais icônicos e indispensáveis do século XX seja justamente o paladino de *Tempos modernos* (*Modern times* – EUA – 1936), de Charles Chaplin.

Por mais humilhante que seja sua situação, Chaplin não apenas conquista a afeição do público por sua resiliência obstinada, como também conquista a garota no fim e ainda dá um jeito de introduzir uma chave-inglesa (ainda que essa chave seja ele próprio) bem no meio das engrenagens do maquinário bem lubrificado de seus pretensos superiores. [...] As desaventuras desconcertantes do dia-a-dia que o podam por todos os lados deixam evidente o ponto em que o ridículo social transfigura-se em absurdo existencialista: não podemos mais fingir que estamos rindo de uma situação que não é nossa. (TORRANCE, 1979, p. 8).

Mas se Carlitos é um herói cômico contemporâneo, seus precursores surgiram há milhares de anos, paralelamente aos heróis clássicos. Torrance até admite a primazia, na

comédia, de personagens moral e/ou socialmente inferiores³⁵, portanto mais triviais e facilmente ridicularizáveis, mas não concorda (com Aristóteles e, sobretudo, seus seguidores) que isto implique necessariamente numa incompatibilidade *a priori* entre heroísmo e comicidade. Pelo contrário, a “festividade desafiadora³⁶” do protagonista cômico perante um ambiente hostil, teria um forte potencial heróico, que foi sendo delineado de formas diferentes em suas diversas manifestações ao longo da história – bobo ou valete, *eirôn* ou *alazôn* – mas sempre apresentando alguns traços em comum:

O que é constante é o antagonismo, potencial ou realizado, entre seus modos e aqueles do mundo. Ele é cômico em dois sentidos. Primeiramente porque se regala (seguindo a raiz do termo *kômos* = folias, bacanais), em virtude dos valores festivos que celebra e corporifica: valores da vida biológica e liberdade imaginativa, humanidade pertinaz e identidade beligerante. Porém, como a sociedade quase invariavelmente questiona seu desprendimento subversivo (pois a festividade tem uma aversão inveterada aos limites), comumente ele também vai parecer cômico num sentido mais negativo, pelo escárnio que seu dissenso provoca naqueles que mantêm a ordem social (TORRANCE, 1979, p. viii).³⁷

O herói cômico pode ser subversivo, anárquico, mas também pode, simplesmente, assumir uma postura de resistência, nem sempre consciente ou planejada. Mas em todos os casos, trata-se de uma visão de mundo que, de uma forma ou de outra, o tornará risível ou desprezível aos olhos de boa parte daquele mesmo mundo. “O herói cômico não está menos suscetível à humilhação do que qualquer mortal, mas sua disposição para se arriscar ao fracasso, ou mesmo convidá-lo, podem se demonstrar como seu mais duradouro e irrevogável triunfo” (TORRANCE, 1978, p. 11).

Na perspectiva defendida por Torrance, Ulisses (ou Odysseus) – considerado por Aristóteles como um autêntico antecessor do herói trágico – seria, ao contrário, o herói cômico primordial³⁸. Entre as evidências disso estariam o fato de que Ulisses (ao contrário

³⁵ Tais personagens em situação social inferior eram mencionados nos textos de Platão, por exemplo, mas sua voz não era ouvida. Coube às comédias deixar o cidadão ordinário se expressar.

³⁶ - *Defiant festivity*, no original.

³⁷ - Torrance acrescenta que, em sua visão, a comédia é mais transgressora de limites e mais dionisíaca do que a tragédia (diferentemente do que acreditava Nietzsche).

³⁸ - Embora à primeira vista pareça paradoxal, este argumento, segundo Torrance, encontra apoio em diversos pesquisadores que, ao longo da história, também enxergaram traços de comédia na *Odisséia*, como Donato, Samuel Butler e Lope de Vega. Já como contraponto a essa visão, pode ser citada “A dialética do esclarecimento”, de Adorno e Horkheimer.

de Aquiles, na *Ilíada*) não aceita o destino, mas desafia, com leveza, um mundo sisudo ao seu redor. Para isso, recorre a sua esperteza, coragem, eloquência, perspicácia e capacidade de adaptação. É relevante, ainda, a presença, na *Odisséia*, do estudo de caráter e do enredo duplo, elementos que o próprio Aristóteles considerava mais próximos da comédia do que da tragédia.

A existência de um enredo duplo e um final que apresenta soluções opostas para personagens bons e maus, o que [para Aristóteles] se associa “ao prazer próprio da comédia”, e deve ser considerado inferior ao prazer estritamente trágico derivado de um final simples que retrata uma mudança da fortuna para o infortúnio. Nessa perspectiva, a *Odisséia* é claramente mais afim à comédia do que a *Ilíada*, na qual o prazer trágico é inalienável. [...]

O próprio Aristóteles talvez tivesse classificado a *Odisséia* como um modelo para as comédias, se a distinção essencialmente social entre os personagens – como melhores ou piores do que nós – não tivesse permanecido como seu critério distintivo primordial (TORRANCE, 1979, p. 279-80).

Assim, embora seja oriundo de uma classe social elevada e enfrente perigos consideráveis (em oposição aos desafios mais triviais do protagonista cômico), Ulisses apresenta inegáveis elementos do herói cômico. Se a tragédia implica na renúncia implacável da vida e a comédia implica na afirmação entusiasta desta mesma vida, pode-se dizer, com justiça, que Ulisses “antecipa a comédia como uma celebração do impulso vital” (TORRANCE, 1979, p. 281).

Um aspecto não estudado por Torrance, mas que também aqui parece relevante, é que o protagonista da comédia, como o épico, enfrenta situações inusitadas e ridículas, sem que isto pareça irreal ou descabido, como apareceria na tragédia, dado que (ao contrário do épico e de forma similar ao trágico) ele é representado por um ator, em cena.

Em linha de raciocínio similar à de Torrance, Harry Levin (1987) apresenta uma oposição entre os estraga-prazeres (*killjoys*), personagens mal-humorados, ridículos e castradores dos quais rimos – ou seja, mais próximos do “alvo cômico” – e os gozadores (*playboys*), personagens bem-humorados, irreverentes e brincalhões, ao lado de quem rimos – ou seja, correspondentes ao que Torrance chama de “heróis cômicos”.

Ao longo da história das narrativas (na literatura, no teatro, no cinema), houve inúmeras manifestações do herói cômico (e do *playboy*). Nem todos se assemelham, pelo contrário, variam bastante entre si, pois, à medida que o mundo se transforma, mudam os

desafios apresentados aos heróis cômicos, que, portanto, também precisam adequar sua natureza e comportamento: às vezes, ele será mais cínico; outras vezes, mais pueril; às vezes, mais combativo; outras, mais *blasé*. Não caberia aqui uma lista extensiva de todos os personagens citados por Levin e Torrance, mas vale destacar alguns exemplos:

- Na Antiga Comédia grega, os protagonistas de Aristófanes eram geralmente personagens egoístas, aproveitadores, abusados, mas, ao mesmo tempo, homens ou mulheres determinados, rebeldes que simplesmente “se recusavam a aceitar a inevitabilidade do mundo que lhes foi apresentado, e que se punham a superá-lo custe o que custar” (TORRANCE, 1978, p. 40). Em textos de exuberância caótica e grotesca – em oposição à unidade harmônica e elegante das tragédias suas contemporâneas – eles se insurgiam contra a ordem, as leis, a religião, e promoviam a exultação festiva e muitas vezes caótica, qualificando-se, assim, como heróis cômicos.

- Plautus, embora mais identificado com a Nova Comédia (cujo tom satírico abre espaço para poucos heróis cômicos) criou alguns personagens próximos da linhagem do herói cômico aristofânico. Seria o caso, por exemplo, de Pseudolus que, como um precursor do pícaro, recorre à esperteza e a pequenas trapaças e fugas para se safar das dificuldades e galgar um espaço mais digno na escala social.

- Na obra de Shakespeare, percebe-se a presença de poucos heróis cômicos (dentro da conceituação de Torrance) porque, embora suas comédias sejam saturnálias (como as de Aristófanes), permitindo e estimulando que a imaginação sobrepuje a realidade, não requerem efetivamente o temperamento heróico de seus protagonistas: “a vocação deles não é desafiar um mundo hostil, mas criar uma nova ordem mais benevolente para sua fruição” (TORRANCE, 1979, p. 114). Dentre os personagens shakespearianos, aquele em quem Torrance melhor identifica os requisitos do herói cômico é Falstaff. Embora vulnerável e exposto a um final infeliz, trata-se de um patife dado a travessuras as mais divertidas e é capaz de rir de si próprio de tal forma que não pode ser visto simplesmente como um alvo. Além disso, seria “imune à ignomínia porque faz sua própria glória” (TORRANCE, 1979, p. 124). Levin também defende a hipótese de que Falstaff consegue extrapolar, e sobrepujar, a sua posição como alvo cômico (*laughingstock*), na medida em que é capaz de se auto-ironizar de forma muito mais criativa e inteligente do que seus detratores (LEVIN, 1987, p. 185).

- Os pícaros são figuras de caráter dionisíaco, personagens solitários que apostam na lógica do “cada um por si”. Via de regra, trata-se de um personagem de origem marginal

e/ou humilde, que passa por dificuldades e se comporta de forma condenável, mas sem sentir o menor constrangimento ou vergonha. Com sua astúcia, suas artimanhas e trapanças, desnuda os abusos, a falsidade e a hipocrisia das classes superiores.³⁹ Publicado de forma anônima no século XVI, *Lazarillo de Tormes* é considerado o primeiro romance picaresco, e foi combatido vigorosamente pela Inquisição, visto que o narrador – o próprio Lazarillo – destila ironias e críticas à Igreja. Editor e comentador do *Lazarillo de Tormes*, González (2005) não vê heroísmo no sentido clássico em Lázaro, preferindo considerá-lo um anti-herói (o que estaria mais próximo da visão de Torrance). Parodiando os livros de guerreiros e cavaleiros, seu protagonista “foge a qualquer verdadeiro esforço e carece de heroísmo” (GONZÁLES, 2005, p. 25).

- *Dom Quixote*, já mencionado anteriormente neste capítulo, é apontado por Torrance como possuidor de um heroísmo cômico peculiar, resultante da ironia com que Cervantes o fez crédulo e idealista, a perseguir seus delírios. O propósito de Quixote é heróico, mas sua comicidade é acidental:

Seus intentos grandiosos são ridículos para os outros porque violam tão flagrantemente as condições do mundo ao seu redor. O verdadeiro heroísmo de uma época que deixara de agir de acordo com suas próprias crenças, enxergou Cervantes com clarividência, não estava no desafio aos valores da sociedade, mas no esforço insano de pô-los em prática. Sua iniciativa requer realmente um espírito corajoso, e por sua dedicação a um desafio tão audacioso, o cavaleiro cristão revela uma semelhança surpreendente com outros heróis cômicos, de temperamento menos altruísta (TORRANCE, 1979, p. 145).

- Na obra de Molière, Torrance argumenta que prevalecem protagonistas com perfil de alvo cômico, com exceção de alguns personagens mais nuançados e ambíguos, como o *Misantropo* e, em certa medida, *Don Juan*, que demonstram força para se contrapor à hipocrisia e se defender do escárnio e do maldizer. Levin, ao contrário de Torrance, tende a dar mais relevância ao aspecto festivo das peças de Molière e ressalta que o dramaturgo francês valorizava o prazer e o divertimento proporcionados por uma peça, muito mais do que qualquer ensinamento, como fica evidente na “*Crítica à escola de mulheres*”. Como exemplo, Levin aponta o *Scapino* como um típico *trickster*, figura que promove pilhérias, armações e estratégias para se safar e conseguir seus objetivos, quase sempre,

³⁹ - Vale salientar que nem sempre o pícaro é o protagonista. Pode ter um papel secundário, servindo como “alívio cômico”; aproximando-se, neste caso, da função narrativa do “bobo”.

desobedecendo ou driblando as leis e normas de comportamento. Em sua definição, Scapino seria, portanto, um gozador, mesmo que aja, em vários momentos, como estraga-prazer.

- O *Don Juan*, de Byron, também seria um herói cômico, na concepção de Torrance. Se os primeiros protagonistas byronianos eram românticos, solitários, sonhadores, passionais e incompreendidos, o Don Juan se contrapunha a tudo isto, revelando um espírito hedonista, aventureiro, auto-irônico e fortemente libertário, e deplorando qualquer forma de sentimentalismo e solenidade. Não por acaso, essa obra tornou Byron infame aos olhos da sociedade sua contemporânea, que o acusou de ter traído os seus próprios personagens anteriores e tentou de várias formas censurar o livro. Don Juan não era uma criatura do sentimento (como os primeiros heróis românticos de Byron), mas tampouco era uma criatura do intelecto (como os protagonistas das sátiras de Pope e Swift, que o próprio Byron citava como modelos, mas que tinham um caráter mais pedagógico e “civilizatório”). Pelo contrário, era uma criatura do instinto e trilhava outro caminho satírico, que apostava no riso e não no choro ou no lamento:

Em vez de falar em nome de todas as pessoas bem educadas e sensíveis, [Don Juan] fala em nome do indivíduo cuja inocência de visão não foi corrompida pela educação e pelas convenções sociais. [...] Ao forçar a aproximação do romance com uma realidade hostil, o burlesco torna-se o veículo para o heroísmo em um mundo ignominioso, e por meio deste paradoxo o poeta é capaz de criar um herói autêntico (e necessariamente cômico), desenhado para as necessidades da época (TORRANCE, 1979, p. 214).

Ora, se os heróis cômicos (ou os *playboys*) se manifestaram de forma tão ampla e variada na história das artes narrativas, o mesmo ocorreu com os protagonistas cômicos de natureza oposta a eles, ou seja, os alvos (na nomenclatura de Torrance) e os estraga-prazeres (na classificação de Levin), para citar apenas dois exemplos clássicos.

- Os estraga-prazeres da Nova Comédia grega (como os protagonistas de Menandro) e também do teatro romano influenciado por ela (como o de Terêncio⁴⁰). Via de regra, estes personagens têm temperamento anti-social ou mesmo misantropo e estão destinados a

⁴⁰ - Torrance vai além, alegando que o cômico, como um todo, era desprezível na Roma clássica, onde o conceito de virtude (*virtus*) “requeria a estrita subordinação do impulso individual às demandas da família e do bem estar comum. [...] Poucas civilizações foram mais hostis do que a romana ao espírito irreverente da comédia” (TORRANCE, 1979, p. 70).

serem derrotados pelos simpáticos antagonistas que são movidos pela busca da harmonia e da felicidade amorosa. Segundo Torrance, predominam “comédias de intriga” e “comédias de coincidência” que afirmam os valores da sociedade – em oposição àquelas de Aristófanes, que os desafiavam –, e os protagonistas não saem como vitoriosos. Pelo contrário: são derrotados, quase sempre pela sorte, ou pelo acaso, rumo a um final feliz e conciliador.

- Os protagonistas de Molière, via de regra, são tipicamente mais próximos do alvo cômico, pois se revelam patéticos em seus caprichos (como o Sr. Jourdain, de “*O burguês fidalgo*”; Arnolfo, de “*Escola de mulheres*”; ou Argan, de “*O doente imaginário*”) ou desprezíveis em suas tramóias (como o *Tartufo* e o *Avarento*). Torrance lembra que o próprio Molière chegou a argumentar que suas peças usavam da comédia para corrigir os homens, divertindo-os (embora reconheça que o dramaturgo francês só enfatizava o componente satírico para defender-se da patrulha moralista que ameaçava censurar e embargar seu trabalho).

É importante salientar, ainda, que nem Torrance nem Levin entendem esta divisão entre alvos e heróis cômicos como algo absoluto, mas sim como dois extremos, entre os quais haveria (e sempre houve) várias nuances. Ou seja, as duas concepções opostas da comédia – de um lado, a sátira, que nos impele a rir dos que aparentam estar abaixo de nós; de outro lado, a celebração, que nos convida a compartilhar o riso com o personagem – coexistem e dialogam, muitas vezes dentro do mesmo texto. Muito vai depender do contexto histórico-social em que a obra foi criada e passa a ser recebida, e pode depender até mesmo de pontos de vista individuais.

Torrance cita o caso de *Volpone*, de Ben Johnson, personagem lascivo, avarento, fraudulento, um verdadeiro insulto a qualquer noção de civilidade. Porém, dentro da lógica que rege o ambiente que o rodeia – uma Veneza corrupta e tomada pela amoralidade e pela prostituição – Volpone e seu parceiro Mosca tornam-se admiráveis, pois:

pelo menos sucedem (antes do final, quando se tornam vítimas da própria esperteza) em ser vigaristas maiores e melhores do que os outros. O espectador pode não compartilhar, ou pode mesmo deplorar, a moralidade de Volpone, mas é difícil não se sentir fascinado por seu dinamismo e sua fé energética – embora rapsódica – em seus próprios poderes (TORRANCE, 1979, p. 6).

Levin salienta que, na maioria das vezes, os dois tipos coexistem e se confrontam na mesma obra, num jogo dialético (*dialectical interplay*) de atração e repulsa, ataque e defesa, escárnio e gozo:

Já vimos a utilização de tantas táticas na perene guerra de risadores (*laughers*) contra os não-risadores (*non-laughers*) que podemos até hesitar em dizer qual lado fica na ofensiva e qual fica na defensiva. Como risadores, nos comprometemos com os gozadores (*playboys*), enxergando seu eterno adversário, o estraga-prazer (*killjoy*), como um personagem que entrava ou bloqueia o humor. Assim, nosso herói não tem escolha: ele também precisa fazer suas armações, nem que seja para remover ou contornar os obstáculos que se apresentam perante sua busca pelo princípio do prazer, busca esta que, sem o oponente, seria espontânea, indiscutida e puramente hedonista (LEVIN, 1987, p. 40).

O jogo entre heróis e alvos cômicos ou entre gozadores e estraga-prazeres é elemento essencial do humor veberiano, como se verá no tópico seguinte.

1.3 – O jantar dos malas e outros malas

A obra de Francis Veber – assim como a maior parte do cinema alinhado à narrativa clássica, de tradição griffithiana – atribui grande importância à empatia ou identificação do espectador em relação aos protagonistas. Como roteirista e diretor, Veber tem uma peculiaridade: aproveita-se dessa empatia de forma a provocar o espectador e fazê-lo questionar suas próprias identificações com o protagonista e o antagonista, ecoando o que Levin escreveu sobre o jogo dialético de atração e repulsa, ataque e defesa, escárnio e gozo. Ao longo das tramas, é desenhado um arco dramático que faz os personagens transitarem de alvo cômico a herói cômico ou, para usar a terminologia de Levin, de estraga-prazeres a gozadores. Em um instante, o espectador está rindo de Pignon ou de Perrin e, em outro momento, ele é seu cúmplice e, ao lado dele, ri das agruras e reverses impostos por eles a seus antagonistas.

Veber já declarou, inúmeras vezes, em entrevistas, seu interesse e simpatia pelo lado mais fraco, pelo sujeito simples e humilde que é desdenhado, abusado ou ridicularizado por alguém poderoso. “Pignon é um homem que se vê obrigado a tomar coragem. Acho

este tipo de atitude muito mais tocante do que o heroísmo inato”.⁴¹ O cineasta atribui esta simpatia, em boa parte, a sua ascendência: é judeu por parte de pai e armênio por parte de mãe. “Trago dois lamentos angustiados em meu sangue: um é o genocídio dos judeus, outro é o genocídio dos armênios [pelos turcos, em 1915]”.⁴² Ao recorrer tantas vezes aos mesmos heróis, ou anti-heróis, cômicos (seja com o nome Pignon, Perrin, Quentin ou outro), revela seu fascínio pelas potencialidades deste tipo de personagem, por serem tipos comuns, perdidos na multidão (*les hommes dans la foule*, em suas palavras):

Gosto das pessoas a quem nenhuma fada nunca deu nada. Temos a impressão de que nasceram num berço cinza e atravessaram a vida neste mesmo tom acinzentado. Não possuem um alto-falante que carregue suas vozes, não têm nada de sedutor, aparentemente, e, no entanto, sobrevivem e são tocantes justamente porque seu combate é um combate obscuro. Gostos destes pequenos homens porque, quando a luz os toca, quando passam para o lado ensolarado da rua, ganham grandeza.⁴³

Mas se Veber não disfarça sua simpatia com os Augustos, isso não implica uma adesão ou elogio incondicional. Pelo contrário: com seu jeito espontâneo e sincero, inarredáveis boas intenções e sua insistência (até exagerada, em alguns casos) em ajudar, muitas vezes eles se revelam sujeitos inconvenientes. Mas, certamente, apresentam um dos requisitos que Torrance enxerga nos heróis cômicos: alguém que, mesmo sofrendo deboche, é capaz de angariar admiração, pois não se deixa delimitar por suas fraquezas e defeitos.

É bem verdade que Pignon (e, em menor escala, Perrin), na maior parte dos filmes, torna-se herói quase sem querer (o que os franceses chamariam de “*héros malgré lui*”). Se ele consegue reverter sua posição inicial de alvo cômico, se logra desmoronar a empáfia, o pedantismo e a ganância do antagonista, é quase sempre por acaso, por sorte ou, quando muito, por uma resistência inconsciente. Não é como Falstaff ou como Cyranno que, nos termos de Torrance, conseguem “criar sua própria glória”, ao se auto-ironizarem de forma melhor e mais sofisticada do que aqueles que se apresentam como seus gozadores. Pode-se

⁴¹ - Entrevista ao site “Comme au Cinéma”. Disponível no endereço: <http://www.commeaucinema.com>

⁴² - Entrevista a Jan Epstein, do Australian Jewish News, em 22/12/2006. Uma frase semelhante abre o seu livro de memórias: “Nasci em Neuilly, de um pai judeu e uma mãe armênia. Dois genocídios, dois muros de lamentações no sangue, tudo para fazer um comediante” (VEBER, 2010, p. 7).

⁴³ - Entrevista ao site “Comme au Cinema” (<http://www.commeaucinema.com/film=le-placard,753.html>).

dizer que Pignon é salvo por seus defeitos (a distração, o atabalhoamento, as gafes, a carência, o azar ou a discrição exagerados).

Da mesma forma, é quase sem querer que os Augustos veberianos se tornam grandes estorvos, incômodos para os Palhaços Brancos (que quase sempre, por sinal, fazem por merecer). Assim, os Brancos vão funcionar não apenas como contraponto humorístico, mas como as próprias *vítimas* das trapalhadas e quiprocós protagonizados por Pignon, Perrin ou Quentin.

Em *Fuja enquanto é tempo*, pode-se afirmar que o suplício do matador Ralph Milan começa quando ele não aceita que o hotel chame a polícia, logo após a tentativa de suicídio frustrada de Pignon. O criminoso calcula que, com a polícia por perto, seu plano estaria comprometido. O que ele não soube calcular foi o potencial destrutivo do seu vizinho de quarto. Então, suborna o funcionário do hotel e o convence a deixar tudo como está. Com a voz mais serena do mundo, garante: “Ele só precisa de um pouco de calor humano. Deixe que eu cuido disso.” Ou seja, o matador de sangue frio promete calor humano ao vizinho suicida, crente que assim estaria evitando a polícia. Mas Pignon está obcecado pela ideia de se matar e ainda dará muita dor de cabeça a Milan.

Desde o primeiro momento, o espectador sabe que Milan é um assassino frio e calculista – informação omitida a Pignon – o que faz com que se tema pelo protagonista. Porém, à medida que vai se revelando o potencial de confusões, desastres e destruição representado por Pignon, acabamos nos solidarizando com o matador, que teve o infortúnio de cruzar o seu caminho. Por culpa do suicida, Milan despenca da janela, bate o carro, recebe por engano uma injeção de sonífero, é agredido, preso com uma camisa-de-força, leva um tiro e acaba preso. O que se observa, neste e em outros filmes de Veber, é uma engrenagem que Bergson compara às brincadeiras da bola de neve e do castelo de cartas: um “efeito que se propaga por auto-acumulação, de tal modo que a causa, insignificante na origem, desemboca, por meio de um progresso necessário, num resultado tão importante quanto inesperado.” (BERGSON, 2007, p. 59)

Essa interminável série de infortúnios permite a Veber (e ao diretor Molinaro) explorar bastante o humor burlesco, eminentemente físico, com direito a tombos, caretas, perseguições e acidentes, algo que é relativamente comum no cinema popular de Veber – em oposição, por exemplo, às comédias mais “sofisticadas” de Ernst Lubitsch e Billy Wilder, nas quais o francês assumidamente se inspira e das quais é admirador (o capítulo 3

explora mais detidamente os tipos de comicidade usados por Veber – burlesco, satírico, paródico, de situação e verbal).

O sofrimento de Milan também vai – como foi comentado a respeito de *O brinquedo* – inverter a relação de forças entre os dois protagonistas: Pignon, o coitado, o fraco, o passivo, é quem vai determinar o desenrolar das ações; já Milan, o forte, o intocável, o decidido, acaba virando um joguete nas mãos de Pignon, que se revela digno do adjetivo forte e grosseiro do título – ele é mesmo um “*emmerdeur*”, o que os americanos traduziram como um “*pain in the ass*” e nós, brasileiros, poderíamos chamar de um “pé no saco”. O espírito obsessivo de Pignon é ainda maior do que a paixão que ele alega pela esposa. Quase ao final do filme, momentos antes do atentado, Milan pede/implora a Pignon (mas também recomenda) que vá embora dali, pois não apenas vai atrapalhar o atentado como também vai perder a esposa, que estava prestes a aceitá-lo de volta. Pignon, já tomado por uma nova obsessão – a de ajudar seu novo “melhor amigo”, o sujeito que salvou sua vida – decide ficar. Resultado: Milan perde a missão, Pignon perde a esposa e os dois acabam presos.



Figura 8 – *Fuga enquanto é tempo*: salvem o assassino!

A torcida do espectador, curiosamente, passa a ser para que Milan escape daquela companhia desastrada e consiga realizar seu intento. O bandido se torna simpático, pois nos compadecemos de seu sofrimento e suas privações, ao mesmo tempo em que ficamos divertidamente impacientes e aflitos com a confusão criada por Pignon.

Em *O closet*, algo semelhante vai ocorrer: o homofóbico Félix Santini, inicialmente detestável, vira vítima de uma “pegadinha” de um colega de trabalho e, a partir daí,

desmorona emocionalmente de tal forma que chega ao ponto em que torcemos para ele “dar a volta por cima”. Como argumenta o crítico Peter Keough, “Veber faz com que Félix, o personagem menos simpático do filme [...] seja transformado, ele próprio, em um Pignon virtual”.⁴⁴

Talvez, o ápice dessa estratégia veberiana se encontre no filme que, até hoje, é o maior sucesso da carreira de Veber, *O jantar dos malas*. O filme é baseado num argumento cruel: toda quarta-feira, em Paris, o editor Pierre Brochant (Thierry Lhermitte) participa de um jantar com seus amigos de classe média alta, cada um levando como convidado o sujeito mais “mala” que encontrar ao longo da semana. Ignorando o real motivo do jantar, os convidados atravessam a noite falando pelos cotovelos sobre suas vidas corriqueiras e seus hobbies desinteressantes, enquanto Brochant e seus amigos esnobes se divertem elegendo o maior “babaca” da semana. Naquela quarta-feira, Brochant descola um “mala” altamente promissor: François Pignon (Jacques Villeret), um ingênuo e inconveniente funcionário público, cujo grande prazer na vida é construir maquetes com palitos de fósforo. Porém, nada ocorre como planejado e, ao longo da noite, Brochant acaba tendo sua saúde, seu casamento e sua vida financeira praticamente arruinados pelo bem-intencionado, mas extremamente atrapalhado, Pignon.

O jantar dos malas, que Veber adaptou de sua peça de mesmo nome, tem um prólogo de 5 minutos e meio, absolutamente cinematográfico, que não consta na obra teatral. No início, o espectador ainda não tem conhecimento do real propósito do jantar. Assim, vai conhecendo, aos poucos, personagens que, a princípio, parecem desconectados e a ideia vai tomando forma até se completar, clara e infame, no meio do prólogo.

A primeira cena mostra um bumerangue voando no ar. A câmera o acompanha em panorâmica. Corta para um senhor de meia-idade, vestido de terno, no meio de um parque. Ele apanha no ar o bumerangue. Surge, aí, um primeiro estranhamento: por que um sujeito de terno está jogando bumerangue no parque? O inusitado aumenta em seguida, quando há um corte para um plano-detelhe de uma mala aberta, no gramado, repleta de bumerangues de todas as cores e estampas. Trata-se de um testador, um colecionador de bumerangues? O sujeito deposita o bumerangue na mala, pega outro e, depois de “mirar” três vezes, o lança ao ar. Corta para o bumerangue voando. O único som que se ouve é o do objeto rasgando o ar. Quando ele começa a fazer seu caminho de volta, há um corte para o senhor

⁴⁴ - Keough, Peter. *The nerdcase* (crítica do filme *O closet*). *Boston Phoenix* (2002).

de terno, que olha para cima. Nesse momento, ouve-se o toque de seu celular. Meio afoito, ele pega o celular no bolso e atende. Temos a sensação de que o bumerangue vai acertá-lo, mas passa raspando e cai no chão.

Homem do bumerangue (*ao celular, enquanto se abaixa para pegar o bumerangue*): “Bom dia, Senhor Michaux! [...] Não, o senhor não me incomoda em nada. Eu estava me exercitando no parque... com meu bumerangue. [...] Sim, eu faço sempre isso, antes de ir pro escritório, contra o stress. [...]. Um jantar, quarta à noite? Eu ficarei encantado, Senhor Michaux.”

Ele arremessa de novo o bumerangue, sem tirar o telefone do ouvido. A cena fica em suspenso. Corta para o interior de um bar, onde dois homens, em roupa casual, jogam dados sobre o balcão do bar. Um terceiro, um bancário engravatado, senta-se ao lado deles e diz que não pode se encontrar com eles na quarta-feira, pois tem um jantar. Neste ponto, Veber sugere a primeira ligação: o bancário e o sujeito do bumerangue, ambos com aparência de bobos, estão convidados para um jantar na quarta. Será o “jantar dos malas”, a que se refere o título? Mas, afinal, o que é um “jantar dos malas”? Veber já despertou a curiosidade do espectador.

Os amigos olham incrédulos para o bancário. Um deles pergunta por que alguém o teria convidado para um jantar? A explicação é que um dos clientes do banco simpatizara com ele.

Amigo (*incrédulo*): “E vocês papeiam sobre o quê?”

Bancário: “Tudo: política, espetáculos, esportes.”

Amigo (*começando a rir*): “Não é possível! Um ‘mala’ como você, e ele quer sua opinião?”

Bancário: “Não sei se eu sou um ‘mala’, mas vai ter muita gente importante nesse jantar, e o Senhor Perrier disse que todos estão muito interessados em minhas ideias. Pelo jeito, não sou tão babaca assim.”

Amigo: “Que coisa impressionante!”

Corta para o senhor dos bumerangues, ainda ao telefone, dizendo a mesma frase: “Que coisa impressionante!”. Detalhe do bumerangue, descendo, descendo, descendo, em panorâmica. Voz em *off*: “Nenhum problema, Senhor Michaux, estarei lá na quarta, fora

algum incidente imprevisto.” Corta para detalhe do bumerangue atingindo o rosto dele, que cai desmaiado. Corta para detalhe do telefone caindo na grama e ouve-se: “Alô, alô...”

Embora a *gag* seja um tanto quanto previsível (era fácil imaginar que aquele sujeito atrapalhado ia acabar vitimado pelo bumerangue), a cena tem um significado mais sutil para a história como um todo. O bumerangue que atinge o rosto do jogador é uma metáfora para o que ocorrerá com Brochant: ele também será atingido em cheio pelo seu “brinquedo particular” (no caso, o brinquedo é o próprio Pignon). Mais uma vez, como em *O brinquedo*, Veber põe um personagem para tratar outro ser humano como um brinquedo e o feitiço vira contra o feiticeiro⁴⁵.

Chega a hora de o espectador saber mais sobre o jantar. Corta para um elegante clube de golfe. Pierre Brochant surge, de *training*, e senta-se à mesa do restaurante, ao lado do amigo Jean Cordier. “A gente se encontra na quarta?”, ele pergunta, dando a deixa: deve ser mais um dos participantes do jantar. Cordier explica que não vai poder ir. Brochant diz que está preocupado: “Ainda não encontrei um ‘mala’. E não foi falta de procurar. Você não tem um sobrando, por acaso?”.

Agora, o quadro está quase completo: já sabemos que cada amigo convida um “mala” para o tal jantar. Quando Cordier está saindo, Brochant repara numa cuia em sua sacola e pergunta o que é aquilo. Cordier responde que é um presente para o pai.

Brochant (*olhando com muito interesse*): “Então, quer dizer que seu pai coleciona cuias?”

Cordier: “Ele tem mais de 300. É um bom passatempo, depois de sua aposentadoria.”

Brochant (*com os olhos brilhando e um sorriso malicioso*): “Muito interessante... E ele gosta de compartilhar essa paixão? Falar disso com os outros, contar a história das cuias ao longo dos tempos?”

Cordier (*preocupado, ao perceber aonde o amigo quer chegar*): “Não, Pierre. O papai não!”

Brochant (*irônico*): “Como assim, ‘o papai não’? Estou achando esta paixão do seu pai muito original e...”

Cordier: “E você quer levá-lo ao jantar da quarta...”

⁴⁵ - O dramaturgo, pintor, arquiteto e inventor francês Carmontelle (citado por Levin, 1987) dizia que toda comédia que se preze pode ser resumida por um provérbio. No caso de *O jantar dos malas* (assim como em *O brinquedo*, *Louro, alto, de sapato preto*, *O closet*, *Contratado para amar*) a expressão “o feitiço que virou contra o feiticeiro” caberia como uma luva.

Brochant: “De jeito nenhum. De onde você tirou esta ideia? Você me vê convidando o pai do meu melhor amigo para um ‘jantar dos malas’?”

Cordier (*muito sério*): “Sim.”

Brochant (*rindo, cínico*): “Você deve me achar mesmo um asqueroso, hem?”

Cordier: “Sim.”

Nesse ponto, o espectador já tomou conhecimento do inusitado jantar e de quão terrível é Pierre Brochant. Já conhece dois convidados: o do bumerangue e o bancário. Só falta saber: quem será o “mala” de Brochant?

Corta para um trem em alta velocidade, em plano geral, depois para o interior do trem. Entra no vagão um homem gorducho, meio careca, com os poucos cabelos desgrenhados, carregando uma pasta. É Pignon, mas ainda não fomos informados de seu nome. Ele se senta exatamente em frente a Cordier, que está concentrado em seu *notebook*. Quando vai guardar sua pasta no maleiro, Pignon deixa cair em cima do *notebook* uma foto da Torre Eiffel. Em plano-detalle, vemos que é uma maquete. Pignon se desculpa, sem jeito. Cordier pega a foto da maquete e a entrega a Pignon, mal olhando para ele. Continua trabalhando, mas o outro, rosto bem redondo, olhar de bobo, puxa conversa:

Pignon: “Desculpe, eu deixei cair da minha pasta.”

Cordier (*ainda sem levantar os olhos*): “Não foi nada.”

Pignon (*olhando sorridente para a foto*): “Com certeza você a reconheceu.”

Cordier (*sem entender*): “Perdão?”

Pignon: “A Torre. Inteiramente feita com palitos de fósforo; 346.411, para ser exato.”

Um primeiro plano de Cordier revela que, subitamente, ele passa a se interessar pelo sujeito. O espectador, nesse momento, torna-se cúmplice do olhar de Cordier: “eis ali um perfeito candidato a mala”. Ou, nos termos de Torrance, eis um candidato a alvo cômico.

Cordier: “Foi você quem fez a maquete?”

Pignon: “Foi. É uma das minhas peças mais belas.”

Cordier (*animando-se ainda mais*): “Você fez outras?”

Pignon: “Se eu fiz outras? (*e se levanta para pegar a pasta*)”

Planos sucessivos do trem passando por várias estações sugerem a passagem do tempo. Após a elipse, volta-se ao interior do trem, onde Pignon não se cansa de tagarelar sobre suas maquetes: o problema do porte, o problema dos ângulos etc. O olhar de Cordier é o de quem já está se divertindo, imaginando aquele sujeito no jantar dos malas.

Nova elipse, com planos do trem passando por diversas estações, com a trilha sonora dinâmica e divertida de Vladimir Cosma, compositor que acompanhou Veber desde os anos 70. Volta para Pignon, que não para de falar. Cordier já dá sinais de impaciência. Quando o trem chega ao destino, Pignon insiste na conversa, mas Cordier o interrompe: “Nós já chegamos.” Ao que Pignon responde: “É mesmo. Nem vimos o tempo passar.”

Corta em elipse para Cordier, já dentro de seu carro, ligando para Brochant:

Cordier: “Pierre, consegui um!”

Brochant: “E ele é como?”

Cordier: “Campeão mundial!”

Fim do prólogo. Entram os créditos, em animação, ao som de uma canção popular francesa, de Georges Brassens, que discorre de forma irônica sobre os “malas”, com o refrão: “quando se é ‘mala’, se é ‘mala’!” (“*quand’ on est con, on est con!*”).

Na primeira cena após os créditos, o espectador fica sabendo afinal o nome do “mala”. Ele está trabalhando sossegado em sua repartição pública, decorada com a maquete da Torre Eiffel, feita de palitos, quando recebe um telefonema da secretária de Pierre Brochant: “Eu gostaria de falar com o senhor Pignon”.

O nome diz muito para o espectador que acompanha a carreira de Francis Veber como roteirista e diretor. Afinal, Pignon é o célebre anti-herói veberiano, reiterado como sinônimo de mancadas e quiprocós. Nesse início do filme, Pignon é apresentado como um alvo potencial da “pegadinha” de Brochant e seus amigos. Brochant, por sua vez, seria o *playboy*, ao lado de quem riríamos do desafortunado Pignon.

O *playboy*, em breve, vai se configurar num típico Palhaço Branco: cheio de si, rico, bonito, elegante, bem sucedido. Pignon, por sua vez, é o Augusto: inseguro, feio, descabelado, desajeitado, sem noção de elegância – como sugere a *gag* das gravatas idênticas, descrita na introdução desta tese.

O duo cômico vai se formar, efetivamente, nos momentos que antecedem o famigerado jantar. Brochant pede para Pignon ir até sua casa, à noite, para os dois irem juntos ao jantar. Porém, à tarde, um acaso vai mudar tudo: numa partida de golfe, Brochant tem a coluna travada e é terminantemente proibido pelo médico de ir ao jantar. Para completar o azar de Brochant, ele e a esposa têm uma briga séria (ela quer que ele descarte o maldoso jantar e passe a noite com ela; ele insiste que o “jantar dos malas” é só uma brincadeira, que os convidados são todos uns idiotas e que não há mal nenhum em se divertir um pouco à custa deles). Frustrada, a mulher de Brochant sai de casa e ameaça não voltar mais.

Logo em seguida, chega Pignon, muito empolgado e envaidecido pelo convite. Com muita dor, Brochant mal consegue se mexer, mas, assim que começam a conversar, Pignon desata a falar sobre suas maquetes. O anfitrião fica impressionado com a “categoria excepcional” de seu “mala”, e resolve ir ao jantar, mesmo contra a orientação médica. Nesse ponto, Veber reforça, no espectador, o sentimento de compaixão por Pignon, especialmente quando ele confessa, humildemente: “ser convidado para este jantar e para ter meu livro editado... O senhor mudou minha vida, Sr. Brochant”.

A compaixão, porém, logo se transforma em aflição, quando Pignon inicia sua série inacreditável de mancadas, gafes e trapalhadas. Entre outros quiprocós, Pignon atrai para o apartamento a ex-amante de Brochant, de quem ele só queria distância; expulsa a esposa de Brochant, pensando ser a amante malquista e ainda sugerindo uma paixão do anfitrião por esta amante; revela a um rival de Brochant que sua esposa o deixara; traz para o apartamento luxuoso um fiscal da Receita Federal com fama de impiedoso. Com a agilidade e as reviravoltas de uma competente obra de *boulevard*, Veber faz com que, em poucos minutos (em tempo fílmico, pois na ação diegética a trama ocupa a noite inteira), Pignon ponha em xeque a vida afetiva, profissional e até mesmo a situação fiscal de seu anfitrião.

Com apenas 80 minutos (contra 135 minutos da montagem original da peça)⁴⁶, Veber faz um filme enxuto, uma farsa em que *gags* e diálogos cômicos se sucedem incessantemente. Ele é famoso por repetir inúmeras vezes cada tomada, para garantir o entrosamento de sua dupla de heróis e o perfeito *timing* das situações cômicas, que não

⁴⁶ - Em suas memórias, Veber descreve o trabalho de adaptar suas próprias peças para o cinema como um exercício de automutilação: “a cada vez eu tenho a impressão de pegar uma obra viva, que é a obra teatral, e dissecá-la para colocá-la neste vidro de conserva que é o cinema” (VEBER, 2010, p. 177).

podem acontecer de forma lenta e arrastada (o que tiraria a graça da situação), nem de forma rápida demais (sob o risco de passarem despercebidas). Ao escrever e dirigir a versão fílmica de sua própria peça, Veber demonstra grande consonância com a forma como o cineasta Alfred Hitchcock entendia o processo: o dramaturgo, ao adaptar sua própria peça, “deverá tomar consciência de uma dificuldade; seu trabalho de teatro o levou a manter o interesse durante duas horas sem interrupção. Apesar disso, o autor de teatro poderá ser um bom roteirista na medida em que é hábil na elaboração de paroxismos sucessivos.” (TRUFFAUT, 2004, p. 46).

Embora faça, assumidamente, comédias populares e não tenha o costume de se engajar em grandes reflexões sobre a linguagem cinematográfica e a teatral, Veber se mostra (em entrevistas e depoimentos) um diretor muito atento para às sutilezas que diferenciam a narrativa de cada uma destas artes. Sobretudo, trata-se de um cineasta que procura sempre a solução funcional para cada filme ou mesmo cada cena.

Mais uma vez em sintonia com as ideias de Hitchcock⁴⁷, Veber entende o papel do cineasta como alguém que dirige as sensações e emoções do espectador. Senão, vejamos: Hitchcock alega que, para o suspense ser bem sucedido, o espectador precisa se identificar e se preocupar “com o personagem em perigo, seja ele um herói ou não. O suspense visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações” (*apud* AUMONT, 2003, p. 281). Em *O jantar dos malas*, temos uma variação dessa lógica hitchcockiana: os dois protagonistas se encontram em perigo, em momentos distintos do filme. São perigos *morais*, e não *mortais*, como os hitchcockianos, mas, ao criar reviravoltas e complicações sucessivas, Veber dilata a expectativa e assim consegue um efeito cômico, ao invés da tensão típica do suspense.

⁴⁷ - No célebre livro que reúne suas entrevistas a François Truffaut, o cineasta inglês argumenta que, para cativar o público, o cinema deve ter capacidade de comprimir e dilatar o tempo fílmico, que não deve reproduzir nem coincidir com o tempo real. Exemplo disso é sua precisa distinção entre surpresa e suspense. Na surpresa, o público está na mesma posição do personagem e, diante de um acontecimento inesperado (um acidente, um tiro, uma explosão etc.), ambos se assustam juntos. No suspense, ao contrário, o público já sabe, de antemão, algo que o personagem não conhece, o que aumenta sua expectativa, sua aflição, pois ele tem convicção de que algo está prestes a ocorrer, mas não há nada que ele possa fazer, a não ser esperar e torcer. Por isso, Hitchcock tinha preferência pelo suspense, no qual o público é cúmplice do cineasta que cria e dilata as expectativas no tempo, ao controlar aquilo que o espectador e os personagens sabem ou deixam de saber. “É indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes. Senão, não há suspense [...]. É preciso informar o público sempre que se pode, a não ser quando a surpresa é um *twist*, isto é, quando o inesperado da conclusão constitui o sal da anedota.” (TRUFFAUT, 2004, p. 47 e 48).

Já o mistério – como, por exemplo, os filmes centrados no *whodunit* (quem é o culpado?) – também se diferencia do suspense, pois tem uma natureza menos emotiva, mais intelectual; afinal, o público tem a tarefa de relacionar racionalmente as evidências disponíveis, para tentar desvendar o mistério.

Na primeira parte, é Pignon quem corre o risco de ser humilhado, de se transformar em alvo cômico, no “jantar dos malas”. Entra em jogo não propriamente o suspense, que gera ansiedade e medo, mas a expectativa dos desdobramentos engraçados que poderão ocorrer naquele jantar. O espectador, que compartilha a informação com Brochant e seus amigos, quer saber como, quando e o quanto os convidados serão humilhados e até que ponto irá o jogo. Nessa altura, somos cúmplices de Brochant e até mesmo compartilhamos o gostinho cruel de sua brincadeira cruel, ainda que tenhamos pena de Pignon. Como sugere Bergson, não há incompatibilidade entre a pena e o escárnio. Se a comicidade “se dirige à inteligência pura” e requer uma anestesia momentânea do coração, é plenamente possível “rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que, então, por alguns instantes, será preciso esquecer esta afeição, calar essa piedade.” (BERGSON, 2007, p. 3).

Na segunda parte, quando se vê “preso” em casa, indefeso ao lado do “mala” atrapalhado, é Brochant quem passa a correr riscos: de se machucar ainda mais, de perder a esposa, de ter sua vida financeira devassada. De “gozador”, ele passa a ocupar o papel de vítima, de alvo cômico. E nossa curiosidade passa a ser: até que ponto Pignon vai infernizar a vida do anfitrião? Nesse momento, o espectador compartilha o gostinho cruel da “vingança” do “mala” e sente uma curiosidade – até certo ponto sádica – de saber onde vai dar aquele risco. Em outras palavras: queremos ver o circo pegar fogo.

Nada simboliza melhor essa mudança, da primeira para a segunda parte, do que o “papel” que Veber atribui à utilização do telefone, como mote para as confusões de Pignon. Na primeira parte, quando Pignon ainda é apenas a vítima, o espectador o vê atender ao telefone com toda humildade e receber, incrédulo, o convite para o jantar (Figura 9). Um pouco depois, acompanhamos Brochant e o médico debocharem do recado “engraçadinho” que Pignon deixara em sua secretária eletrônica. Já na segunda parte, na casa de Brochant, Pignon transforma o telefone (sem querer, ou melhor, querendo apenas ajudar) em uma arma devastadora contra seu anfitrião, ao dar uma gafe após a outra, ligar para a pessoa errada, dizer o que não devia e se esquecer de falar o que estava combinado (Figura 10).



Figura 9 – Pignon ao telefone, parte 1: vítima da pegadinha, em *O jantar dos malas*.



Figura 10 – Pignon ao telefone, parte 2: arma devastadora, em *O jantar dos malas*.

Já num terceiro momento, diante do espetáculo de trapalhadas de Pignon, passamos a sentir pena de Brochant. Assim como em *Fuja enquanto é tempo*, em que o espectador cria empatia pelo frio assassino, em *O jantar dos malas* também o burguês esnobe acaba ganhando nossa solidariedade e acabamos torcendo para que ele consiga atravessar a noite sem maiores estragos. Chega um momento em que não se sabe mais quem é o mais risível e quem é mais digno de pena: Pignon ou Brochant? Alguém não é risível ou digno de pena? No jogo ambíguo elaborado por Veber, o cômico e o patético se misturam de forma indissociável.

Nessa parte final, o telefone inverte novamente o seu papel simbólico na história, pois é através do aparelho que Pignon vai descobrir que fora convidado para um “jantar de malas”. E em outra ligação, logo em seguida, Pignon vai fazer o seu diagnóstico sobre Brochant (Figura 11):

Pignon (*ao telefone com a Sra. Brochant*): “Não estou te ligando porque estou com pena de mim mesmo. Estou com pena é do seu marido. Não sei se é o

homem mais maldoso que eu já conheci, mas tenho certeza de que é o mais triste.”



Figura 11 – Pignon ao telefone, parte 3: triste palhaço, em *O jantar dos malas*.

Não se pode imaginar, porém, que este tom edificante vá encerrar o filme, pois Pignon, campeão do mundo entre os “malas”, ainda encontra tempo para uma última gafe telefônica. A imagem que encerra o filme é a de Brochant gritando enfurecido: “Mas que ‘mala’! Que ‘mala’!” [“*Mais quel con! Quel con!*”], enquanto Pignon sacode o telefone no ar, como uma espada, jurando que vai consertar tudo (Figura 12).



Figura 12 – Pignon ao telefone, ato final: quem nasce para “mala”... , em *O jantar dos malas*.

Como afirma Veber, em uma entrevista, “sempre somos o ‘mala’ de alguém”⁴⁸. Assim, não somos apenas cúmplices dos personagens; somos também cúmplices do próprio Veber que, neste filme, demonstra grande habilidade em “controlar” não só as empatias e expectativas, como dito acima, mas também o ritmo de sua comédia.

Deve-se reconhecer que, embora use como premissa o duo Augusto/Branco, Veber não se deixa aprisionar pelos dois tipos e suas convenções. Pelo contrário: a relação entre Augusto e Branco se mostra bastante flexível, na medida em que Veber promove diversas inversões no jogo de força entre eles e, também, no jogo de identificação do espectador com cada um deles. Cabe recorrer, aqui, a um conceito lançado por Keith Johnstone (1981): a “gangorra de status”. Trata-se de um princípio segundo o qual cada fala, inflexão, movimento, olhar ou até mesmo cada silêncio, por mais neutro que tente parecer, sempre vai implicar uma afirmação de status. É importante ressaltar que, na perspectiva de Johnstone, trata-se de status *dramático*, que não reflete necessariamente – ou não reflete *o tempo todo* – o status *social*. Isso ajudaria a explicar o sucesso de uma peça como “O inspetor geral”, de Gogol, ou dos filmes de Chaplin, nos quais tal princípio é usado com frequência. “Sempre gostamos de ver um vagabundo sendo tomado pelo chefe, ou o chefe pelo vagabundo” (JOHNSTONE, 1981, p. 36).

Contra-pondo-se a Bergson, para quem um tombo é engraçado porque impõe uma reação automatizada e involuntária ao corpo humano, Johnstone argumenta que até mesmo um evento simples como esse vai ter sua comicidade influenciada pelo princípio da gangorra de status.

Na minha opinião, um homem escorregar numa casca de banana será engraçado somente se, no tombo, ele perder status e se nós não tivermos empatia por ele. Se meu pobre avô cego escorregar eu vou correr para acudi-lo. Se ele se machucar, vou ficar transtornado. Se Nixon tivesse escorregado na escadaria da Casa Branca, muita gente acharia hilário. Se Bergson estivesse certo, então riríamos de um homem se afogando (JOHNSTONE, 1981, p. 40).

Neste sentido, rimos dos tombos e das dores lombares de Brochant porque tais sofrimentos diminuem o status daquele sujeito que se posicionava como superior a Pignon e à humanidade como um todo. Rimos de Milan (em *Fuja enquanto é tempo*) entorpecido e grogue porque o conhecêramos como um assassino frio e calculista. “Quando uma pessoa

⁴⁸ “Un dîner (pas de cons) avec Francis Veber “. Entrevista à revista belga Cinopsis, em 14/04/98. Acesso no dia 20/11/2007, no site: http://www.cinopsis.be/interv_main.cfm?lang=fr&ID=2814

de status elevado sofre uma derrota, todos sentem prazer, pois experimentam a sensação de se elevarem, eles próprios” (1981, p. 40). Aqui, a posição de Johnstone explica melhor do que a de Bergson a lógica da empatia e identificação usada por Veber. Bergson, citando a brincadeira de fantoches, alega que a tendência do público é se identificar com o “manipulador”: “tanto por instinto natural quanto porque todos preferem – em imaginação ao menos – enganar a ser enganados, é do lado dos espertos que o espectador se põe.” (BERGSON, 2007, p. 57).⁴⁹

Veber apresenta, em várias obras, uma espécie de “vingança da marionete”, que não se contenta em ser puxada pelos cordões. Pelo contrário, em determinados momentos ela também pode puxar, e derrubar, o manipulador,

Segundo Johnstone, portanto, uma boa construção dramática seria aquela que consegue estabelecer e reverter, de maneira engenhosa, o jogo de status entre os personagens.⁵⁰ Em sua opinião, todos os grandes artistas que lidam diretamente com o texto (sejam diretores, roteiristas, atores) possuem a compreensão, ainda que intuitiva, “das transações de status que governam as relações humanas.” (1981, p. 72). É o que demonstra Veber em *O jantar dos malas*, *Fuja enquanto é tempo* e, de maneira geral, nos demais filmes que usam como ponto de partida a dicotomia entre os dois palhaços clássicos; sendo que depois os “balança na gangorra”, como em *A cabra*, *Os compadres*, *Os fugitivos* e *Dupla confusão*.

Em *O jaguar*, por sua vez, essa estratégia é pouco aproveitada. Nesse filme, além de se afastar da comédia (já que é, essencialmente, uma aventura, com poucos momentos humorísticos) e deslocar sua trama da França para a Floresta Amazônica, Veber também deixa de explorar a lógica da gangorra de status. Faltam ao Perrin de *O jaguar* (interpretado por Patrick Bruel) a graça natural, a excentricidade meio *non-sense*, o jeito ingênuo, aéreo e propenso a confusões que tornava fascinantes os Perrins de *Louro*, *Alto*, *de Sapato Negro* ou *A Cabra*, por exemplo. Aqui, Perrin é tão somente um trambiqueiro, covarde e aproveitador, assolado por dívidas. Em Paris, encontra-se casualmente com o xamã amazônico Wanù, que acredita ter com ele uma comunhão espiritual. No dia

⁴⁹ - É importante salientar, porém, que Bergson também reconhece o potencial humorístico da inversão de situações e da troca de papéis. “É assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim daquilo que se classifique sob a rubrica do ‘mundo às avessas’. Muitas vezes nos é apresentada uma personagem que prepara a rede na qual ela mesma acaba caindo.” (2007, p. 70)

⁵⁰ - Isso valeria até mesmo para uma peça que escamoteia esse jogo sob uma aparente imobilidade, como “Fim de jogo”, de Beckett: “os ‘vagabundos’ assumem um status de amizade, mas há uma fricção constante, porque Vladimir se acredita superior a Estragon, tese que não é aceita por este” (1981, JOHNSTONE, p. 72).

seguinte, Wanù tem um enfarte e diz a seu amigo Campana que só poderá sobreviver se Campana levar Perrin para a Amazônia, para resgatar a sua alma. Para escapar dos credores, Perrin aceita a viagem, com a intenção de fugir, assim que chegar ao Brasil. O espectador não chega a se interessar pelo personagem, nem a se identificar com ele (embora Wanù enxergue nele uma enorme pureza de coração e o eleja para resgatar sua alma roubada nas profundezas da selva).

O Campana de Jean Reno também se afasta dos Palhaços Brancos que povoam a filmografia veberiana. Não é arrogante, frio e pragmático, como o Campana⁵¹ de Depardieu, em *A Cabra*; o Milan, de *Fuja enquanto é tempo*; ou o Lucas, de *Os fugitivos*; nem misterioso e amargurado como o Ruby, de *Dupla confusão*, que será interpretado posteriormente pelo mesmo Reno. Pelo contrário, é um sujeito sensível e atencioso, que desperta muito mais empatia do que Perrin. Mais do que isso, Campana está no controle da situação praticamente todo o tempo, cabendo a Perrin pouco mais do que a insistência em rejeitar sua missão. Não se cria tanta expectativa sobre como será (e em que vai dar) a interação/conflito entre os dois. Para reforçar esse problema, não há muitas cenas focadas na dupla, pois Perrin passa o primeiro terço do filme mais envolvido com o pajé, em Paris, e, quando a trama se desloca para a Amazônia, Perrin e Campana logo recebem a companhia de Maya, uma moradora da cidadezinha cujo papel fica a meio termo entre ser o interesse romântico de Perrin e uma causa secundária do conflito com o vilão Kumaré.

Pode-se argumentar que Veber não era completamente neófito em termos de aventura (e mesmo em termo de florestas e cidadezinhas da America Latina), já que o bem-sucedido *A Cabra* também flertava com o gênero e com este tipo de locação. Mas *A Cabra* era indubitavelmente uma comédia, com todos os elementos típicos do humor veberiano, como o *tandem* de opostos, Perrin e Campana. Em *O Jaguar*, Perrin e Campana estão de volta (na pele de outros atores), mas Veber pouco explora a ação, a tensão e os perigos que marcam os melhores filmes do gênero aventura. Seu *timing* não é tão preciso como nas comédias, nas quais os diálogos dinâmicos e a sucessão de quiprocós garantem as surpresas e a imprevisibilidade. No combate final, por exemplo, é possível adivinhar o segundo exato em que Perrin vai entrar na briga para salvar Campana.

⁵¹ - Em *Il était une fois un flic...* (filme que não integra o *corpus* desta pesquisa), o roteiro de Veber também apresenta um Campana (interpretado por Michel Constantin), com traços semelhantes: um policial sério, frio, misógino, dureza que será “domada” ao longo da trama.

Outra exceção na filmografia de Veber – em termos da gangorra de status e da relação de empatia do espectador com os personagens – é o filme *Contratado para amar* (*La doublure* – França / Itália / Bélgica – 2006). Aqui, também, Veber não promove nenhum tipo de inversão com relação aos dois protagonistas. Levasseur (Daniel Auteuil) começa e termina o filme como o vilão antipático e arrogante, e vai ser castigado no final, como um típico estraga-prazeres (embora se veja como um esperto *playboy*, disposto a enrolar e trapacear os outros). Pignon (Gad Elmaleh), por sua vez, em nenhum momento da trama pode ser visto como um alvo cômico. Pelo contrário: demonstra uma autoconfiança, uma tranquilidade e uma auto-ironia que o afastam das outras manifestações do personagem.

Os outros Pignons, via de regra, não têm noção do que os faz risíveis ou alvo de desdém. Não riem deles mesmos; pelo contrário, são mais propensos a lamentar seus reveses. Mas o Pignon de *Contratado para amar* está confortável com seu status e já brinca com ele desde a primeira cena. Após os créditos em animação, o filme abre com um plano geral de uma praça, da qual se aproxima um elegante carro conversível, até parar no sinal. Corta para o primeiro plano do motorista que põe o braço para fora e se olha no espelho retrovisor. Outro conversível estaciona ao seu lado. Os dois motoristas se entreolham e trocam sorrisos (Figura 13).



Figura 13 – *Contratado para amar*: entre Ferraris e top-models.

Richard: “Você está contente com o seu?”

Pignon⁵²: “Sim e não. Tem uma bela mecânica, mas é meio sem graça. Eu me canso muito rápido dos meus carros.”

⁵² - A essa altura, ainda não sabemos que ele é o Pignon.

Richard: “Eu também. É um brinquedo divertido, mas sou como você, gosto de variar.”

O diálogo, aparentemente pedante e *blasé* vai se revelar cômico logo em seguida, quando o semáforo abre, os dois largam cantando pneus e avançam até a frente de um restaurante, onde saem dos carros e entregam as chaves aos verdadeiros donos. Descobrimos que Pignon e Richard (Dany Boon) são manobristas. Assim, Pignon é apresentado como um sujeito simpático, desde sua entrada em cena. Dificilmente riremos dele, como rimos do Pignon, de *Fuja enquanto é tempo*, com sua incansável tentativa de suicídio; do Perrin, de *A cabra*, com seu inacreditável azar; do Pignon, de *Os compadres*, com seu jeito deprimido e sonhador; do Pignon, de *O jantar dos malas*, com sua capacidade de acumular gafes.

Se, geralmente, segundo Torrance (1978), o herói cômico recorre a armas como a versatilidade, a esperteza e a inteligência, Veber mostra que virtudes como a ingenuidade e a retidão também podem se mostrar armas mortais, nem que seja pela forma como levam o antagonista a se sentir exageradamente confiante ou dono da situação. Em *A cabra*, Campana desdenha Perrin, a ponto de não dar crédito nem mesmo a seu grande defeito: o de ser extremamente azarado; e é justamente esse azar descomunal que vai possibilitar a solução do sequestro. O mesmo ocorre em *O jantar dos malas*: Brochant confia demais em seu próprio taco e demora para perceber a extensão da capacidade destrutiva das bem intencionadas intervenções de Pignon. Em *Contratado para amar*, o prepotente Levasseur pensa que bastará sua lãbia e seu dinheiro para resolver suas confusões (tanto com a esposa, quanto com a amante, quanto com o próprio Pignon), mas não percebe que os outros (principalmente sua amante e sua esposa) são muito mais espertos e não se deixarão enrolar facilmente. Quase sempre, Veber reserva para os personagens arrogantes e antipáticos um final infeliz, no que se aproxima da narrativa clássica griffithiana. O capítulo 2 traz uma análise da narrativa veberiana, sob a luz do pensamento de um dos principais estudiosos da narrativa clássica: David Bordwell.

2 – WEBER E A NARRATIVA CLÁSSICA

*“Se você tem trama numa comédia, está em boa forma.
Numa comédia como Bananas [1971], que não tem trama,
você depende de fazer um tour de force.
Precisa ser hilário desde o início e o tempo todo;
passa uma hora e você não recebe nenhuma
recompensa pelas coisas que plantou uma hora antes.
Então, precisa ser seis vezes mais engraçado.
Já se você tem uma premissa rolando, uma história,
no final você saca tudo o que investiu”*

Woody Allen, cineasta norte-americano.

*“Construir uma peça ou um filme
é tentar traçar uma estrada numa paisagem que ainda não existe.
Sem esta estrada, os personagens não sabem aonde ir,
a obra não é mais do que uma sequência de cenas,
menos ou mais resolvidas,
mas sem nenhuma escalada dramática”*

Francis Veber.

Em seu livro de memórias, Francis Veber (2010) relata um fato curioso ocorrido na antiga União Soviética, onde foi participar de um festival, na década de 1980.

A cabra tinha reunido trinta milhões de espectadores no país e eu estava muito orgulhoso de, naquele imenso território que era a União Soviética, ultrapassar os gênios que eu tanto admirava, os filmes de Capra, de Billy Wilder, de Preston Sturges. Depois fui informado de que eu não tinha batido nenhum daqueles gênios, na verdade, pois os filmes deles eram proibidos na União Soviética (WEBER, 2010, p. 218).

Além desse caso, outros fatores indicam a afinidade de Veber com a chamada narrativa clássica hollywoodiana. Como apontado na Introdução, ele não apenas é o roteirista francês mais refilmado em Hollywood, como trabalha em Los Angeles há cerca de 20 anos, como consultor de roteiros. Mas em que medida essa afinidade indica um alinhamento da obra veberiana à narrativa clássica e em que medida seus filmes se distanciam dela?

Para discutir tal questão, este capítulo está estruturado em três partes. Primeiramente, no tópico 2.1, serão apresentadas algumas peculiaridades da narrativa

cômica, sobretudo a tensão, presente desde os primórdios do cinema, entre as comédias mais episódicas, calcadas em *gags* e aquelas baseadas numa trama mais estruturada. Para isso, são usados como referência autores como Andrew Horton, Geoff King, Doug Riblet, entre outros.

O tópico 2.2 faz uma análise da narrativa veberiana, a partir das ideias de David Bordwell, um dos autores que estudou mais a fundo os princípios da narrativa clássica hollywoodiana⁵³. Em um livro, intitulado justamente *The way Hollywood tells it*, Bordwell (2006) explica que, quando fala em cinema hollywoodiano, não se limita aos filmes produzidos pelos grandes estúdios localizados naquela região de Los Angeles. Pelo contrário, o termo compreenderia também filmes independentes “que foram roteirizados, rodados e editados de acordo com os princípios clássicos” (BORDWELL, 2006, p. 17), o mesmo valendo para filmes feitos no Canadá ou na Inglaterra, que “seguem as mesmas premissas básicas”. Esta pesquisa adota lógica semelhante para cotejar os filmes de Veber com o modo hollywoodiano de contar uma história, em busca de aproximações e distanciamentos. Entre os vários conceitos que Bordwell explora em sua vasta obra, serão utilizadas aqui as noções de *plot* duplo, comunicabilidade, cognoscibilidade, autoconsciência narrativa, entre outros.

Finalmente, o tópico 2.3 traz uma análise comparativa entre alguns filmes de Veber e suas respectivas refilmagens, realizadas majoritariamente por grandes estúdios de Hollywood. Serão ressaltadas, sobretudo, as mudanças que estes *remakes* impõem às tramas veberianas, ao transpô-las para o universo norte-americano.

2.1 – Dupla confusão: a narrativa cômica entre as *gags* e a trama

Vários estudos sobre a comédia fílmica (HORTON, 1991; HORTON, 2000; KING, 2002; GEHRING, 2001; GAFFEZ, 2009, entre outros) apontam duas vertentes principais na construção da narrativa cômica: de um lado, os filmes calcados em *gags*, de outro, filmes estruturados a partir de uma trama mais complexa. As duas vertentes não são excludentes, mas indicam o predomínio de uma ou outra estratégia narrativa, em determinada obra. Antes de apresentar as características de cada uma dessas vertentes, porém, é importante contextualizar historicamente o seu desenvolvimento.

⁵³ - Bordwell adota o termo *princípios* narrativos – e não *regras* ou *leis* – com base no argumento de que eles apresentam alguma flexibilidade e não são obedecidos de maneira dogmática.

2.1.1 – Cinema performático e narrativo

Em seus primórdios, o cinema bebeu na fonte de diversas artes, tanto visuais (como pintura e fotografia), quanto performáticas (o teatro, o circo, o ilusionismo) e narrativas (a literatura, além do próprio teatro de viés dramático).

O aspecto performático se configurou com uma das principais inspirações e referências para alguns dos primeiros cineastas, que perceberam a possibilidade de apresentar para o público diversas “atrações”, no mesmo sentido em que este público assistia, nos palcos e nas feiras, quadros de magia, ilusionismo, dança ou mesmo curtos esquetes teatrais. Mais do que narrar uma história (mesmo porque os primeiros filmes eram muito curtos para estabelecer uma narrativa mais estruturada), tratava-se de oferecer um espetáculo, uma atração, como explica Geoff King (2002):

Grande parte do primeiro cinema tem origem em formas populares como o teatro de variedades, o *vaudeville*, o *music hall* e o teatro burlesco. Nenhuma dessas formas é caracterizada pelo desenvolvimento de narrativas bem estruturadas. Consistiam geralmente de um conjunto de quadros curtos, que se sucediam uns aos outros. Cada quadro isoladamente podia conter traços de organização narrativa, assim como poderia haver algum elemento de ligação entre um quadro e outro, equilibrando as partes e se acumulando até um final climático. Mas não havia uma estrutura englobando toda a apresentação (KING, 2002, p.24).

Tal lógica permeou o trabalho de pioneiros como Thomas Edison, Georges Méliès, Segundo de Chomón, cujas obras eram exibidas em sessões que agrupavam vários filmes curtos, de forma pouco estruturada. Edison filmou cenas do cotidiano americano, mas também situações típicas das feiras, recheadas de danças, lutas, quadros circenses, personagens exóticos, sem medo de explorar temas bem populares e, até certo ponto, vulgares e grotescos.

Méliès, como Edison, filmava quase somente em estúdio, mas trouxe para a tela um universo mais sofisticado, tanto visualmente quanto, posteriormente, em termos narrativos, buscando inspiração em conhecidas obras literárias. O francês soube aproveitar, no cinema, sua grande experiência adquirida no palco como criador de esquetes com elementos de magia e ilusionismo.

Embora seja considerado um grande inventor, um mago dos truques visuais, seus filmes (especialmente nos primeiros anos) repetiam, em boa parte, a lógica performática e teatral, com cenários pintados, uma intensa movimentação em cena, várias entradas e saídas, quase sempre pelas laterais, como era comum no teatro popular da época. Além disso, a câmera era posicionada centralmente diante de um palco/cenário onde se desenrolavam as ações, ocupando, assim, o ponto de vista estático de um espectador teatral (bem) posicionado no meio da plateia. E os atores, mais que contracenar, encenavam um espetáculo para esta plateia, muitas vezes olhando diretamente para a câmera. O filme *O homem de cabeça de borracha* (*L'homme à la tête en caoutchouc* – França, 1901) é revelador nesse aspecto: durante o tempo todo vê-se o personagem “inteiro”, que olha para a câmera/plateia e sinaliza/anuncia o que vai fazer. A imagem abaixo (Figura 14) mostra um momento em que o personagem (vivido pelo próprio Méliès) indica ao público que iria usar o aparelho como uma bomba, para “inflar” a cabeça do homem sobre a mesa.



Figura 14 – Méliès e suas duas cabeças.

Em outros filmes, os personagens faziam mesuras ao final, agradecendo a atenção (e o provável aplauso) do público. O mesmo ocorria com vários contemporâneos de Méliès. Na imagem seguinte (Figura 15), no filme *Les Kiriki, acrobates japonais* (França – 1907), dançarinos japoneses, filmados (com muitas trucagens divertidas) por Segundo de Chomón, curvam-se em agradecimento, ao final do espetáculo/filme.



Figura 15 – Segundo de Chomón: acrobatas japoneses dão arigatô para o público.

Ali Babá e os 40 ladrões (*Ali Baba et les quarante voleurs* – França – 1907), também de Chomón, causa para o espectador de hoje um estranhamento ainda maior, pois mostra dançarinas que estão se apresentando para o Rei, mas ele está posicionado à esquerda, e elas não dançam viradas para ele, mas, sim, para a frente, onde está a câmera/plateia.

É inegável que já havia, nas obras de Méliès e nas de alguns contemporâneos, elementos importantes e inovadores para a incipiente linguagem cinematográfica. Percebe-se o uso de diversas trucagens, fusões, e, mais adiante, a montagem paralela (por exemplo, no filme *Le locataire diabolique* – França – 1909). Mas a câmera fixa, com o ponto de vista distanciado, ainda aproximava seus filmes a uma atração teatral.

Os irmãos Louis e Auguste Lumière, cuja formação provinha da fotografia, mostraram-se menos propensos a essa “lógica teatral”. Vale lembrar que eles faziam, principalmente, registros documentais, nos quais as pessoas nem sempre “atuavam” para uma plateia; tratava-se de acontecimentos que, na maioria das vezes, ocorreriam independentemente da filmagem⁵⁴. Além disso, diante de um evento real havia várias possibilidades de posicionamento da câmera, em contraposição à ideia de um “observador privilegiado” que ficaria no centro da plateia. Os filmes dos Lumière já demonstravam inventividade e apuro estético na escolha dos ângulos e dos enquadramentos, qualidades

⁵⁴ O que não significa dizer que os filmes dos Lumière passaram ao largo da ficção. Em um de seus primeiros filmes, *L'arroseur arrosé* (França – 1895), por exemplo, temos claramente uma encenação, contada com início, meio e fim. Um jardineiro está aguando as plantas, quando um garoto se aproxima sem ser percebido e pisa na mangueira. A água pára de jorrar e, quando o jardineiro aproxima o bico da mangueira do rosto para averiguar o que houve, o garoto levanta o pé, encharcando o jardineiro. O rapaz foge e o homem, percebendo a artimanha, corre atrás dele. A cena termina com o jardineiro trazendo o rapaz de volta até o centro da imagem e o molhando também, como revanche.

herdadas das artes visuais. Basta ver um de seus primeiros filmes, *A chegada do trem à estação* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat* – França – 1896), que explorava as diagonais e a profundidade de uma maneira não encontrada comumente nos filmes da mesma época de Méliès, Edison e outros (Figura 16).



Figura 16 – Irmãos Lumière: a chegada diagonal do trem à estação.

O cinema filmado de forma episódica e exibido como espetáculo para um público cuja presença é reconhecida abertamente é denominado por King (2002) como “modo performático”, em contraste com o “modo narrativo”, no qual “a *performance* é dirigida para dentro [*inwards*], como parte de um mundo ficcional auto-suficiente no qual a presença do espectador não é reconhecida explicitamente” (KING, 2002, p.25).

Observação semelhante é feita por Flávia Cesarino Costa (2005), em seu estudo sobre o “primeiro cinema”. Até a primeira década do século XX, afirma Costa, predominavam os planos autônomos, muitas vezes intercambiáveis e arranjados como os espetáculos de variedades. Trata-se de um cinema preocupado, sobretudo, em surpreender o espectador, e “cujos eventuais atores utilizam uma gestualidade afetada e exagerada” (COSTA, 2005, p. 112).

Embora presente, basicamente, a mesma divisão entre tendências usada por King, Costa recorre à nomenclatura de André Gaudreault, que opõe um regime de “mostração” a outro de “narração”. No primeiro, predomina a diegese mimética, na qual o organizador do relato é uma espécie de “mostrador”, mais mestre de cerimônias do que contador de histórias. Ele não pode manipular o tempo, pois “está colado sobre o aqui e agora da

representação [...] incapaz de abrir uma brecha no *continuum* temporal” (Gaudreault⁵⁵, *apud* COSTA, 2005, p. 116). Já no segundo regime predomina a diegese não-mimética, onde o relato é organizado por um “narrador”, propriamente dito, “que pode nos levar pelo tempo, pondo diante de nossos olhos, agora, o que ele viu antes de nós” (COSTA, 2005, p. 116).

Há estudiosos, porém, que rejeitam a ideia de uma *oposição* entre as duas vertentes. Gunning, por exemplo, citado por Costa, prefere falar em uma *tensão* entre um regime de “confrontação exibicionista” e um regime de “absorção diegética”. No primeiro cinema, encantado com as próprias possibilidades da imagem em movimento, os “personagens” se exibem para o espectador, dirigem-se a ele e mesmo o provocam, “incluindo-o na cena e quebrando a possibilidade da construção ficcional” (Gunning⁵⁶, *apud* COSTA, 2005, p. 119). Tal característica, segundo o autor, não teria desaparecido completamente com o cinema narrativo de tradição griffithiana, mas sim teria permanecido como componente secundário de diversos filmes.

Fabien Gaffez (2009) é outro que prefere falar na *tensão* entre as duas vertentes. Também recorrendo aos termos “mostrativo” e “narrativo”, ressalta que, embora o segundo tipo tenha se tornado predominante ao longo da história do cinema, a lógica da mostraçã, ou das atrações, não ficou restrita ao “primeiro cinema”. Pelo contrário: foi essencial em todo o cinema burlesco, cujo auge ocorreu nos anos 1910-20 e, através de várias transformações e adaptações, perdura até hoje, por exemplo nos filmes de ação.

A atração é um elemento de puro espetáculo, no qual o plano torna-se uma *performance*, uma festa, um número de circo. Encontramos esta cultura da atração nas *gags* burlescas e nos momentos de bravura dos filmes de ação. O *blockbuster*, nascido economicamente com *Tubarão* (1975) e estilisticamente com *Guerra nas Estrelas* (1977) ou *Os caçadores da arca perdida* (1981) se constitui um puro cinema de atrações, que nos remete ao cinema dos primeiros anos, onde a narração se limitava a um agregado de sequências mostrativas. Conhecemos o uso que Eisenstein fará da atração em sua célebre “montagem de atrações”, cuja técnica agressiva é outro elemento fundador da estética espetacular. [...] Quer seja com o burlesco ou com o filme de ação, o cinema nunca deixou de consagrar roteiros aos movimentos dos corpos, manifestando a dominação da atração sobre a fábula (GAFFEZ, 2009, p. 88).

⁵⁵ GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

⁵⁶ GUNNING, Tom “Le style non continu du cinéma des premiers temps”. In: *Les cahiers de la cinemathèque*, Le cinéma des premiers temps (1900-1906), Perpignan, n° 29, 1979, p. 25.

Por outro lado, o potencial propriamente narrativo do cinema foi, aos poucos, se desenvolvendo, à medida que os filmes se tornavam mais longos e menos episódicos. Mas, como explica King (2002), tão importante quanto o aumento na extensão dos filmes foi a consolidação gradual dos diversos elementos da linguagem cinematográfica, como a montagem paralela, as elipses, os *close-ups*, os *flash-backs*, os movimentos de câmera, entre outros. Com isso, o cinema não mais se limitava a registrar eventos ocorridos ou encenados diante da câmera. Passava a usar as possibilidades da câmera e da montagem para narrar uma história, controlando de forma própria, fílmica (diferente da teatral), o espaço, o tempo e o ritmo da narrativa, criando diferentes articulações entre os planos, dilatando e encurtando o tempo. A própria aparelhagem técnica do cinema traz uma influência na percepção dos volumes (pessoas e objetos) em cena que é diferente daquela que ocorre em uma peça teatral, como explica David Bordwell (2008).

A encenação teatral, trabalhando dentro de um retângulo largo e raso, tende a ser ampla e dispersar lateralmente as figuras, para acomodar muitos ângulos de visão. Já a encenação cinematográfica trabalha dentro de um espaço piramidal que, pelas leis da ótica, é captado pela película da câmera, em cuja objetiva se encontra a ponta da pirâmide. Deste ponto se irradia o espaço fílmico. E já que a câmera vê uma única configuração de corpos no espaço, você pode, em primeiro lugar, preencher a tomada com muitas figuras e objetos, além de mover cada peça tão sutilmente quanto queira, encobrendo ou expondo a zona que for relevante, sempre com a certeza de que, ao contrário da situação do teatro ao vivo, todo espectador de uma sala de cinema poderá ver as mudanças facilmente (BORDWELL, 2008a, p. 93).

Em 1914, quando foi lançado o longa-metragem italiano *Cabíria*, (*Cabiria* – Itália – 1914), de Giovanni Pastroni, já se fazia evidente o que afirma a legenda inicial da versão em DVD: “*Cabíria* livra o cinema do procênio”, ou seja, do olhar e da lógica teatrais. No outro lado do Atlântico e em parte influenciado pelo filme de Pastroni, D. W. Griffith, na década de 1910, vai aperfeiçoar essa linguagem de tal forma que é considerado por muitos o verdadeiro “pai” do cinema atual, ao menos no sentido da narrativa clássica, hollywoodiana.

2.1.2 – A *gag* e a trama: dois caminhos para a narrativa humorística

A tensão entre os dois modos (performático X narrativo, ou mostrativo X narrativo) é pertinente ao cinema como um todo, mas fica particularmente visível num gênero como a

comédia. Qual é a relação entre comédia e narrativa?, pergunta Geoff King (2002). A resposta não é taxativa: depende do filme. Em alguns, o humor surge de forma mais integrada ao desenrolar das situações apresentadas no roteiro. Outros filmes, ao contrário, são pouco mais do que uma série de *gags* em sequência.

O contexto social e mercadológico em que as comédias foram rodadas e exibidas, ao longo da história, teve influência direta na forma como se estruturavam. Nos primeiros anos do cinema, até 1908, elas chegaram a representar 70% dos filmes produzidos nos Estados Unidos, segundo dados apresentados por King. A década de 1910, por sua vez, foi um período chave, com o surgimento dos primeiros filmes de longa-metragem. Comédias de apenas um ou dois rolos conseguiam sustentar a atenção, sem o aporte de uma linha narrativa, mas, a partir do momento em que os filmes se alongavam, ficava cada vez mais possível, e esperada, a integração entre as cenas. Na verdade, coexistiam desde roteiros que desfiavam *gags* soltas, na linha dos *Keystone Cops*, de Mack Sennet, até outros mais preocupados com o fio narrativo, em gradações que variavam caso a caso. O roteirista e cineasta Frank Capra, que se tornaria célebre por filmes bem estruturados narrativamente, começou a carreira como criador de *gags* para Sennet e relata: “Não era incomum a trama ser criada de forma a incorporar uma série de *gags* pré-existentes” (Capra⁵⁷, *apud* KING, 2002, p. 31).

Nas primeiras décadas do século XX, quando os exibidores tinham o direito de montar suas próprias sessões, reunindo os filmes na ordem que desejassem, as comédias curtas eram exibidas frequentemente entre atrações mais sérias, para dar leveza à sessão como um todo. Esse quadro foi se modificando à medida que os estúdios ganhavam mais força (perante os exibidores) e à medida que se tentava atrair um público mais qualificado, que, teoricamente, estaria habituado a assistir narrativas mais longas. O desenvolvimento de um mercado de longas-metragens de comédias se deu nesse contexto, explica King. No final de década de 1910 e início da década seguinte, a incipiente imprensa cinematográfica clamava por filmes capazes de conquistar a classe média, que poderia arcar com ingressos mais caros.

Para atrair esse público, a indústria passou a criar roteiros (ou pelo menos parte deles) adaptados de fontes consideradas mais “respeitáveis, culturalmente”, como o teatro “mais sofisticado”, os romances e os contos. “Essas foram as fontes do que se tornaria a

⁵⁷ - CAPRA, Frank. “The Gag Man”. In: RICKMAN, G (org). *The Film Comedy Reader*, New York: Limelight, 2001.

forma narrativa ‘clássica’.” (KING, 2002, p. 26) Enquanto isso, a comédia mais física e episódica ganhava uma conotação “inferior”, por ser propensa a mostrar violência, contravenções, brigas e outras formas de comportamento mais rude, o que, segundo os críticos, seria adequado a um público menos culto.

Vale destacar que a distinção entre essas vertentes não implica necessariamente juízo de valor nem gradação de qualidade. Como salienta King, a comédia mais disruptiva, mais calcada em *gags* e despreocupada com a coerência narrativa, mesmo sendo considerada imatura ou incompleta por alguns estudiosos, tem fascinado outros, até os dias atuais.

As *gags* retêm uma força afetiva que independe das funções narrativas; continuam sendo uma fonte de fascínio que compete diretamente com a trama e o desenvolvimento dos personagens. [Por outro lado], se não mantém um alto nível na qualidade das *gags*, uma comédia episódica pode ter dificuldade em segurar a atenção e o interesse do público pelos personagens, num filme de longa metragem (KING, 2002, p. 31).

Autores como Horton (1991 e 2000) e Neale (2000) também salientam que a relação entre *gags* e trama não deve ser vista como uma oposição absoluta, mas, sim, como dois extremos de um *continuum*. Os filmes mais calcados em *gags* filiam-se ao campo do que Horton (2000) chama de comédia anárquica, que remete a ancestrais como Aristófanes, cujas peças eram episódicas, quase não-narrativas, na medida em que não se organizavam em torno de uma trama, mas sim de um tema ou metáfora cômica central. Além disso, continham vários *agons*, ou seja, duelos verbais que, via de regra, eram vencidos pelo protagonista justamente devido a sua *performance* e seus talentos individuais, sejam verbais ou ligados à lógica.

No cinema, as comédias de filiação anárquica muitas vezes são concebidas e escritas tendo em mente um ator específico, um indivíduo a quem é dada a liberdade para improvisar e tirar proveito de seus talentos específicos (imitações, caretas, dança, acrobacias, canto etc.), para além de um roteiro e, às vezes, a despeito deste roteiro. Esse comediante, cuja persona ultrapassa os limites da trama, tende a executar “voos loucamente imaginativos ou mesmo surreais, repletos de fantasia, sátira, paródia [...] demonstrando pouca preocupação com o desenvolvimento do personagem e com a construção da trama” (HORTON, 2000, p.46).

As comédias *slapstick*, do início do século XX, tendem a ser consideradas como o auge da exploração das “personas cômicas”, como as de Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd e Max Linder (este último, na França). Mas, segundo Douglas Riblet (1995), tal visão é equivocada ou pelo menos imprecisa em termos cronológicos. Até 1912, explica o autor, eram exceção as comédias baseadas em astros e/ou suas personas cinematográficas. De 1912 até o final da década, cresceu paulatinamente a quantidade desses filmes, mas ainda não era a forma hegemônica, especialmente por causa da grande quantidade de filmes produzidos, em um ritmo acelerado, o que favorecia a maior ênfase em equipes/times de atores e não em um determinado ator, isoladamente. Somente a partir da década de 1920 – momento em que os longos cômicos suprepõem os curtos – é que passarão a predominar, efetivamente, os filmes baseados em uma persona cômica.

A historiografia da *slapstick* geralmente a divide em capítulos ligados à carreira de cada um dos principais atores. Este modelo pressupõe, porém, que a *slapstick* tenha sido um gênero altamente centrado no comediante [*comedian centered genre*], ao longo de toda a sua história, e que os filmes fossem construídos basicamente como veículos para um determinado ator (ou ocasionalmente para dois cômicos, como Laurel e Hardy). Essa caracterização se aplica bem à maioria das comédias produzidas nos anos 1920, tanto longas quanto curtas, mas no período anterior a Keystone (e muitos outros produtores de *slapstick*) utilizava uma forma muito mais centrada nas *performances* em equipe. [...] Em vez de criar séries cômicas em torno de um comediante específico, a Keystone preferia divulgar o nome do estúdio como sua marca registrada, sinalizando um certo estilo e qualidade de comédia, e incluindo seu elenco de comediantes como parte desta qualidade (RIBLET, 1995, p. 181).

Além disso, ressalta Riblet, deve-se levar em conta a diferença entre um filme se basear na força de seu astro – incluindo aí sua vida privada e sua celebridade fora da tela – e se basear na força da “persona cômica” deste astro: esta não se baseia em fatores extra-tela, mas, sobretudo, “na permanência de um estilo de atuação, seus trejeitos cômicos, os traços do personagem e a aparência física criada pelo figurino e pela maquiagem” (RIBLET, 1995, p. 182).

As comédias de tradição “anárquica” têm um contraponto, segundo Horton, na tradição “romântica”, cuja origem também remeteria aos gregos, mas não mais a Aristófanes e sim a Menandro. Vivendo numa sociedade muito mais controlada, alguns séculos após seu predecessor, Menandro escrevia comédias menos “debochadas”, mais contidas, com tramas mais elaboradas e personagens nuançados.

Se a comédia anárquica provoca mais a mente, aquela de linhagem romântica busca também aquecer o coração e sim, nos casos extremos, produzir algumas lágrimas. [...] Assim torna-se um campo fértil para a exploração das contradições entre amor e sexualidade, honestidade e traição, desejo pessoal e decoro social, obsessões privadas e costumes públicos. Ao focar as pulsões aparentemente opostas entre a gratificação sexual (que não se dirige a uma pessoa em particular) e o amor idealizado por alguém, esse tipo de narrativa pode gerar a tensão, o *pathos* e a comédia (HORTON, 2000, p. 49).

Outra característica dessa linhagem é sua tendência a um maior diálogo com gêneros não cômicos, como o drama (por exemplo, em *Se meu apartamento falasse – The apartment*, EUA, 1960, de Billy Wilder – e *Melhor é impossível – As good as it gets*, EUA, 1997, de James L. Brooks); a ficção-científica (*De volta para o futuro – Back to the future*, EUA, 1985, de Robert Zemeckis – e *Homens de preto – Men in black*, EUA, 1997, de Barry Sonnenfeld); a aventura (*Uma aventura na África – The African Queen*, Reino Unido, 1951, de John Huston – e *Tudo por uma esmeralda – Romancing the Stone*, EUA / México, 1984, de Robert Zemeckis); e o romance propriamente dito (*Levada da breca – Bringing up baby*, EUA, 1938, de Howard Hawks – e *Tootsie* – EUA, 1982, de Sydney Pollack); enquanto as comédias da tradição anárquica tendem, segundo Horton, a ser comédias mais “puras”, no sentido de permitirem menor “contaminação” por outros gêneros.

Para analisar os filmes de Francis Veber à luz das questões expostas acima, parece apropriado tomar, como exemplo inicial, *Dupla confusão (Tais-toi! – França – 2003)*, já que este filme foi considerado por alguns críticos como um mero amontoado de *gags* e por outros como uma trama bem amarrada. Vejamos os exemplos abaixo:

Dupla confusão é uma sucessão de curtas-metragens com ambição cômica. Veber nos prova, mais uma vez, que é um bom criador de *gags*, que consegue sustentar uma cena em cima de um diálogo absurdo. [...]

O roteiro não é mais que um pretexto para este duo arqui-explorado pelo mesmo Veber: o durão e o idiota. O diálogo fica como o fio condutor da história. Funciona bem como *buddy movie*, a partir do momento em que decola. Mas as reviravoltas são pobres em imaginação. Veber foi preguiçoso, muito concentrado no efeito de suas tiradas e na precisão das *gags*.⁵⁸

Sua especialidade [de Veber] é a comédia de personagens que cutuca o “politicamente correto”, com duos errantes e narrativas bem amarradas, *timing*

⁵⁸ - VINCY. “Le cerveau”. In: *Ecran Noir*. Disponível em <http://www.ecran noir.fr/films/filmssc.php?f=941>

preciso e planos de reação [*reaction-shots*] mortais. Todas essas características estão presentes numa agradabilíssima Paris, neste filme de assalto e fuga que, em muitos sentidos, remete ao primeiro triunfo de Veber [*Fuja enquanto é tempo*], agora com Jean Reno e seu olho de cavalo fazendo dupla com Gérard Depardieu e seu nariz de morango, no papel da dupla durão/idiota que contracena com a mesma deliciosa estupidez de Lino Ventura e Jacques Brel, trinta e poucos anos atrás.⁵⁹

Essas leituras tão díspares da estrutura narrativa do filme – roteiro frouxo, sucessão de curtas ou roteiro bem amarrado? – remetem à discussão central deste tópico: o fato de a narrativa cômica configurar-se como um campo de tensão entre duas grandes forças motrizes: as *gags* e a trama.

Dupla confusão é um caso curioso na carreira de Francis Veber. Dentre todos os filmes que dirigiu, é o único cujo protagonista não se chama Pignon nem Perrin, mas sim Quentin (Gérard Depardieu)⁶⁰. Por outro lado, Quentin é um típico palhaço Augusto veberiano, talvez uma exacerbação de todos os Pignons e Perrins que o antecederam e o seguiram. O duo cômico é completado por Ruby (Jean Reno), um Palhaço Branco também levado ao extremo.

Após os créditos (simples, com os nomes sendo apresentados em meio a uma chuva de euros, dólares, libras e outras notas), o filme abre com um plano-detalle de uma máquina de contar cédulas, em atividade. Corta para Quentin entrando numa casa de câmbio e anunciando um assalto, com um revólver em punho. Um dos caixas estende para ele um maço de notas que claramente não são euros.

Quentin (*insatisfeito*): “Mas o que é isso?”

1º Caixa: “Ienes, senhor.”

Quentin: “Eu não quero dinheiro chinês.”

1º Caixa: “Não é chinês, é japonês... A cotação está bem interessante, veja...” (*apontando para o mural, na parede*).

Quentin: “Dane-se! Eu quero euros. Euros franceses.”

⁵⁹ - HAMMOND, Wally. “Shut Up!” In: *Time Out*. London, 18/11/2006.

⁶⁰ - Em entrevistas e em seu livro de memórias, Veber já deu duas explicações diferentes, embora não contraditórias, para a escolha do nome Quentin. Um dos motivos seria o fato de que o argumento original do filme não foi criado por ele, mas sim por Serge Frydman. O outro motivo seria uma queixa de vários François Pignons verdadeiros, na França, de que estariam cansados de ser ironizados e importunados pelo simples fato de terem este nome. “Um dia recebi uma carta de um dos François Pignons, dizendo: ‘começaram me chamando de ‘chato’ [*emmerdeur*], depois de ‘mala’ [*con*], por causa do *Jantar*, agora me chamam de ‘bicha’ [*pedê*] por causa de *O closet*. Por favor, pare com essa perseguição’.” (VEBER, 2010, p. 209).

1º Caixa: “Eu tinha até agora há pouco, mas os japoneses levaram tudo.”

Quentin (*com o olhar abobado*): “Eles assaltaram vocês?” (Figura 17)

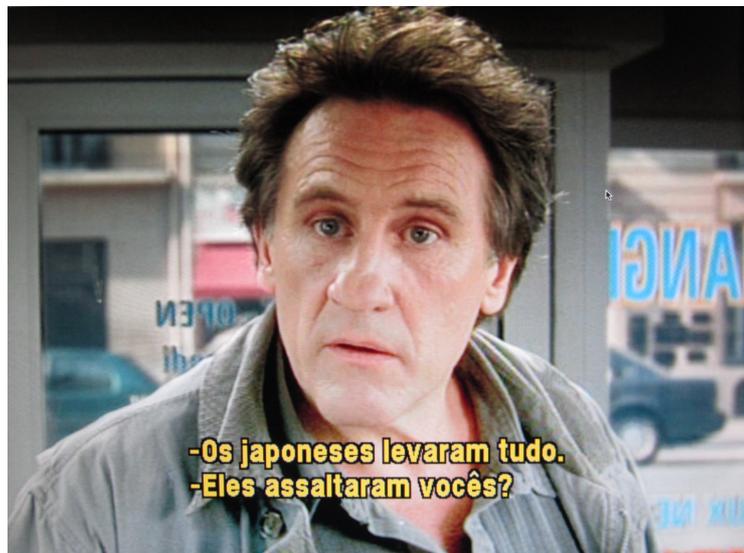


Figura 17 – Em *Dupla confusão*, Quentin assalta a casa de câmbio: os japoneses chegaram antes...

2º Caixa (*olha incrédulo para o 1º Caixa, depois responde*): “Não, ora, eles vieram trocar os ienes.”

Quentin: “Merda!... (*abre um sorriso ingênuo*) E onde eu posso trocar esses ienes. Você troca pra mim?”

2º Caixa: “Eu só tenho libras esterlinas e dólares canadenses.”

Quentin: “Mas que droga de lugar é esse?”

1º e 2º Caixas: “É uma casa de câmbio, senhor.”

Quentin (*desolado*): “Eu devia ter assaltado um banco”.

1º Caixa (*com ar prestativo*): “Tem um bem ali na esquina”.

Quentin: “É uma agência pequena?”

2º Caixa: “É sim, mas muito séria. É o BFC.”

Quentin (*gritando*): “Mãos ao alto, é um assalto.”

Corta para o interior do banco e percebe-se que houve uma elipse entre a última fala do caixa e o anúncio do novo assalto. Não estamos mais na casa de câmbio, ou seja, Quentin realmente seguiu a sugestão do caixa e foi assaltar o banco da esquina. É importante destacar que o diálogo entre Quentin e os caixas é inteiramente filmado em plano/contraplano, recurso bastante trivial, mas que se mostra fundamental para o sucesso da elipse cômica, ao final da cena. Se Veber tivesse usado, por exemplo, um plano de conjunto, incluindo Quentin e os caixas no mesmo enquadramento, a elipse final não funcionaria.

Quando o espectador percebe que Quentin saiu da casa de câmbio e foi até o banco, já tem plena noção de que se trata de um ladrão simpático, completamente desmiolado e ingênuo. Corta para vários carros da polícia chegando, certamente alertados pelos funcionários da casa de câmbio. Eles cercam o banco, mas, nesse meio tempo, Quentin já fugiu do local e entrou em um cinema. Corta para Quentin se dobrando de rir assistindo a *A era do gelo (Ice age – EUA – 2002, de Carlos Saldanha e Chris Wedge)*, numa sala lotada de crianças. Não falta mais nada para sugerir que se trata de um “meninão”.

Os policiais puxam Quentin da cadeira do cinema e ele continua gargalhando com a animação, enquanto é arrastado para a cadeia. Ali, com seu jeito bonachão, seu riso compulsivo e sua mania de falar bobagens o tempo todo, ele vai provocar a ira de vários companheiros de cela. Um após outro, todos perdem a paciência e o atacam, mas ele, muito grande e forte, bate em todos. A direção do presídio, aflita, o leva para o psicólogo, com a intenção de transferi-lo para um hospício, mas o diagnóstico é outro: não se trata de um maluco, mas de um sujeito “inacreditavelmente *con* (idiota)”, termo aplicado frequentemente aos Augustos veberianos.

Chegou o momento de conhecer a outra metade do duo cômico. Corta para Ruby, que, ao contrário de Quentin e seu casaco surrado, veste-se num elegante sobretudo de couro, de mãos dadas com uma mulher também refinada. Os dois saem de um prédio meio ressabiados, olham ao redor e se beijam à frente do carro. Estão sendo filmados por dois homens escondidos num prédio do outro lado da rua. A mulher se despede e parte numa Ferrari. Ruby a olha, preocupado. Corta para a mulher entrando em uma mansão, onde é recebida por um homem de terno, que presumimos ser seu marido. Ele pergunta se a mulher se divertiu, ela disfarça, dizendo que não tinha feito nada apaixonante, apenas algumas compras. Ele sorri irônico e, em mais uma elipse, há um corte para a mulher já morta, dentro de um saco plástico, sendo enterrada no meio de um bosque. Mais uma vez, a *secura do campo/contracampo* é usada para efeitos cômicos – agora, humor negro (Figura 18).



Figura 18 – *Dupla confusão*: eclipse mortal.

Na cena seguinte, reencontramos Ruby num assalto a um carro forte. A ação envolve vários assaltantes, mas, no final, quem leva a melhor é ele, que golpeia um dos ladrões e fica com todo o dinheiro. Quando temos a impressão de que Ruby se safou, Veber corta, em mais uma elipse, para ele dentro da cadeia, parecendo já estar ali há algum tempo, pois o diretor do presídio diz a Vernet, chefe de polícia: “ele não disse uma palavra sequer, desde que foi preso. Nem sei qual é o som da voz dele.”

Sozinho na cela com Ruby, Vernet garante que já sabe de tudo: Ruby era amante da esposa de Vogel, chefe do crime, e teria ficado com o dinheiro do assalto ao carro-forte. Sabe também que Vogel mandara matar a esposa, quando soube da traição. Vernet insiste para que Ruby abra a boca e incrimine Vogel, que é o verdadeiro alvo da polícia. Se Ruby contasse toda a história, sairia logo da cadeia: “Tenho certeza que a imagem da sua amante sendo enterrada num saco plástico, no meio da floresta, vai continuar te perturbando. Quando ficar insuportável, pode me chamar”, afirma Vernet, irônico.

Quando está perdendo a esperança (“Ruby é da velha escola, não entrega ninguém”), Vernet percebe um tumulto no presídio e fica sabendo que um dos presos, Quentin, tinha acabado de levar à loucura o quinto companheiro de cela. Imediatamente, o policial abre um sorriso malicioso: acabou de ter a grande ideia de jogar o falastrão Quentin na mesma

cela do caladão Ruby. Quem sabe assim conseguiria retirar o assaltante de seu estado “catatônico”?

Então, aos 15 minutos, ocorre, afinal, o primeiro encontro entre os dois protagonistas. Quentin é posto na cela como um incauto joguete de Vernet, da mesma forma como Perrin fora o joguete do empresário Bens em *A cabra*, e do chefe do serviço secreto, em *Louro, alto, de sapato preto*. E da mesma forma como Pignon fora joguete da ex-namorada, em *Os compadres*, e do editor Pierre Brochant, em *O jantar dos malas*.

Só que, como é típico das comédias veberianas, o feitiço vai se virar contra o feiticeiro. O plano da polícia não levava em conta a capacidade de concentração e resistência de Ruby, nem a vocação de Quentin para atrapalhar todos os planos. Na cela, ele desfia uma bobagem após a outra, num falatório sem fim, mas, mesmo assim, Ruby não abre a boca, para irritação de Vernet. Já por parte de Quentin, o silêncio de Ruby é interpretado de forma completamente equivocada: acha que ganhou um amigo. Quando o diretor do presídio o aborda para perguntar sobre o colega de cela, Quentin se empolga:

Quentin: “É um cara formidável. Se interessa por tudo.”

Vernet: “Ele não fala muito, não é?...”

Quentin: “Mas escuta. Eu posso dizer qualquer coisa e ele nunca me diz ‘cala a boca’⁶¹, ‘que merda’, ‘chega de idiotices’.”

De volta à cela, Quentin conta a Ruby um sonho que tivera: os dois haviam fugido da prisão e aberto um restaurante, o ‘Bistrô Dois Amigos’. No sonho, Quentin servia os pratos, enquanto no caixa, Ruby “batia papo com os clientes”. O “amigo” mais uma vez não responde e Quentin se dá conta de que ele está desmaiado, com os pulsos cortados.

Ruby é levado para a enfermaria e Quentin, sozinho na cela, cai em depressão e decide também cortar os pulsos, só para reencontrá-lo. Ali, confessa que nunca tivera nenhum amigo e pede que Ruby nunca mais o deixe sozinho. “Eu também não vou abandoná-lo. Vou ficar sempre ao seu lado.” Mas Ruby logo é transferido para a ala psiquiátrica, pois, além de não falar, recusa-se também a se alimentar. O médico decide deixá-lo fortemente dopado, pois não sabe se ele é um louco suicida ou se é um fingidor preparando uma fuga espetacular. Quando o enfermeiro vai aplicar o sedativo, Ruby ergue a cabeça e, pela primeira vez no filme, ouvimos sua voz: “Cem mil euros se me tirar daqui.”

⁶¹ - O título original do filme, *Tais-toi!*, significa “Cale-se!”

Muito persuasivo, Ruby convence o enfermeiro a ajudá-lo a fugir do presídio e a vaziar a notícia para Vogel, com quem deseja acertar as contas. Elabora um meticuloso plano de fuga, para a qual será auxiliado pelo enfermeiro, que lhe recomenda fingir que está dopado o tempo todo. Mas quando Quentin vê o amigo se arrastando pelo pátio, fica revoltado e decide bolar ele também um mirabolante plano de fuga, para o qual terá a ajuda de um guindaste e um amigo “bebum”. E assim, bem no momento em que planejava fugir sozinho, Ruby é surpreendido pelo enorme guindaste que desce sua caçamba para dentro do pátio da prisão. Quentin o puxa para dentro da caçamba e a grua içá os dois para o alto (Figura 19).



Figura 19 – A fuga de guindaste: início da *Dupla confusão*.

Ruby (*furioso*): “Que palhaçada é essa?”

Quentin (*eufórico*): “Estamos fugindo, meu amigo!”

A cena, que ocorre aos 33 minutos, marca uma guinada na estrutura narrativa de *Dupla Confusão*. Até então, apesar da presença de algumas *gags* visuais, predominara uma tessitura relativamente complexa entre as estratégias de três personagens: Ruby, que, na surdina, planeja fugir da prisão e vingar-se de Vogel; este, que planeja capturar Ruby assim que botar os pés para fora do presídio; e o policial Vernet, que usa Quentin para quebrar o silêncio de Ruby. Cada um move suas peças cuidadosamente, como num “jogo de xadrez”, até que Quentin, com sua fuga improvisada e impulsiva, frustra os planos dos três estrategistas racionais.

A partir da fuga, o filme ganha um tom mais afeito ao estilo Quentin. Veber insere mais velocidade, movimentação, perseguições, tombos, pancadaria, *non-sense* e

palhaçadas, num humor bastante físico e visual, com vários momentos de “deliciosa estupidez”, como escreveu o crítico inglês, citado anteriormente. Isso pode explicar por que parte da crítica destacou a trama bem estruturada do filme (elemento predominante nos primeiros 33 minutos), enquanto outra parcela apontou *Dupla confusão* como uma sucessão de *gags*, característica que vai marcar o restante do filme.

A mudança começa pelo próprio guindaste usado para a fuga. O amigo bêbado de Quentin manobra o aparelho de forma atabalhoada, carregando a caçamba para fora da prisão, depois para dentro de novo e outra vez para fora. Confuso, o vigia da prisão telefona para a chefia: “Temos duas fugas... ah, não, eles voltaram... espere, estão fugindo de novo!”. Vernet também fica atônito com a notícia da fuga: “Vocês estão me dizendo que o detento mais idiota do presídio sequestrou o mais esperto e perigoso de todos?”

Ruby, por sua vez, recusa-se a acreditar nas boas intenções de Quentin e o acusa de ser um policial infiltrado: “Você me ajudou a fugir para que eu te conduza até a grana. E faz essa cara de idiota só para me convencer. Mas está exagerando. Ninguém é imbecil a este ponto! Eu sei que você é mais inteligente do que parece. Muito mais inteligente.”

Quentin fica verdadeiramente comovido e quase sem palavras: é a primeira vez que alguém o chama de inteligente. Nesse instante, soam as sirenes da polícia e começa realmente a “louca escapada”, com direito a muitas peripécias e *gags*, a maioria baseadas em elipses. Numa delas, os dois, ainda vestidos com o uniforme do presídio, invadem uma casa em busca de roupas. Mas o dono da casa é um jóquei, de estatura mínima, e suas roupas jamais caberiam na dupla. Quando aparece a esposa do jóquei, uma mulher enorme, Ruby e Quentin se entreolham e, em seguida, surgem travestidos, descendo as escadas.



Figura 20 – Fuga travestida, em *Dupla confusão*.

Se, na primeira parte do filme, há poucos momentos em que Ruby e Quentin contracenam, na segunda parte, a dupla vai estar junta em praticamente todas as cenas. Ruby tenta de todas as formas se livrar do companheiro de fuga, mas, na maioria das vezes, acaba sendo salvo por ele. Aos poucos, vai percebendo que tem ao lado um bom sujeito, forte, destemido e disposto a tudo para ajudá-lo. E acaba se vendo forçado a entrar no estilo e no ritmo do parceiro, arriscando até mesmo algumas piadas e palhaçadas próprias.

Em termos da estrutura narrativa, pode-se afirmar que a maioria dos roteiros de Veber (particularmente os que integram as Sagas Pignon e Perrin) são construídos de forma semelhante à de *Dupla confusão*: inicialmente, há uma exposição (que em alguns manuais de roteiro seria chamada de “primeiro ato”), na qual conhecemos os protagonistas, cada um, separadamente, com suas motivações, um objetivo a atingir e/ou um problema a resolver⁶². Por alguma circunstância, a dupla vai se encontrar e se ver obrigada a conviver.

⁶² - Como lembra Ana Lúcia Andrade, é característica do cinema de entretenimento, em geral, a adoção da síntese dramática, concentrando a narrativa em um “momento decisivo da vida do protagonista que teria um objetivo a cumprir; objetivo este que despertaria oposição, produzindo assim, conflito que, uma vez estabelecido, caminhará irreversivelmente para uma resolução final” (ANDRADE, 2004, p. 21) .

Mesmo nos filmes que não são centrados num duo cômico, Veber constrói a exposição de forma precisa, apresentando o protagonista envolvido em um conflito ou desafio bem delineado. É o caso, por exemplo, de *Louro alto, de sapato preto* e *Coup de tête*, nos quais o personagem Perrin atravessa praticamente toda a história de forma solitária, sem uma dupla (seja antagonista ou aliado), assim como *O closet* e *Contratado para amar*, nos quais Pignon tem um antagonista, mas divide com ele poucas cenas.

Sobre a “exposição”, Veber declara que a considera a parte mais delicada e também a mais importante do roteiro: “É a coisa mais difícil do mundo, já que se quer passar um máximo de informações em um mínimo de tempo”. (Veber⁶³, *apud* CHION, 1985). Sua “receita” é tentar passar essas informações aliadas aos sentimentos dos personagens, para que elas realmente sejam captadas pelo espectador.

Se nos roteiros de Veber a exposição (ou primeiro ato) tende a ser minuciosa e claramente dedicada à construção de um conflito, na fase seguinte (o desenvolvimento, ou segundo ato) os filmes apresentam duas tendências divergentes:

- em alguns, a ação pode ser percebida como uma “linha reta” (geralmente representada por uma fuga, uma busca, uma perseguição). Aparecem obstáculos, dificuldades, peripécias, mas o núcleo da ação permanece praticamente inalterado. É o caso de *Dupla confusão*, assim como de *A cabra*, *Os fugitivos* e *O jaguar*. Esses são os filmes mais episódicos de Veber, aqueles mais abertos às *gags*, embora pareça um exagero classificá-los como “uma sequência de curtas-metragens”, como fez o crítico citado no início do tópico, a respeito de *Dupla confusão*.

- em outros, as *gags*, quando surgem, estão mais claramente subordinadas à trama. As ações e eventos apresentados, a caminho da resolução do conflito, são mais complexos e repletos de reviravoltas. Não podem, assim, ser tomados como uma “linha reta”: é o caso, por exemplo, de *O brinquedo*, *Cause toujours tu m'intéresses!*, *Os compadres*, *O jantar dos malas*, *O closet*, *Contratado para amar*.

Como explicado anteriormente, não se deve pensar em termos de uma oposição absoluta, mas sim em termos de uma *tensão* entre duas forças: a *gag* e a trama. Para ilustrar essa questão, cabe aqui uma breve comparação entre *A cabra* e *Os compadres*. Há

⁶³ - VEBER, Francis. In: *L'Enjeu Scénario*, p. 67

uma semelhança temática evidente entre os dois filmes, como apontou De Béchade⁶⁴, já que ambos envolvem o desaparecimento de um filho (filha, no caso de *A cabra*), que desencadeia uma tumultuada perseguição, a ser realizada por um duo cômico.

Mas, para além dessa semelhança inicial, a evolução da busca ocorre de maneira bem distinta nos dois filmes. Em *A cabra*, a tarefa de encontrar a moça perdida (possivelmente sequestrada) ocupa toda a duração do filme e só vai ter sucesso nos últimos minutos. Já em *Os compadres*, o duo Pignon/Lucas (Pierre Richard/Gérard Depardieu) encontra o fugitivo logo aos 38 minutos e ali começa outro (maior) conflito entre os protagonistas: enquanto tentam levar o garoto de volta para casa, cada um tenta convencer o outro (e também o garoto e até ele mesmo) de que é o verdadeiro pai do rapaz.

Essa é outra diferença fundamental entre os dois filmes. *A cabra* põe como “detetives” a dupla Perrin/Campana (também interpretados Pierre Richard/Gérard Depardieu), dois homens contratados pelo empresário Bens, pai da moça desaparecida; portanto, pessoas sem envolvimento emocional com o caso. Já em *Os compadres*, quem parte em busca do desaparecido são dois homens que foram convencidos de que são, cada um, o verdadeiro pai do rapaz. O aspecto emocional (inclusive a diferença de temperamento entre Pignon e Lucas) tem papel importante na busca. O próprio Veber sublinha essa diferença:

A Cabra encadeia uma série de peripécias, enquanto que o humor de *Os compadres* fala das pulsões íntimas dos personagens. Em *Os compadres*, as situações cômicas são ditadas pelo coração. [...] No primeiro, você não tem um “personagem”, mas um destino, ditado pelo azar. O personagem de Pierre Richard [Perrin] era um destino. No segundo, você tem um sujeito depressivo e um machão que, partindo juntos, são persuadidos a encontrar o filho [que cada um acredita ser seu] e que passam a colidir, porque são pais em potencial.⁶⁵

Em seu livro de memórias, Veber declara-se muito mais à vontade diante de uma trama bem amarrada do que diante de um roteiro que basicamente encadeia *gags*. Aliás, atribui justamente a isso o fracasso de sua única experiência como diretor de um roteiro que não era seu, no filme *Um yuppie em apuros* (*Out on a limb* – EUA – 1992), cujos roteiristas são Daniel Goldin e Joshua Goldin. Veber relata que Tom Pollock, executivo da Universal, propôs que ele dirigisse o filme, dizendo que ninguém poderia filmá-lo melhor.

⁶⁴ - “La politesse du désespoir – entretien avec Francis Veber” – entrevista concedida a Chantal de Béchade, publicada na revista *La revue du Cinéma*, n.º.390, jan/1984, p. 69.

⁶⁵ - *Idem* nota anterior.

Qual não foi sua surpresa ao ler o roteiro e encontrar algo completamente diferente do que se considerava apto a dirigir. “Não encontrei ali nada que se aproximava da minha religião, em termos de comédia. Era uma trama dispersa e propensa ao *non-sense*. Se eu não tivesse ficado tão envaidecido e descerebrado pelo elogio de Pollock, certamente não teria me lançado naquilo” (VEBER, 2010, p. 256).

É nessa mesma perspectiva que Veber considera as comédias clássicas, das décadas de 1930 a 1950, muito superiores às atuais, pois elaboravam com mais cuidado os personagens e se estruturavam em torno de conflitos e situações cômicas.

Perguntei a um antigo produtor de Los Angeles por que as comédias atuais são tão diferentes da época de ouro das comédias e ele me deu uma resposta interessante: “antigamente os escritores vinham da Broadway e sabiam como estruturar uma situação cômica. Hoje eles têm vindo da TV e sabem como criar *punchlines*.” São coisas muito diferentes. Em um filme, a estrutura é o mais importante.⁶⁶

Pode-se deduzir que, para Veber, a célebre *punchline* “Ninguém é perfeito”, ao final da hilariante comédia de Billy Wilder, *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot* – EUA – 1959) não teria o mesmo efeito se não fosse baseada em toda uma construção dramaturgica.

Para concluir este tópico, vale retomar a questão ligada ao “jogo de forças” entre astros, personas cômicas e roteiros. Como já demonstrado, os filmes de Francis Veber trazem parentesco com palhaços clássicos e escalam frequentemente atores célebres e carismáticos (como Pierre Richard, Gérard Depardieu, Jean Reno, Gad Elmaleh, entre outros). Todos esses elementos poderiam, em tese, indicar que os filmes estão próximos das comédias centradas no comediante. Não é o que ocorre, porém. São obras menos calcadas no ator (em sua persona fílmica e em seus talentos específicos) e mais calcadas nas intrigas e na trama propriamente dita.

A propósito disso, vale destacar um artigo publicado na *Le point*, que contrapõe as comédias veberianas justamente às comédias centradas na força do ator: “A formatação de roteiros em torno de atores-locomotiva e as facilidades de escritura da maioria das comédias em cartaz salientam o humor mais exigente de obras como *Contratado para*

⁶⁶ - Entrevista a Michael Guillén, do site “The Evening Class”. Disponível no endereço: http://theeveningclass.blogspot.com/2007_04_01_archive.html

amar, de Francis Veber”.⁶⁷ Pela expressão “atores-locomotiva”, entenda-se justamente o tipo de ator capaz de impor sua persona e seu estilo de humor a qualquer tipo de roteiro. Quando perguntado⁶⁸ se lamentava nunca ter trabalhado com Louis de Funès – considerado um dos maiores atores cômicos franceses de todos os tempos (e astro de filmes como *A grande escapada* e *As loucas aventuras do Rabi Jacó*) – Veber respondeu que não, alegando que Funès era um ator cujo talento e cuja persona cômica eram fortes demais, um palhaço completo e alucinado que se sobrepujava a qualquer roteiro. Segundo Veber, isso não combinaria bem com seu estilo “centralizador”, “obsessivo”, que assumidamente dá aos atores pouco espaço para fugir do texto e dos diálogos originais.

Percebe-se, portanto, que os elementos recorrentes e centrais nos filmes de Veber são a trama e o personagem – e não o ator ou sua persona. Não é por acaso que frequentemente refere-se aos filmes como integrantes da “Saga Pignon” ou da “Saga Perrin”, definição que põe em relevo o personagem e não o ator que o interpreta. Também reforça esse argumento o fato de Veber usar atores diversos para interpretar seus Pignons. Tais questões serão retomadas e aprofundadas no capítulo 4.

2.2 – A narrativa veberiana, a partir dos conceitos de David Bordwell

Para compreender os princípios da narrativa clássica hollywoodiana, assim como os motivos que a tornaram o “modo dominante”, não basta reconhecer sua habilidade em equilibrar “a tensão precária entre narrativa e espetáculo”, garante David Bordwell (2006, p. 107). Pelo contrário, é preciso entender a forma peculiar como essa narrativa capitalizou as contribuições de outros campos da expressão artística.

Da literatura e teatro populares, vieram os princípios da trama: causalidade psicológica, plantação de informações a serem usadas posteriormente, ação crescente, motes recorrentes. Do teatro, pintura, fotografia e artes gráficas, vieram as noções de pontos de vista espaciais e composição pictórica. Outras premissas derivaram de recursos próprios do cinema, como a possibilidade de dividir uma cena em tomadas aproximadas dos personagens e a de reunir espaços díspares através da edição alternada (BORDWELL, 2006, p. 12-13).

⁶⁷ - BRUYN, Olivier e LORRAIN, François-Guillaume. “L’offensive de printemps”. In: Le Point, 20/04/2006. Disponível no endereço: <http://www.lepoint.fr/actualites-cinema/l-offensive-de-printemps/903/0/9741>

⁶⁸ - Entrevista concedida ao programa “RMC: L’invité des Grandes Gueules”, em 19/10/2010. Disponível em <http://www.rmc.fr/blogs/lesgrandesgueules.php?archive/2010/10/19>

Para Bordwell, cujos estudos se baseiam na narratologia e nas teorias cognitivas, é importante levar em conta, também, o modo hollywoodiano de lidar com alguns elementos básicos, como *fábula* [*story*], *trama* [*plot* ou *syuzhet*⁶⁹], *estilo* [*style*] e *narração* [*narration*].

Fábula indicaria os eventos que acontecem em um filme, apresentados em sua cronologia causal, linear, como ocorreriam na realidade. Corresponderia ao que muitas vezes se chama, informalmente, de “a história” do filme. Restringe-se ao universo diegético do filme, ou seja, àqueles acontecimentos que se passam no mundo daqueles personagens, tanto aqueles que são mostrados quanto aqueles que ficam subentendidos.

A *trama*, por sua vez, indicaria os eventos da maneira como são mostrados no filme, numa determinada ordem (nem sempre a cronológica), seguindo determinados princípios (tempo, espaço, ponto de vista, lógica interna) e eventualmente com auxílio de elementos extra-diegéticos, como locução em *off*, trilha sonora, letreiros etc.

Bordwell propõe um esquema visual que facilita a compreensão dos campos da fábula e da trama, no que possuem ou não em comum:

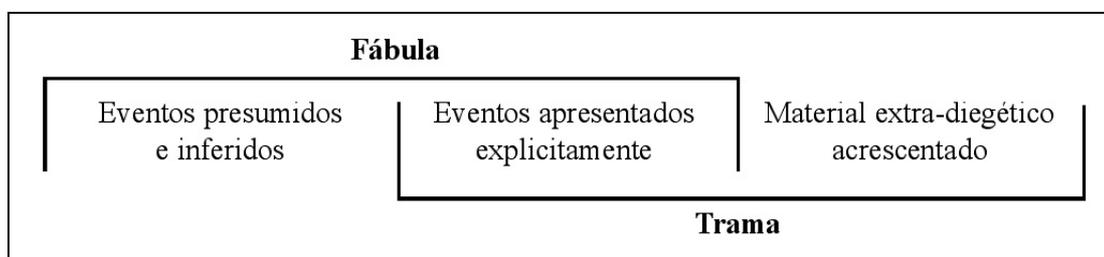


Figura 21 – Fábula e Trama, segundo Bordwell (2008, p.77).

Estilo, na perspectiva de Bordwell, corresponderia ao conjunto de elementos – enquadramentos, movimentos de câmera, edição, iluminação, som, disposição das pessoas e objetos em cena, entre outros – que um cineasta (ou, em certos casos, um movimento ou escola cinematográfica) elege e utiliza para construir e apresentar sua trama. O estilo teria quatro dimensões principais: a *denotativa* (ao descrever a ambientação, os personagens, mostrar os diálogos e ações, indicar “as circunstâncias ficcionais ou não-ficcionais”); a *expressiva* (ao representar estados emocionais, qualidades de sentimento); a *simbólica* (ao

⁶⁹ - Bordwell usa os dois termos no mesmo sentido, em obras diferentes.

sugerir interpretações mais gerais e abstratas); e a *decorativa* (ao criar padrões visuais). Embora tenha separado didaticamente as quatro dimensões, Bordwell salienta que, na prática, elas não são tão facilmente distinguíveis, como revela o exemplo abaixo:

Entrecortar o movimento de câmera, movendo-a em direção a dois personagens parados, pode ser, ao mesmo tempo, denotativo (ressalta as reações faciais), expressivo (sinaliza uma tensão crescente na cena) e ligeiramente decorativo (cria uma repetição paralela de um dispositivo estilístico) (BORDWELL, 2008a, pag. 61).

Embora a *trama* e o *estilo* ajudem o espectador a construir mentalmente a fábula, a lógica e os sentidos da obra, os dois são lados diferentes de um mesmo fenômeno:

a trama incorpora o filme como um processo dramaturgico, enquanto ao estilo o incorpora como um processo técnico. [...]

[Por exemplo] a trama pode requerer que dois eventos da fábula sejam entendidos como simultâneos. A simultaneidade pode ser demonstrada por uma montagem paralela, que corta de um para o outro e vice-versa, ou pela apresentação de cada um deles separadamente, ou pela técnica de *split-screen*⁷⁰, ou ainda pela inclusão de um objeto específico em cena (como um aparelho de televisão que mostra um evento dentro de uma cena). Cada uma destas opções estilísticas resultará em um diferente efeito na atividade perceptiva e cognitiva do espectador. Assim, o estilo se mostra um fator relevante, mesmo quando está “apenas” apoiando a trama (BORDWELL, 1985, p. 50-52).

Já a narração é um termo que se refere ao processo, mais complexo e abrangente, que leva em conta as três instâncias anteriores. Segundo Bordwell, nesse processo “a trama e o estilo se interagem de modo a fornecer pistas e a direcionar o espectador na construção mental da fábula” (1985, p. 53).

O que Bordwell chama de “narrativa hollywoodiana clássica” é mais do que uma escola estilística – como seria, por exemplo, o Neorealismo italiano. Trata-se de um sistema de expressão amplo, flexível e coerente, cujas premissas desempenham, para o cinema comercial de qualquer parte do mundo, um papel tão importante quanto os princípios da perspectiva representaram para as artes visuais do ocidente.

As normas narrativas norte-americanas foram exportadas com grande facilidade. As tramas são calcadas na movimentação física, conflitos vigorosos,

⁷⁰ - Técnica pela qual a tela é dividida em duas ou mais, mostrando em cada seção uma cena diferente.

escalada dramática e um clímax dirigido pela pressão do tempo. O estilo visual, concebido para maximizar o impacto dramático, é também facilmente compreendido. [...]

Trata-se de um enfoque bastante coerente no que diz respeito aos gêneros, tramas e estilo, que pode assimilar uma gama temática muito ampla (BORDWELL, 2006, p. 13-14).

Sejam adotadas fielmente, sejam retrabalhadas, tais premissas estão presentes em quase todos os filmes narrativos, notadamente no cinema de entretenimento. E, deste campo de influência, fazem parte, inegavelmente, os filmes de Francis Veber. Para analisá-los, a seguir, serão destacadas algumas categorias usadas por Bordwell em seus estudos da narrativa clássica: causalidade; casualidade; *plot* duplo; comunicabilidade; cognoscibilidade e autoconsciência narrativa, destacando a forma como contribuem para a construção da narrativa cômica veberiana.

a) *Causalidade e casualidade*

A estrutura narrativa clássica depende profundamente do princípio da *causalidade*, segundo o qual cada evento deve ser motivado por outro já apresentado ou a ser mostrado posteriormente. Esse cuidado é redobrado quando se trata de eventos ligados diretamente ao protagonista, pois ele é “o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e o principal objeto de identificação do público” (BORDWELL, 2004, p. 279). O desafio do roteirista e do cineasta é orientar o público a elaborar mentalmente determinadas hipóteses para o desenrolar da trama, fazer certas inferências, mas, ao mesmo tempo, deixá-lo em dúvida sobre certos aspectos importantes. Qualquer surpresa que surgir na tela, embora inesperada, deve ser coerente com as informações apresentadas anteriormente e com as hipóteses plausíveis.

Ao apoiar-se no princípio da *causalidade*, a narrativa clássica não faz nada mais do que respeitar a própria maneira como os espectadores se posicionam diante das tramas. “Diante de um incidente, nossa tendência é imaginar o que pode tê-lo provocado e o que ele poderá provocar, por sua vez. Ou seja: buscamos motivação causal” (BORDWELL, 2008b, p. 78-79).

Para tornar mais verossímeis os eventos, uma estratégia frequente é a “plantação” antecipada de informações, pistas ou mesmo objetos que serão úteis à trama

numa cena posterior. Muitas vezes, as pistas plantadas são falsas, mas trata-se, ainda assim, de um direcionamento proposital. Outras vezes – sobretudo, em filmes que pretendem se contrapor à narrativa clássica – a câmera se detém em certos “itens negligenciáveis” que não terão implicação causal nem outra motivação evidente. Mesmo assim, trata-se de uma opção narrativa que nos incita a observar, perceber e dar importância a algumas coisas ao invés de outras. “É difícil imaginar um cineasta trabalhando na tradição narrativa que não deseja que o público perceba certas informações da história” (BORDWELL, 2007).

Nos filmes escritos ou dirigidos por Francis Veber, é frequente a estratégia de plantar informações para “uso” posterior. É o caso, por exemplo, do alçapão no teto do quarto do hotel, que, mais tarde, servirá como rota de fuga, em *Fuja enquanto é tempo*. É o caso, também, da picuinha futebolística entre Pignon e Cheval (o primeiro é torcedor do Auxerre, o segundo, do Olympique de Marseille), no início de *O jantar dos malas*, que, ao final, se revelará um fator importante para convencer Cheval a participar do plano. Ou ainda as diversas brigas de Quentin com seus companheiros de cela, que darão o mote para ele ser transferido para a cela de Ruby, na tentativa de tirá-lo de seu silêncio, em *Dupla confusão*.

Não é incomum, porém, que a *causalidade* divida seu espaço com a *casualidade*, ou seja, com eventos que efetivamente só poderiam ser explicados pelo acaso ou pela coincidência. Segundo Geoff King (2002), a maioria dos filmes feitos segundo os princípios da narrativa clássica têm boa dose de lacunas e/ou coincidências gratuitas que acabam passando despercebidas, pois são subjugadas pelo ritmo acelerado dos eventos ou pelo *momentum* emocional. Ainda assim, espera-se maior grau de plausibilidade e coerência de alguns gêneros, especialmente dos dramas mais sérios, ao passo que outros gêneros dispõem de uma maior “liberdade poética”. É o que ocorre, por exemplo, com filmes de terror, ficção-científica e fantasia, por serem mais propensos a eventos sobrenaturais. No caso da comédia, essa espécie de “carta branca” não deriva de nenhuma ligação temática com o fantástico, salienta King, mas sim do próprio caráter disruptivo do humor, que costuma desconsiderar ou contorcer os comportamentos e convenções socialmente recomendados. Bordwell também defende esse ponto de vista, dizendo que a comédia tornou “convencional” o papel do acaso: “as comédias há muito incorporaram a má sorte e o *timing* infeliz” (BORDWELL, 2006, p. 98).

Veber apresenta, de forma recorrente, personagens que são vitimados pela coincidência ou, como diz a expressão popular, estariam “na hora errada, no lugar errado”. Entre eles:

- Pignon, o vendedor que resolve se suicidar no quarto de hotel situado bem ao lado daquele onde o assassino Milan prepara seu atentado (*Fuja enquanto é tempo*);

- Perrin, o jornalista que está numa loja fazendo uma reportagem protocolar quando é escolhido como o “brinquedo” que o filho do chefe quer ganhar (*O brinquedo*);

- Perrin, o jogador de futebol que, por ser fisicamente parecido com outro, mais importante, acaba sendo acusado de um estupro que não cometeu (*Coup de tête*);

- Lucas, o assaltante de bancos que acabou de sair de um longo período na prisão e acaba virando refém de Pignon, um sujeito desesperado e trapalhão que resolve justamente roubar um banco (*Os fugitivos*);

- Pignon, o funcionário público que entra num trem e derruba suas fotografias sobre o passageiro em frente, um sujeito que, coincidentemente, está à procura da próxima vítima para uma brincadeira cruel (*O Jantar dos malas*);

- Marlene Sassoieur, a amante ninfomaníaca de Brochant, para quem Pignon liga por engano, porque o nome dela está logo acima do nome do Dr. Sorbier, para quem Pignon deveria efetivamente telefonar (*O jantar dos malas*);

- Cheval, o perverso auditor fiscal chamado para ajudar Pignon e Brochant a evitarem uma suposta traição da Sra. Brochant e que acaba descobrindo, através do viva-voz, que é sua própria esposa que o está traindo (*O jantar dos malas*);

- Pignon, o manobrista que é fotografado ao lado de um milionário e sua amante, e acaba topando passar-se pelo “verdadeiro” amante da moça (*Contratado para amar*).

A coincidência e o acaso aparecem em quase todos os filmes, mas têm um grau de plausibilidade “aceitável” para o campo das comédias, por mais que pudessem ser consideradas exageradas na “vida real”. Em alguns filmes, porém, Veber dá um passo além, fazendo do acaso, da sorte e do azar o mote definidor da própria trama:

- Em *Louro, alto, de sapato preto*, o Coronel Toulouse, diretor do Serviço Secreto francês, descobre que está sendo traído por seu subordinado Milan, que deseja derrubá-lo e tomar seu posto. Para contra-atacar e desmoralizar o traidor, cria um plano tão simples quanto brilhante: sabendo que Milan está gravando suas conversas, deixa “escapar” que

um espião está prestes a chegar no aeroporto e que é uma pessoa que conhece segredos importantíssimos. Instrui outro funcionário a dirigir-se ao aeroporto para montar a farsa: escolher ao acaso um passageiro qualquer e fazer com que os agentes pensem que ele é um perigoso espião. O escolhido acaba sendo François Perrin, um violinista louro alto e distraído, que estava com um sapato preto e outro marrom. Nesse caso, também se pode dizer que Perrin estava no lugar errado na hora errada, mas a trama vai além disto, tornando o acaso o estopim da confusão que se segue;

- Em *Cause toujours... tu m'intéresses!*, o solitário radialista Perrin decide discar um número ao acaso, só para conversar com qualquer pessoa que atenda ao telefone, e assim acaba conhecendo e se apaixonando por Christine.

b) *Plot Duplo*

Outro elemento presente na maioria dos filmes que seguem a narrativa clássica é o chamado *plot* duplo ou “estrutura causal dupla”. Segundo Bordwell, a típica trama hollywoodiana põe o protagonista diante de dois conflitos distintos e quase sempre interdependentes. Um deles, tradicionalmente, é um romance de natureza heterossexual, e o outro é um desafio ligado a outra esfera (uma aventura, mistério, perigo, crime, guerra, trabalho, doença etc.). “O *plot* romântico pode ser dominante ou subordinado, e os objetivos e obstáculos de cada linha narrativa podem se coordenar de diversas maneiras.” (BORDWELL, 2006, p. 42). Assim, pode ocorrer de uma das linhas encontrar sua resolução antes de outra, mas é mais frequente que o roteiro crie uma situação que vai propiciar o clímax simultâneo das duas linhas, uma delas influenciando de alguma forma na resolução da outra.

Nesse aspecto, a maioria dos filmes de Francis Veber se afasta da narrativa clássica, principalmente no que tange ao *plot* romântico, que inexistente ou existe de forma bastante atenuada, apenas como pano de fundo. Pode-se dizer que o grande *plot* veberiano, seu principal mote (no sentido de “*motif*”, ou seja, tema central e recorrente em toda sua obra), não é outro senão a convivência entre dois homens que não têm nada ou quase nada em comum e se veem forçados a compartilhar um mesmo espaço físico ou uma mesma “missão”. É o caso, notadamente, de *Fuja enquanto é tempo*, *O brinquedo*, *A cabra*, *Os*

compadres, Os fugitivos, O jaguar, O jantar dos malas, Dupla confusão e L'Emmerdeur (2008), ou seja, 9 entre 15 filmes analisados.

Em torno desse núcleo, surgem variações. Afinal, cada um dos protagonistas tem um objetivo a cumprir ou um dilema a resolver.

- Em *Fuja enquanto é tempo* (assim como no *remake L'Emmerdeur 2008*): Pignon tenta reatar com a esposa e Milan tenta levar a cabo o assassinato;

- Em *O brinquedo*: Perrin procura manter seu emprego e o garoto⁷¹ quer chamar a atenção e se rebelar contra o pai ausente;

- Em *A cabra*: Perrin e Campana possuem a mesma missão, a de encontrar a moça desaparecida, embora Perrin não saiba que está sendo “usado” devido ao seu notável azar;

- Em *Os compadres*: Pignon e Lucas querem encontrar o rapaz desaparecido, que cada um acredita ser filho seu, sendo que Lucas tem ainda outro objetivo, profissional, que é completar uma reportagem desmascarando um político corrupto;

- Em *Os fugitivos*: Pignon tenta assaltar um banco porque precisa de dinheiro para recuperar a guarda da filha; Lucas, após anos de prisão, só deseja manter seu nome limpo;

- Em *O jaguar*: Perrin quer escapar de seus credores e Campana quer salvar o xamã doente.

- Em *O jantar do malas*: Pignon sonha em publicar um livro com suas maquetes, e Brochant quer duas coisas: ganhar o primeiro lugar no “jantar dos malas” e recuperar a esposa, que o abandonou;

- Em *Dupla confusão*: Ruby quer resgatar o dinheiro roubado e se vingar de Vogel, Quentin quer apenas a companhia de Ruby, de quem julga ter virado grande amigo.

Percebe-se que, na maioria das vezes, esses *plots* secundários funcionam, sobretudo, como *motivações* que contextualizam os eventos do *plot* principal, ou seja, explicam (seja pela causalidade, seja pela casualidade) em que circunstância os dois protagonistas se encontraram e por que entram em atrito. Servem também para municiar de complicações e peripécias o *plot* principal.

⁷¹ - Deve-se destacar, ainda, que *O brinquedo* é o único dos filmes que apresenta essa variação: o duo central formado, a princípio, por um adulto e uma criança.

Algumas vezes, o duo ganha a companhia de um terceiro elemento, a partir de certo ponto da trama: o filho, em *Os compadres*; a filha, em *Os fugitivos*; a moça Maya, em *O jaguar*; Juste Leblanc e Cheval (em *O jantar dos malas*).

Diferentemente do que Bordwell aponta como marca da narrativa clássica, poucas vezes um conflito de natureza romântica é usado como *plot* principal ou mesmo como secundário. Na verdade, somente em dois casos o *plot* romântico tem tal destaque que permitiria caracterizar os filmes como “comédias românticas”⁷²: *Cause toujours... tu m'intéresses!* e *Contratado para amar*.

Dirigido por Edouard Molinaro, *Cause toujours...* é a história de um *love affair* que, curiosamente, nasce de um desejo não-romântico: um sujeito muito solitário deseja conversar com alguém, quem quer que seja⁷³. Vale detalhar a trama do filme, pouco citado até este ponto da pesquisa. O filme abre com uma trilha musical romântica, nostálgica, com os créditos iniciais apresentados sobre fundo negro. Corta para um plano médio do quarto de Perrin (Jean-Pierre Marielle), à noite. Ele está sentado numa poltrona, ao lado da cama, lendo uma revista, com a expressão claramente insatisfeita (Figura 22). Num dado momento, ele joga a revista sobre a cama e olha para cima, enquanto fala em *off*.

Perrin: “Estou aborrecido. Eu me chamo François Perrin, sou jornalista numa estação de rádio, trabalho com informação e estou aborrecido. Tenho 45 anos, estou divorciado há sete meses e não sei como consegui me aborrecer a este ponto, mas consegui.”

A primeira frase, “Estou aborrecido” [*“je m'emmerde”*, no original], estabelece um contraponto com o primeiro filme feito pela dobradinha Francis Veber e Edouard Molinaro, *L'Emmerdeur (Fuja enquanto é tempo)*. A grande diferença é que, aqui, não há ninguém especificamente para aborrecer (*emmerder*) Perrin; não se trata de um movimento de ação/reação. Seu tédio, expresso com um verbo reflexivo, pode ser entendido como algo íntimo, existencial e sua fala reflete o seu fluxo de pensamento.

⁷² - Fora dos 15 filmes eleitos como objeto de análise desta pesquisa, podem-se indicar outros filmes escritos e/ou dirigidos por Veber onde o *plot* romântico é fundamental. É o caso, por exemplo, de *La valise* (França – 1973), de Georges Lautner; *O telefone rosa (Le téléphone rose – França – 1975)*, de Edouard Molinaro; *On aura tout vu* (França – 1976), de Georges Lautner; *A gaiola das loucas (La cage aux folles – França / Itália - 1978)*, de Edouard Molinaro; *Meu pai herói (My father the hero – França / EUA – 1994)*, de Steve Miner.

⁷³ Por isso, o filme foi considerado pelo crítico Philippe Piazza como uma história “de *boulevard* ao avesso, já que a história se funda sobre uma não-história, um não-encontro, um não-desejo” (TÉLÉRAMA, 2002, p. 173).



Figura 22 – Perrin se aborrece em *Cause toujours... tu m'intéresses!*

Após um leve *zoom in*, mas ainda visto de corpo inteiro, Perrin continua pensando sobre sua condição desde o divórcio: solitário, sem vontade de sair nem se divertir com os amigos. Entre os filmes escritos ou dirigidos por Veber, geralmente marcados pela ação, diálogos, movimento, esse início chama atenção pela lentidão, pela inércia do protagonista. O primeiro corte só vai ocorrer a 3min. 56 seg., reforçando o clima de inação.

Brincando com um saquinho vazio, Perrin pega um rádio portátil no armário ao lado e o enfia dentro do plástico. A mudança do som do aparelho, quando está dentro do saco, desperta sua atenção. Algo em sua postura se modifica. Ele pega o telefone na cabeceira da cama, tira do gancho, enrola o bocal no saco plástico (mais tarde, saberemos que sua intenção é disfarçar a voz, pois é um conhecido locutor de rádio) e começa a discar.

Perrin (*em off*): “Resolvo discar um número ao acaso. É absolutamente necessário que eu converse com alguém, não importa quem.”

Uma voz responde do outro lado da linha, mas, no mesmo instante, toca a campainha de Perrin. Quem chama é um jovem negro, vizinho de apartamento. O rapaz explica que está indo passear e o convida a lhe fazer companhia. Perrin agradece e deixa para uma próxima oportunidade. A visita, porém, faz Perrin repensar sua atitude: admite para si próprio (e para o espectador) que discar um número ao acaso é atitude de “um pobre coitado” ou de “um maníaco”. Decide, então, retomar sua vida.

Corta para a redação do jornal, local cheio de gente, ruído e movimento, em oposição à solidão do quarto de Perrin. Ali, ele tenta voltar a seu ritmo normal de trabalho e mesmo

reiniciar sua vida amorosa, convidando a datilógrafa para jantar. Após algumas recusas, mal-entendidos e insistências, o encontro não dá certo. Voltando para casa, Perrin conclui que retomar a vida normal não é tão fácil. Para complicar, não está sobrando muito dinheiro, por causa da pensão alimentícia paga à ex-mulher. O que lhe resta é voltar para seu quarto silencioso, para sua poltrona ao lado da cama, para seu saquinho plástico. Pega mais uma vez o telefone e disca um número ao acaso.

Corta para uma casa agitada e barulhenta. Um choro alto e estridente de bebê se mistura ao ruído não menos estridente do telefone. Duas mulheres vêm e vão, tentando acalmar o neném, e uma terceira, de meia-idade, entra, com luvas plásticas de limpeza e corre em direção ao telefone. Assim como ocorrera na cena da redação jornalística, aqui também fica evidente o contraste entre essa casa em polvorosa e o quarto “inanimado” de Perrin.

A mulher de meia-idade é Christine (Annie Girardot), a outra protagonista do filme. Ela atende ao telefone mas não consegue escutar nada em meio à confusão. Então, puxa o telefone até o banheiro, fecha a porta, senta-se à beirada da banheira e finalmente ouve o que Perrin está dizendo. Disfarçando o fato de que não sabe para quem ligou, ele pergunta se ali é a casa de uma tal Florence. Apressada, Christine responde que não mora nenhuma Florence ali e desliga o telefone. Mas, com o bebê ainda esgoelando lá fora, ela não sai do banheiro. Resolve se deitar na banheira, para relaxar. Nesse momento, o telefone toca novamente. É Perrin, que repetiu o número. Ele inventa que o telefone deve estar com defeito: “A ligação já caiu duas vezes num veterinário, três vezes numa velhinha e agora duas vezes na sua casa”. Christine sorri, sugere que ele faça uma reclamação e logo os dois estabelecem um laço de simpatia, numa conversa alegre e amistosa.

Quando a porta do banheiro se abre, a amiga vê Christine ainda deitada na banheira, com um ar feliz, e pergunta quem era ao telefone.

Christine: “Era engano.”

Amiga: “Você ficou dez minutos conversando com um engano?”

Christine: “Ele era simpático, divertido.”

A partir daí, passamos a ouvir também a voz de Christine, em *off*, assumindo a narração e falando de sua vida, seus problemas, dúvidas e desejos.

Depois da primeira conversa telefônica, Perrin só consegue pensar em Christine. No dia seguinte, repete a ligação e ela, cheia de problemas em casa, o atende com impaciência: “se você está precisando conversar com alguém, ligue para o *SOS Amitié* [algo como o SOS Vida]”. Perrin se faz de ofendido e, ao contrário do que tinha admitido para si mesmo e para o espectador, garante que “não é um pobre coitado que não tem ninguém pra conversar”. Alega que simplesmente gostou da conversa do dia anterior e bate o telefone. Christine logo se arrepende e fica olhando, triste, para o aparelho, que acaba tocando outra vez. Ela atende, na defensiva:

Christine: “Escute: eu já passei dos 40, sou do tipo mediano e acho que estou no vermelho, no banco. Eis o que você pescou, no seu engano telefônico.”

Silêncio.

Christine: “Você ainda está aí?”

Perrin: “Não. Eu desliguei e agora estou discando outro número, para ver se consigo pescar uma mulher mais bonita, mais jovem e mais rica.”

O humor debochado e irônico de Perrin não demora a conquistar o interesse de Christine. As ligações se repetem diariamente e os dois vão se tornando cada vez mais íntimos, porém somente pelo telefone e numa relação repleta de pequenas mentiras (Perrin cria para si próprio um personagem mais interessante que ele próprio, um escritor rico, viajado, ambicioso, chamado Thibault). De todo modo, a relação se aprofunda. Ele quer fugir da solidão, ela quer se desligar de um cotidiano caótico.

Até que chega o momento em que Christine diz que quer encontrá-lo pessoalmente. Os dois combinam de se encontrar num restaurante, mas, bem na hora do encontro, Perrin recua e acaba criando uma sucessão de quiprocós, numa trama que vai guardar semelhanças com *A loja da esquina* (*The shop around the corner* – EUA – 1940), de Ernst Lubitsch.

No dia do encontro, ambos estão aflitos, como adolescente enamorados, temerosos de que não sejam jovens, bonitos e ricos o suficiente para agradar ao outro. Perrin acha que sua roupa não é elegante; Christine pega emprestada o par de botas mais chique da filha, que acaba machucando seus pés. Nesse encontro meio às escuras, ela está em desvantagem, pois não sabe o verdadeiro nome, nem a profissão, nem mesmo a verdadeira voz de Perrin, que sempre usa o plástico em volta do bocal do telefone.

Quando chega diante do restaurante e vê Christine lá dentro, Perrin fraqueja. Tirando a gravata vermelha que o identificaria, entra no restaurante e se senta na mesa ao lado dela, sem coragem de se apresentar. Christine observa um a um todos os homens que entram no restaurante, até que finalmente aparece um homem jovem, bonito e elegante, de gravata vermelha. Ela se senta à mesa dele e já puxa conversa, para surpresa do sujeito. Perrin imediatamente se arrepende do que fez e dá um jeito de afastar o homem, com a ajuda de um garçom. Em seguida, puxa conversa com Christine, apresentando-se como François Perrin e acaba passando uma divertida noite com ela, sem revelar que era o verdadeiro Thibault.

A cena remete ao (des)encontro entre Alfred (James Stewart) e Klara (Margaret Sullavan), em *A loja da esquina*. Alfred vive às turras com sua colega de trabalho, mas, ao mesmo tempo, sem saber, estabelece com ela uma apaixonada troca de correspondências. Os dois marcam de se encontrar em um restaurante e ele, ao perceber quem era sua correspondente, recua e decide não se apresentar a ela.

O resultado, em ambos os filmes, é semelhante: a mulher fica magoada com seu enamorado desconhecido, sem saber que ele estava logo ali, ao seu lado. E depois ainda acaba tecendo altos elogios ao pretendente. Perrin, por sua vez, assim como Alfred, acaba se transformando em seu próprio rival. Não bastassem as mentiras de Perrin, agora Christine também passa a inventar mentiras para convencer Thibault (ao telefone) de que ela estaria interessada em Perrin, sem saber que os dois são o mesmo homem.

Como no filme de Lubitsch, o roteiro de Veber explora a construção e frustração de expectativas, a covardia, as mentiras e os diversos mal-entendidos resultantes disso tudo. O tom, abertamente romântico, é incomum em Veber. Por exemplo: quando Christine conversa com o homem de gravata vermelha, que ela supõe ser Thibault, ela pergunta: “Você está decepcionado? É difícil não se decepcionar, quando estamos falando de sonhos”. Veber, porém, tempera este romantismo com um bocado de ironia, autodepreciação e melancolia, por parte dos dois protagonistas, além de algumas pitadas de humor burlesco (culminando com uma ótima sequência de tombos numa poça de lama).

A outra comédia romântica de Veber (entre os filmes analisados, vale repetir) é *Contratado para amar*. Ao contrário de *Cause toujours...*, contudo, não se trata da história de um amor, mas sim de várias paixões entrelaçadas. Para começar, temos Pignon (Gad Elmaleh), perdidamente apaixonado por Émilie (Virginie Ledoyen) desde a infância, e decidido a, finalmente, pedi-la em casamento. Temos a própria Émilie (Virginie Ledoyen),

que, a princípio, não vê Pignon com interesse amoroso, pois o enxerga como o eterno melhor amigo. Além do mais, sua grande preocupação é pagar a dívida assumida para abrir sua própria livraria. Ela recusa e mesmo desdenha o pedido de casamento de Pignon e só vai passar a desejá-lo quando o vir ao lado da linda *top-model* Elena. Elena (Alice Taglioni), por sua vez, gosta verdadeiramente de seu amante Levasseur (Daniel Auteuil), a ponto de abrir mão de tudo para ficar com ele. O que Elena não sabe (mas desconfia) é que, apesar de todas as promessas, Levasseur jamais terá coragem de se divorciar da esposa Christine, verdadeira fonte de sua riqueza. Finalmente, existe uma última paixão, a da Sra. Levasseur (Kristin Scott Thomas), que, descobrindo-se traída, vai se lançar de corpo e alma para arruinar os planos e truques do marido.

Para entrelaçar todos esses desejos e desencadeá-los em conflito, Veber lança mão daquele que pode ser entendido como o *plot* principal de *Contratado para amar*, e que também tem natureza romântica ou pseudo-romântica: Levasseur contrata Pignon para abrigar em casa a *top-model* e fingir ser seu namorado. O estratagema tem dois objetivos: para Levasseur, convencer a esposa de que não a está traindo; para Pignon, conseguir dinheiro para salvar sua amada Émilie. Como se vê, trata-se, no último caso, de uma motivação ultra-romântica, neste que é, certamente, entre todos os filmes analisados, aquele em que o amor (em variadas dimensões) ocupa papel mais central no desenrolar de toda a trama.

Além dos dois filmes citados acima, há outros em que o *plot* romântico existe, mas de forma secundária.

- Nas duas versões de *L'Emmerdeur* (1973 e 2008), a tentativa de suicídio de Pignon tem motivação romântica: a recusa da ex-mulher em aceitá-lo de volta e até mesmo em conversar com ele. Boa parte das peripécias e trapalhadas vai ocorrer ao longo das tentativas de Pignon de se aproximar dela, levando Milan a tiracolo e a contragosto. Porém, os momentos finais do filme sugerem que o problema de Pignon é muito mais a solidão do que a falta da ex-mulher, já que ele acaba abrindo mão de voltar para ela quando vê a oportunidade de permanecer ao lado de Milan. Como bom “*emmerdeur*”, Pignon precisa de alguém para importunar, não necessariamente a ex-esposa.

- Em *O jantar dos malas*, o *plot* romântico tem mais espaço e mais importância ao longo da trama e também está mais entrelaçado ao *plot* principal. Christine abandona o marido Brochant exatamente porque ele prefere participar do infame jantar a passar a noite com ela. Pignon, por sua vez, vai alongando sua estadia na casa de Brochant justamente

porque consegue convencê-lo (com muito custo) de que poderia ajudá-lo nas artimanhas para trazer a esposa de volta. Além disso, Pignon identifica-se com a situação de Brochant por também ter sido abandonado por sua esposa.

- Em *O jaguar*, o *plot* romântico começa a se desenhar somente aos 39 minutos (já em meio ao segundo ato do *plot* aventureiro – a operação de salvamento do xamã), quando Perrin vê Maya desembarcar do avião e entrar no carro do namorado, o vilão Kumaré. A partir de então, o romance vai ter um papel crescente e encontrará seu desenlace simultâneo ao fechamento do *plot* aventureiro (o combate final entre Perrin e Kumaré), indo ao encontro do que Bordwell aponta como o encerramento mais comum.

- Em *O closet*, o *plot* romântico tem menor destaque. Na verdade, Pignon não demonstra grande empenho ou aptidão para recuperar a atenção da esposa e, somente após espalhar o boato de que é homossexual, passará a ser visto como um sujeito mais interessante e despertará o desejo da Srta. Bertrand, sua colega de trabalho. Mas vale sublinhar que essa transformação não tem a ver apenas com o aspecto romântico, já que também para o seu filho ele se torna uma pessoa mais interessante.

- Em *Coup de tête*, no início, Perrin tem uma amante, fato que, inclusive, favorece o quiprocó que o leva à prisão, mas que não tem nenhuma outra implicação ou continuação em termos da estrutura narrativa. Após sair da prisão, já na metade do filme, Perrin procura a mulher a quem foi acusado de ter estuprado e, após esclarecer a situação, acaba surgindo um clima romântico entre os dois, mas que permanece como uma linha narrativa periférica, no conjunto da trama.

- Em *Louro, alto, de sapato preto*, é também na segunda metade do filme que Perrin se envolve com uma das agentes secretas do grupo que o investiga. A agente Christine, que tinha sido destacada para seduzi-lo e descobrir seus segredos, acabará funcionando como uma agente dupla, pois o ajudará a escapar de algumas ciladas e, ao final, os dois terminam juntos, embarcando para o Rio de Janeiro (ainda que ela esteja viajando escondida dentro de uma mala), o que dá o mote para a continuação, *A volta do louro alto*.

Há ainda os filmes em que não há nenhum *plot* romântico, nem mesmo em posição secundária. É o caso de *O brinquedo*, *Os compadres*, *Os fugitivos* e *A cabra*. Em alguns desses casos, existe uma ou mais cenas de teor romântico, mas que não se desdobram nem evoluem ao longo da trama e, portanto, não podem ser consideradas nem mesmo como um *plot* romântico secundário.

- Em *Dupla confusão*, há uma única e breve cena mostrando Ruby com a namorada, que, logo em seguida, é assassinada pelo marido traído. O *plot* de vingança resulta diretamente desse crime, mas não é um *plot* romântico.

- Em *A cabra*, é somente a última cena que vai indicar o início de um romance entre Perrin e Marie Bens, os dois super azarados que não se conheciam até então. Entretanto, também aqui não se configura um *plot* romântico.

Pode-se perceber, por outro lado, que a ausência do componente romântico é “compensada”, em alguns filmes, pela existência de alguma outra relação ou conflito de natureza *afetiva*. Em *O brinquedo*, isso pode ser percebido na relação entre Perrin e o garoto Eric. Há o *plot* afetivo, que implica no atrito inicial, seguido pelo estabelecimento de um laço de carinho e admiração entre Perrin e Eric, que, paralelamente, vai se afastando cada vez mais do pai. A partir da metade do filme, quando os dois se acertam e se aceitam, o conflito passa a ser da dupla contra o pai do garoto. Em *Os fugitivos* e *Os compadres*, esta relação afetiva não romântica também tem a ver com a questão da paternidade real (no primeiro caso) ou imaginada (no segundo).

Além disso, é cabível afirmar que o componente afetivo (não romântico) atravessa todos os roteiros veberianos cujo *plot* principal é a já citada convivência entre os dois protagonistas. Trata-se de uma trajetória que, via de regra, envolve um estranhamento inicial, sentimentos de atração, repulsa, diversos atritos e, eventualmente, a conciliação entre os dois.

Não se pode descartar, inclusive, uma interpretação da relação Pignon/anti-Pignon, Perrin/anti-Perrin, Quentin/Rubi sob o viés da afetividade homossexual. Essa leitura já foi proposta por alguns críticos, pelo menos em relação a *Os fugitivos* e *Dupla confusão*⁷⁴. Trata-se, porém, de um viés analítico que extrapola o foco desta pesquisa.

No que diz respeito ao desenlace das tramas, nota-se que as soluções veberianas são muitas vezes surpreendentes. Bordwell argumenta que o final hollywoodiano padrão (o famoso “*hollywood ending*”) tende a solucionar, de forma integrada, ambos os lados do *plot* duplo, de preferência com um final feliz para o casal romântico. Hollywood busca um final com alta sensação de encerramento (*closure*), que Bordwell define assim: “o grau [trata-se, portanto, de uma gradação, e não de algo absoluto] segundo qual o final de uma

⁷⁴ Isso sem mencionar, evidentemente, os filmes em que a homossexualidade é um dos temas centrais, como em *O closet*, *A gaiola das loucas* e *Dois tiras meio suspeitos*.

narrativa revela os efeitos de todos os eventos causais e resolve todas as linhas de ação” (BORDWELL, 2008b, p. 477).

Entre os filmes analisados, poucos terminam com o típico *happy end* romântico (*Cause toujours... tu m'intéresses!*, *O jaguar*, *Contratado para amar* e, em certa medida, *O closet*); mesmo porque, como se verificou acima, o próprio *plot* romântico não é comum nos filmes de Veber. Chama atenção, também, a frequência com que Veber recorre a um anticlímax, pouco comum na narrativa clássica. Em muitos casos, a cena final deixa os protagonistas encrencados (por exemplo, presos, em *Fuja enquanto é tempo*, *L'Emmerdeur 2008* e *Dupla confusão*), ou deixa uma sensação de que as pendências não foram totalmente resolvidas (*Louro, alto, de sapato preto* e *O jantar dos malas*). Outras vezes, a solução é bastante ambígua ou politicamente incorreta (o filho pré-adolescente “troca” o pai por outra figura paterna, em *O brinquedo*; Perrin “foge” com a moça cujo desaparecimento tinha ido investigar, em *A cabra*; o filho mente para seus dois “pretensos” pais, em *Os compadres*).

Em *Coup de tête*, dirigido por Jean-Jacques Annaud, o roteiro de Veber traz um anticlímax com papel ainda mais curioso. François Perrin (Patrick Dewaere), após ter sido vítima de uma armação, envolvendo os diretores do próprio time em que jogava, vai preso por um estupro que não cometeu. Algum tempo depois, o ônibus que transportava o time sofre um acidente e vários jogadores se machucam. Como o time está às vésperas da final do campeonato, os mesmos que o tinham jogado na prisão criam uma estratégia para tirá-lo de lá e o convidam para jogar as partidas finais. Perrin joga a final e faz os gols do título. Mas está decidido a se vingar. No jantar de comemoração do título, cercado por todos os que o prejudicaram, ele dispara: “Ergo a minha taça para a pilha de lixo que me rodeia nesta sala... e há o suficiente para encher um depósito!”

Com o moral muito elevado, e já alçado ao *status* de ídolo da torcida, Perrin diz, durante o jantar, tudo o que trazia engasgado. Desmascara a hipocrisia dos diretores, ameaça contar tudo para a imprensa e avisa: “amanhã de manhã, preparem-se para a minha vingança” (Figura 23).



Figura 23 – Perrin no jantar comemorativo em *Coup de tête*: “Preparam-se!”

Todos os ameaçados passam a noite em pânico e, ao amanhecer, montam barricadas para proteger suas casas, lojas, empresas e bares (Figura 24). Mas o fazem de forma tão frenética, e com tal sentimento de culpa, que acabam, eles mesmos, destruindo seus patrimônios. Na manhã seguinte, Perrin simplesmente caminha, tranquilo, em frente a toda a destruição que ele nem mesmo precisou causar. A vingança anunciada acontece, assim, de forma irônica.



Figura 24 – Barricada para a vingança anunciada em *Coup de tête*

Embora não tenha afinidade com a Nouvelle Vague, é bastante possível que Veber tenha sido influenciado por uma das características estilísticas daquele movimento, ao deixar os finais “desafiadoramente ambíguos e incertos” (BORDWELL, 2008b, p. 463). Veber pode não chegar a tanto, mas, certamente, apresenta vários finais mais abertos do que a maioria dos filmes (e especificamente as comédias) hollywoodianas. Via de regra, estes finais serão modificados nos *remakes*, como será analisado no tópico 2.3.

c) *Comunicabilidade e Cognoscibilidade*⁷⁵

Elemento fundamental na análise de Bordwell sobre a narrativa clássica, a comunicabilidade refere-se ao grau com que a narração retém ou expõe determinadas informações da fábula para o espectador. Está diretamente ligada à questão da causalidade (já discutida no item *a* deste capítulo), evidenciada, por exemplo, no cuidado (altamente “comunicativo”) de “plantar pistas” ao longo da trama para que o espectador faça determinadas ilações e inferências, tirando determinadas conclusões.

Bordwell argumenta que a comunicabilidade de um filme nunca é total. Toda narração fílmica procura omitir, ou pelo menos ocultar, determinadas informações, dosando o quanto se deseja, ou se permite, que o espectador saiba a respeito do que já aconteceu, do que está acontecendo e do que está para acontecer. O próprio gênero do filme já traz embutida uma tendência a uma narrativa mais comunicativa (como o melodrama, que não se preocupa muito em esconder o que já aconteceu, uma vez que privilegia a expectativa sobre o que virá a acontecer) ou menos comunicativa (como o filme de detetive, que precisa ter o cuidado de omitir muito do que aconteceu no passado, para ressaltar o próprio trabalho de investigação)⁷⁶.

Por outro lado, a narrativa clássica tende a ser muito redundante, notadamente ao repetir (e reforçar) determinadas informações que são consideradas essenciais para a compreensão da fábula. Segundo Bordwell (1988), existe uma regra tácita, entre os roteiristas hollywoodianos, segundo a qual um elemento essencial (um objeto, um sinal ou um lugar, por exemplo) deve ser apresentado por, pelo menos, três vezes, preferencialmente de formas diferentes, para os diferentes tipos de espectador, desde o mais atento até o mais disperso, garantindo que tal elemento não passe despercebido.

Já a noção de cognoscibilidade, embora intimamente ligada à de comunicabilidade, não se confunde com ela. Trata-se, aqui, do grau de conhecimento que a narrativa manifesta sobre os eventos da fábula e dos pensamentos e sentimentos do personagem. Em outras palavras, a narrativa pode ser menos onisciente, limitando-se a revelar os eventos

⁷⁵ No original, “*communicativeness*” e “*knowledge*”. Serão usados, aqui, os termos como foram traduzidos por Fernando Mascarello, em BORDWELL, 2004.

⁷⁶ Ver também a nota 47, no tópico 1.3, na qual se apresenta a diferença entre suspense, surpresa e mistério, segundo Alfred Hitchcock, diferença esta que reside, em grande parte, em questões relacionadas à comunicabilidade.

exteriores que acontecem com o personagem, ou pode ser mais onisciente, revelando também o que ele pensa e sente. Para além disso, uma narrativa pode privilegiar o ponto de vista de um personagem específico ou multiplicar os pontos de vista, incluindo o ponto de vista de outros personagens.

A narrativa clássica hollywoodiana, segundo Bordwell, tende a ser amplamente onisciente⁷⁷, porém “com limitações estratégicas”, que, como ocorre com a comunicabilidade, muitas vezes têm a ver com o gênero do filme. Histórias de mistério, de investigações, por exemplo, geralmente apresentam ao espectador somente aquilo que o detetive sabe, permitindo, com isto, que o público acompanhe os processos dedutivos do investigador. Bordwell argumenta que a narrativa abertamente supressiva/restritiva, como é frequente na obra de Alain Resnais ou Jean-Marie Straub, por exemplo, são raros em Hollywood, a não ser em casos em que a supressão é motivada e justificada por algum elemento da própria fábula, como um personagem que mente ou esconde propositalmente certas informações do espectador, tal qual ocorre em *Os suspeitos* (*The usual suspects* – EUA –1995), de Bryan Singer.

Filmes que apresentam uma locução em primeira pessoa – especialmente se este locutor for o protagonista – terão um alto grau de cognoscibilidade (ou onisciência), pois o público poderá compartilhar das ideias, dúvidas e aflições do personagem, mesmo que apenas em seu pensamento.

Bordwell não chega a abordar as possíveis implicações humorísticas desses elementos⁷⁸, porém reconhece que

as viradas narrativas espertas frequentemente dependem de nos restringir ao ponto de vista de um dos personagens, antes de revelar a totalidade da situação. Ocasionalmente, o filme clássico ostenta tais operações, abrindo uma lacuna entre o alto nível de cognoscibilidade e uma comunicabilidade apenas moderada (BORDWELL, 1988, p. 32).

Assim, não é difícil perceber que as possíveis combinações dos graus de comunicabilidade e cognoscibilidade permitem a criação de várias situações cômicas

⁷⁷ - Mesmo um *flash-back*, que, a princípio, se limita aos fatos que o personagem efetivamente presenciou e conhece, quase sempre acaba abrangendo outras informações das quais este personagem não teria acesso, numa licença poética que geralmente passa despercebida pelo espectador ou que já é tida como aceitável.

⁷⁸ - Por outro lado, o autor destaca a relação entre a ironia e o melodrama: “a narração mais onisciente no melodrama tende a enfatizar a comunicabilidade para possibilitar viradas [*twists*] irônicas e patéticas, das quais os personagens não têm conhecimento” (BORDWELL, 1985, p. 60).

estruturalmente distintas. Nos filmes de Francis Veber, especificamente, boa parte do humor deriva de questões ligadas à comunicabilidade. Três variações principais podem ser apontadas: o espectador sabe algo que o personagem não sabe; o espectador não sabe algo que o personagem sabe; espectador e personagens são ambos surpreendidos por um evento ou ação que não esperavam. As três instâncias são detalhadas e exemplificadas a seguir.

- *Espectador sabe algo que o personagem não sabe:*

Nesse caso, o espectador é cúmplice da narração (que poderia ser representada, por exemplo, pelo diretor e o roteirista – embora Bordwell evite a personificação do ato narrativo, preferindo usar termos mais neutros, como narração e narrativa).

Em *O jantar dos malas*, é essa estratégia que propicia o humor no quiprocó envolvendo a chegada de Christine, esposa de Brochant. Arrependida de sair de casa e largar o marido acamado, ela retorna. Porém, nesse meio tempo, Pignon telefonara por engano para Marlene, a ex-amante ninfomaníaca de Brochant, o que a instiga a visitar o doente. Ao ver Christine chegar (e tendo sido esculhambado por Brochant por ter ligado para Marlene), Pignon decide consertar o erro e, imaginando tratar-se da amante, faz de tudo para expulsá-la da casa. Isso acaba piorando a situação, pois Christine descobre que o marido tinha uma amante e, como consequência, resolve ir embora definitivamente. O espectador assiste perplexo (e admirado) à trapalhada de Pignon, pois ele já viu Christine em cena e sabe quem ela é, mas Pignon nunca a viu.

Em *Louro, alto, de sapato preto*, o espectador acompanhou a armadilha criada pelo chefe do Serviço Secreto, Coronel Tolouse (Jean Rochefort) para enganar o traidor Milan (Bernard Blier): escolher no aeroporto um sujeito qualquer, ao acaso, e convencer Milan de que se trata de um perigoso espião. Portanto, sabemos mais do que os agentes (que passam a suspeitar de todos os gestos e palavras de Perrin, sem saber que ele é um sujeito qualquer, apenas um músico distraído e estabonado) e também mais do que o próprio Perrin, que passa o filme inteiro sem nem desconfiar que é o foco de uma grande operação do Serviço Secreto. Já seu amigo Maurice (Jean Carmet) não tem a mesma sorte: tromba com vários espiões, descobre todos os armamentos, depara com cadáveres no chão, dentro de armários e até mesmo espremidos na geladeira. Como ninguém vê o que ele vê (só o público), nem acredita no que ele diz, Maurice acaba convencendo os outros (e a si mesmo) de que está paranóico e sofrendo delírios.

De maneira similar, boa parte do humor de *Dupla confusão* reside no fato de que Quentin, tão absorto pelo que acredita ser sua nova “amizade”, com Ruby, não se dá conta de que o colega de cela, e de fuga, só pensa em se livrar dele. Assim como sabemos que Milan é um perigoso assassino que tenta de tudo, sem sucesso, para se livrar de Pignon, nas duas versões de *L'Émmerdeur*.

Em *Os compadres*, toda a sequência em que Pignon e Lucas se conhecem e partem em busca do filho fugido também tira seu humor da diferença entre o que o espectador sabe e o que os personagens acreditam. Pignon e Lucas, acreditando que se trata de dois rapazes desaparecidos, ficam muito felizes de se conhecerem, decidem fazer a busca juntos, falam maravilhas dos filhos que nem conhecem, fazem planos para o futuro deles, enquanto o espectador sabe que, na verdade, se trata de um único rapaz e, além disso, sabe que nenhum dos dois é o verdadeiro pai. Somente ao final da sequência, quando cada um tira do bolso a mesma foto e mostra para a mãe da namorada do rapaz, é que os dois descobrirão aquilo que o espectador já conhecia desde o início.



Figura 25 – *Os compadres*: dois pais, um filho só.

Em *Contratado para amar*, algumas das cenas mais divertidas ocorrem quando Richard vê o colega manobrista, Pignon, aos beijos e abraços (além de estar morando) com a modelo Elena, sem saber que tudo é uma farsa.

Já em *O closet*, Veber cria situações bastante intrincadas, em termos de comunicabilidade e cognoscibilidade. Uma delas ocorre quando Pignon (Daniel Auteuil) chega ao trabalho pela primeira vez, após espalhar o boato de que seria *gay* (para assim evitar sua demissão, pois a empresa não gostaria de ser vista como homofóbica). Um

pouco antes de ele entrar no escritório, sua recém divulgada homossexualidade é assunto de uma conversa entre duas colegas:

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 dele olhar. Ele olha de lado, com os olhos arregalados, como os pombos.”

Srta. Bertrand: “Eles são gays também, os pombos?”

Pignon chega ao escritório, olha de lado e pergunta se elas querem que ele busque café. O olhar é interpretado, por Ariane, como a comprovação de que Pignon é mesmo gay.



Figura 26 – Pignon e seu “olhar de pombo”, em *O closet*.

Nessa cena, Pignon sabe que é tudo mentira (pois fora ele mesmo quem espalhara o boato), sabe que as colegas conhecem o boato, mas não sabe que elas estavam conversando sobre seu “olhar de pombo”. Ariane e a Srta. Bertrand, por sua vez, não sabem que a homossexualidade é uma farsa, mas estão por dentro da “teoria” sobre o “olhar de pombo”. E o espectador está numa posição privilegiada, pois é o único que tem o conhecimento de todas essas nuances. O humor se apóia justamente no fato de que o público domina por completo as verdades e mentiras envolvidas, e também domina o que cada personagem conhece e desconhece. Assim, somos cúmplices das duas e rimos *com elas* quando Pignon lança o “olhar de pombo”, mas também somos cúmplices dele e rimos *delas* por sabermos que estão equivocadas.

Na maioria desses casos, há pelo menos um personagem que também sabe o que o espectador sabe. Geralmente, trata-se de quem criou a farsa (a mentira, a pegadinha), como a ex-namorada, em *Os compadres*; ou de quem compactua com a farsa, como Campana, em *A cabra*; Brochant, em *O jantar dos malas*; Pignon, em *O closet*; Pignon e Elena, em *Contratado para amar*. Trata-se de uma estratégia bastante comum nos filmes de Veber, em que é recorrente este tipo de tramóia – também reiterada em diversas farsas ao estilo de Ernst Lubitsch ou Billy Wilder.

Vale salientar que todos os exemplos citados ocorrem dentro da ação diegética. Mas, em alguns casos, a diferença de comunicabilidade nasce de algum elemento extra-diegético ao qual o espectador tem acesso, mas o personagem não. Exemplo disso ocorre em *O jantar dos malas*, na cena em que o impiedoso Cheval está dirigindo para a casa de Brochant e a trilha sonora, extra-diegética, remete ao tema do filme *Tubarão* (*Jaws* – EUA – 1975), de Steven Spielberg.

- *Espectador não sabe algo que os personagens sabem:*

Nesse caso, o humor surge quando uma informação, que tinha sido previamente omitida pela narração, é revelada ao espectador e ele é levado a refazer suas hipóteses. É o recurso usado por Veber nas elipses de efeito cômico em *Dupla confusão*, mencionadas no tópico anterior, assim como as que se fazem presentes em vários outros filmes. Por exemplo, em *Cause toujours... tu m'intéresses!*, na cena em que Christine, não conseguindo tirar a bota que lhe machucava o pé, xinga o guarda e, após uma elipse, já aparece detida, na delegacia.

Mas nem sempre se trata de uma elipse. Em alguns casos, trata-se simplesmente de criar uma expectativa ou uma hipótese mental e, algum tempo depois, desmontá-la. É o caso da cena de abertura de *Contratado para amar*, já mencionada no capítulo 1 (Figura 13). A primeira impressão do espectador é a de que Pignon e Richard são dois *playboys*, donos dos carrões esportivos, que estão ali no trânsito contando vantagem. Só depois, quando eles entregam os carros a seus verdadeiros donos, descobrimos que são apenas manobristas.

Há casos, também, em que o efeito buscado não é o de humor, mas o de preocupação com o destino do personagem. É o que ocorre em *Coup de tête*, na cena em que é feito, na delegacia, o reconhecimento do suspeito pelo estupro (Figuras 27 a 30).



Figura 27 – *Coup de tête*: a mulher que foi estuprada vê os “suspeitos”, entre os quais está Perrin.



Figura 28 – *Coup de tête*. O delegado pergunta: “Você reconhece algum deles?”



Figura 29 – *Coup de tête*. A mulher hesita: “Não sei. Acho que sim, é aquele ali.”



Figura 30 – Delegado: “Não. Aquele ali é um dos nossos funcionários.”

O enquadramento (especificamente na Figura 29) engana o espectador e o faz temer por Perrin. Isso porque quando a mulher diz “Acho que é aquele ali”, a imagem não está enquadrando o homem a quem ela está supostamente reconhecendo, mas sim Perrin. A partir da montagem da voz em *off* sobre a imagem, cria-se a hipótese, então, de que Perrin teria sido reconhecido, mas, em seguida, o delegado descarta: “Não, aquele é um de nossos funcionários”, revelando que ela tinha indicado outra pessoa, que estava no extra-campo. Só então se percebe que o enquadramento (figura 29) não apresentava o olhar da mulher, mas sim o olhar (e o foco de preocupação) do próprio espectador.

- *Espectador e personagem são ambos surpreendidos por um evento ou ação:*

Nesse caso, o espectador e o personagem compartilham da mesma ignorância, ou "não-comunicabilidade", sobre o que está ocorrendo ou vai ocorrer. Assim, a reação de surpresa se assemelha ao que foi descrito por Hitchcock (ver nota 47). A diferença é que aqui o efeito não é de susto ou medo, mas sim de uma surpresa divertida.

Isso acontece numa das reviravoltas mais engraçadas e surpreendentes de *O jantar dos malas*, quando Brochant finalmente consegue o telefone do suposto amante de sua mulher e telefona para seu “abatedouro” (local para onde ele leva todas as amantes, segundo o mordaz e cruel auditor fiscal, Cheval). O telefone é posto em viva-voz e assim o público escuta ao mesmo tempo em que os personagens (Pignon, Brochant, Leblanc e Cheval) o amante dizer: “Mas eu não estou com Christine Brochant. Estou com a mulher do meu auditor fiscal.”

Em *Os compadres*, é o caso da cena em que Pignon está prestes a se suicidar, com o revólver na boca, e, justo quando vai apertar o gatilho, toca o telefone. Tanto o personagem quanto o espectador aguardavam o barulho de um tiro e são surpreendidos pelo toque estridente do aparelho (Figura 31).



Figura 31 – Pignon salvo pelo ring, em *Os compadres*.

A mesma lógica vale para praticamente todas as *gags* visuais, envolvendo tombos, brigas, acidentes, e outras “proezas” físicas, que marcam as cenas de humor mais burlesco, presentes, ainda que de forma secundária, na maior parte dos filmes de Veber (o humor burlesco será tratado de forma mais detida no capítulo 3).

d) Autoconsciência narrativa

A *autoconsciência* (*self-consciousness*) indica o grau de reconhecimento, pelo filme, de que existe uma construção narrativa e como o espectador percebe isto. Quanto mais o filme chama a atenção para o fato de que está contando uma história, mais autoconsciente é a narração. A narrativa clássica hollywoodiana tende a ser mais discreta e funcional, na medida em que “utiliza a técnica cinematográfica como um veículo para a trama transmitir as informações da fábula” (BORDWELL, 1985, p. 162). Por isso, geralmente o estilo – e, poderíamos acrescentar, a direção – do filme costumam passar despercebidos.

Andrade (2004), ao escrever sobre o estilo discreto (clássico) do cineasta Billy Wilder, apresenta uma definição que poderia ser extrapolada para a narrativa clássica em geral. Segundo a autora, trata-se de um cineasta que usa de modo funcional os diversos recursos da linguagem cinematográfica: enquadramentos, movimentos de câmera, edição, trilha sonora, tudo definido de forma a tornar a história mais clara e, ao mesmo tempo, mais envolvente para o espectador. “A funcionalidade traz em si a idéia da maestria: pode ser usada de forma meramente burocrática, ou pode potencializar a narrativa, nas mãos de um realizador talentoso e atento” (ANDRADE, 2004, p. 20).

Outros autores, como Jacques Aumont (2002) e Ismail Xavier (2003) classificam a narrativa clássica como mais “transparente”, expressão evitada por Bordwell. A ideia de “transparência” está relacionada com a noção de “observador invisível”, de Pudovkin, ou de “quarta parede”, no teatro dramático. Ela dá ao espectador a sensação de estar testemunhando acontecimentos que existiriam independentemente de sua representação narrativa e facilita a chamada “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*). Aumont argumenta que a transparência depende da capacidade (ou da intenção) de mascarar a descontinuidade dos planos, criando a impressão de um fluxo contínuo e homogêneo de imagens, com uso predominante do *raccord*.⁷⁹

Além da “montagem invisível”, outros aspectos técnicos minimizam a autoconsciência, como a “proibição” de que os atores olhem diretamente para a câmera e a obediência à regra dos 180°⁸⁰. Em conjunto, permitem ao espectador compreender o tempo e o espaço fílmicos nos quais a fábula se desenrola, e, ao mesmo tempo, manter a ilusão diegética, envolvendo-se com os personagens numa mescla de identificação e projeção, sem excluir, como lembra Bordwell, uma dose de voyeurismo. Assim, a narração leva o espectador a construir mentalmente a fábula e não a indagar por que o filme está utilizando este ou aquele recurso. O chamado “cinema de arte, com sua ênfase na intrusão autoral” (BORDWELL, 1985, p. 79), evidencia muito mais suas opções narrativas e estilísticas.

Embora tenda a ser apenas moderada, no cinema clássico, a autoconsciência varia ao longo de um filme. De um modo geral, explica Bordwell, o início e fim dos filmes são trechos mais autoconscientes (seja pelo uso explícito das legendas e letreiros, seja pela presença, mais comum nessas partes, de locuções em *off*).

A sequência de créditos e os planos iniciais geralmente trazem traços de uma narração mais autoconsciente. Uma vez que a ação começa a se desenrolar, porém, a narração se oculta, deixando os personagens e suas interações se encarregarem de transmitir as informações (BORDWELL, 1985, p. 160).

⁷⁹ - Aumont define o *raccord* como “qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade*” (AUMONT, 2002, p. 77). Vários tipos de *raccord* foram se configurando na tradição da narrativa clássica, tanto os de natureza diegética (como o *raccord* a partir de um olhar, gerando o efeito de campo-contracampo) como os de natureza puramente formal (como o *raccord* de movimento, o *raccord* de gesto, o *raccord* sem sair do eixo).

⁸⁰ - Convencionou-se que, ao longo das várias tomadas de uma mesma sequência, a câmera deve permanecer sempre do mesmo lado da ação, levando em conta um eixo imaginário e um semicírculo (180°) em torno dele. Com isso, garante-se a sensação de continuidade na montagem, já que o espectador construirá mentalmente o espaço e entenderá que pessoas e objetos estão à direita ou à esquerda deste eixo.

Em alguns momentos, ao longo do filme, a narração mais aberta pode reaparecer, por exemplo, nos “*establishing shots*”⁸¹ e nas “*montage sequences*”⁸². Outros fatores que tornam a narrativa mais autoconsciente (e, portanto, perturbam, de alguma forma, a ilusão diegética) são: a alteração na velocidade de exibição (*slow-motion* ou *fast-motion*); o recurso da tela dividida (*split-screen*); uma trilha sonora destoante; um olhar do ator diretamente para a câmera; um discurso verbal dirigido diretamente ao espectador; cortes indiscretos (como o *jump-cut* ou falso *raccord*); uma movimentação de câmera visivelmente não-natural; uma atuação mais teatralizada⁸³.

Outros fatores que podem tornar a narrativa mais autoconsciente são o uso da metalinguagem (por exemplo, um filme cuja história se passa no próprio universo cinematográfico, durante uma filmagem, produção ou exibição de um filme) e da intertextualidade (por exemplo, filmes que estabelecem diálogos menos ou mais explícitos com outras obras, por meio de citações, homenagens, refilmagens etc.⁸⁴). Todos esses casos são potencialmente mais autoconscientes, porque de algum modo chamam a atenção para o ato narrativo e não raro requerem o pré-conhecimento de outra obra narrativa, para a melhor compreensão de suas referências. O campo da comédia é bastante propício para este tipo de relação, com o uso da paródia e do pastiche (essa questão será retomada no próximo capítulo, no tópico 3.4).

Trazendo as diversas questões deste tópico (autoconsciência narrativa) para a análise dos filmes de Francis Veber, pode-se afirmar que se trata de um diretor bastante discreto, que privilegia o uso funcional da técnica cinematográfica e segue a montagem clássica, que passa praticamente despercebida. Predomina a narração direta, pouco autoconsciente, que não elege como condutor o ponto de vista de nenhum dos personagens, em particular. Há pouco uso, inclusive, da câmera subjetiva, ou melhor, um uso funcional deste recurso, restrito, geralmente, a momentos específicos da trama.

⁸¹ Nome dado ao plano mais amplo que tende a iniciar uma cena, identificando o local onde esta se passa, sendo depois seguido por planos mais fechados.

⁸² Tipo de sequência que apresenta de forma sintética a passagem do tempo por meio de uma série de cenas curtas seguidas e interligadas, geralmente por uma mesma trilha sonora de fundo.

⁸³ - Vale sublinhar que vários desses recursos – até mesmo por serem usados esporadicamente ao longo de vários anos – acabaram por se tornar convencionais e foram assimilados pelo público, aparecendo, atualmente, sem causar maiores efeitos de distanciamento: é o caso dos *flash-backs* (bem mais do que os *flash-forwards*, que continuam implicando alto grau de estranhamento), da câmera lenta e mesmo, em alguns casos, dos *jump-cuts*.

⁸⁴ - Sobre essas questões, ver ANDRADE (1999).

É interessante notar que mesmo a locução em primeira pessoa, recurso corriqueiro em seus conterrâneos (e quase contemporâneos) da Nouvelle Vague foi pouco usado por Veber. A Nouvelle Vague abarcou, no universo do cinema francês, o que os escritores românticos do início do século XIX haviam feito: falar do “eu”, ou seja, experimentar um ponto de vista mais existencialista, muitas vezes de forma literal, com o uso da locução em primeira pessoa. Já Veber, em suas inúmeras variações sobre o mesmo tonto, não nos apresenta nenhum que se entenda ou se assuma como *con*, diferentemente do que faz o protagonista de *Acossado* (*À bout de souffle* – França – 1960), primeiro filme de Godard e obra símbolo da Nouvelle Vague, cuja primeira fala, no filme, é justamente “*Je suis con*” (“eu sou idiota”). Ainda que essa frase de Michel Poiccard (personagem de Jean-Paul Belmondo) seja um tanto irônica (afinal, trata-se de um trambiqueiro autoconfiante), ela reflete uma auto-ironia e uma autoconsciência (tanto no nível do personagem quanto no nível da narração) que é comum no cinema *da Nouvelle Vague* como um todo e mais rara na filmografia de Veber.

As exceções, entre os filmes analisados, são *Cause toujours... tu m'intéresses!* e *Coup de tête*, nos quais a locução em *off*, do protagonista em primeira pessoa, conduz a narrativa, e nos abre uma porta para penetrarmos mais a fundo em suas reflexões, pensamentos e sentimentos. Deve-se registrar que ambos os roteiros foram adaptações de romances pré-existentes, o que também pode explicar a utilização da locução em primeira pessoa.

Em *Cause toujours... tu m'intéresses!*, a peculiaridade é que essa locução, dirigida ao espectador, feita no presente do indicativo, é compartilhada pelos dois protagonistas, François Perrin e Christine Clément, de forma alternada. Assim, a narrativa mescla não apenas os atos, mas os pensamentos e a intimidade dos dois protagonistas. Já no caso de *Coup de tête*, a locução em *off* é feita por François Perrin. Começa no presente, mas passa para o pretérito, em um *flash-back*. Em determinado momento, vai incluir até mesmo um *flash-back* dentro de outro, numa construção bastante incomum para Veber, mas que demonstra que ele sabe sair de sua própria “fórmula”, quando deseja ou necessita.

Fora essas exceções, predomina a “economia de estilo”, como alegou um dos críticos citados na introdução desta tese, comparando a direção de Veber à de Woody Allen. Não por acaso, Allen é um diretor que já manifestou sua preferência pela direção discreta, notadamente no caso das comédias. Para um diretor, ele admite, pode ser divertido e instigante dedicar-se a minúcias de fotografia e iluminação, por exemplo, contanto que tais

elementos não tirem o foco das risadas, sob o risco de se “matar a comédia”. Daí Allen preferir um estilo como o de Mike Nichols, cuja direção ele define como “simples, rápida, limpa, leve, perfeita” (*apud* LAX, 2008, p. 257).

Petr Král (2007), autor de um dos mais importantes estudos sobre as comédias fílmicas – particularmente sobre as comédias burlescas – também argumenta que os diretores de comédias devem evitar efeitos estéticos que desviem a atenção do essencial – a fábula e os personagens:

Os cômicos, felizmente, não têm nada de retóricos profissionais. Estranhos a todo exibicionismo artístico, eles inventam, ao contrário, os mais impressionantes achados agindo como modestos artesãos, menos para eles mesmos e mais por razões totalmente funcionais: para usar estes achados como veículos para um propósito preciso (KRÁL, 2007, p. 53).

Nas dezenas de entrevistas pesquisadas ao longo deste trabalho, foram raríssimos os momentos em que Veber falou sobre aspectos técnicos da direção⁸⁵. E, mesmo nestes momentos, jamais recorreu a argumentos ou categorias típicas dos estudos acadêmicos. Parece não se preocupar (ou mesmo não ter amplo conhecimento) de questões ligadas aos estudos linguísticos ou semióticos, dando preferência a questões mais pragmáticas de seu trabalho como diretor. Numa das poucas entrevistas em que procurou sistematizar o papel da direção, ele distinguiu três aspectos da atividade:

Acredito que haja três partes, que são a direção de atores, a encenação [*mise-en-scène*] e a filmagem. Quanto à direção de atores, o próprio nome já diz tudo. A meu ver, é uma das coisas mais importantes, pois são os atores que contam a sua história: se você lhes dá “a nota” que você tinha na cabeça quando escreveu e eles conseguem restituí-la, é formidável! [...]

A encenação consiste em distribuir e movimentar as pessoas no sentido do seu texto, ou seja, elas se levantam, andam e falam os diálogos. Trata-se de um ritmo que vem do coração.

E, finalmente, a filmagem é o aspecto mais técnico do ofício: preparar o equipamento para uma tomada, seguir a movimentação dos personagens, optar por um plano mais aberto ou fechado etc. É o aspecto puramente técnico, feito

⁸⁵ - Aliás, esta pesquisa passa ao largo de alguns aspectos mais técnicos da direção (como equipamentos, lentes, filtros, iluminação), tanto pelo limitado conhecimento deste tipo de questão por parte deste autor, quanto, principalmente, pelo fato de, até onde foi possível notar, Veber não recorrer a soluções técnicas notáveis e/ou incomuns, pelo menos não a ponto de que seu uso tenha tido efeito marcante em termos da construção cômica das cenas.

em companhia com o câmera e o diretor de fotografia. Trata-se, para mim, da parte mais esotérica, mais misteriosa e menos artística.⁸⁶

Como se percebe, Veber não demonstra – ou não demonstrava à época dessa entrevista, em 1984, quando acabava de lançar seu terceiro filme – grande apreço e desenvoltura no que se refere aos planos e movimentos de câmera. Por outro lado, nessa mesma entrevista, ele explica que, por não se sentir tão à vontade com esse aspecto, tem o hábito de decupar meticulosamente as cenas. E também demonstra grande fascínio pela questão do ritmo. Algumas vezes, explica, prefere rodar uma cena mais longa sem cortes, fazendo com que o ritmo seja criado na própria atuação, em vez de filmar a cena em várias tomadas curtas e estabelecer o ritmo na montagem.

Se, graças a seus atores, e a custo de muito ensaio, você tem a possibilidade de criar o ritmo e a vida do filme em um plano-sequência, é algo prodigioso, porque você obtém ali dois, três minutos de cena que fluem naturalmente e nos quais os atores vivem intensamente. Claro que é muito mais trabalhoso do que fazer isso por meio da montagem, inserindo planos de corte aqui e ali.⁸⁷

Em outro trecho da mesma entrevista, o diretor fala sobre a duração dos filmes e sobre os “tempos mortos”.

[Em *Os compadres*] nós filmamos 1h 34min. e a versão final tem 1h 32min. Mas o resultado é muito preciso [em termos de ritmo]. Eu fiz algo que nunca tinha feito antes: rastreei todas aquelas pequenas panes que existem nas falas dos atores que fazem com que, multiplicadas por cinquenta ou cem, o filme, de repente, perca o ritmo. [...] Meu sonho é chegar ao ponto de provocar o riso de uma maneira imediata, sem nenhuma lentidão. De filme em filme, haverá sempre um esforço para obter um objeto cada vez mais preciso.⁸⁸

É interessante perceber a preocupação de Veber com a questão do ritmo e do tamanho dos filmes, já que uma das críticas recorrentes a seu trabalho é o fato de os filmes serem invariavelmente curtos (a maioria não chega a 90 minutos), o que, na visão de tais críticos, revelaria uma displicência em desenvolver mais a fundo suas tramas e

⁸⁶ - “*La politesse du désespoir – entretien avec Francis Veber*” – entrevista concedida a Chantal de Béchade, publicada na revista “*La revue du Cinéma*”, n.390, jan/1984, p. 73.

⁸⁷ - idem nota anterior, p. 72.

⁸⁸ - idem nota anterior, p. 71.

personagens. Esse tipo de argumento pode ser relacionado, mais uma vez, a um depoimento de Woody Allen, cineasta também conhecido por fazer comédias “curtas”:

Se eu fizer um filme que dure uma hora e quarenta, este filme será longo. Depois de um certo tempo, perco o ímpeto da história. Os cineastas refletem os seus próprios ritmos, os seus próprios metabolismos. [...] Os filmes com várias histórias juntas [refere-se a *Crimes e Pecados* e *Maridos e Esposas*] tendem a ser mais longos, ao passo que os corridos são mais curtos. Se você assistir aos filmes dos Irmãos Marx, W. C. Fields e outros verá que eles são mais curtos que os meus (*apud* BJÖRKMAN, s/d, p. 54).

Outro cineasta importante e grande apreciador de comédias que destaca a importância do ritmo é François Truffaut (1989). Em sua opinião, uma boa comédia é definida por seu *timing*, a precisão de sua construção narrativa, sua leveza, seu acerto na escalação e direção de atores. Como se vê, Truffaut passa longe das categorias propriamente imagísticas. Ele não quer dizer com isso que a *mise-en-scène* de uma comédia possa ou deva se descuidar da construção plástica da imagem, da fotografia, dos enquadramentos e da composição. Mas acredita que, nesse gênero, talvez mais do que em outros, a imagem precise estar a serviço de contar uma história e, mais que isto, contar de forma a nos fazer rir.

A preocupação com o ritmo foi um dos grandes desafios de Veber ao adaptar seu grande sucesso *O jantar dos malas* dos palcos para a tela. Sabe-se que, nas centenas de apresentações teatrais (principalmente, na primeira montagem, que trazia o mesmo Jacques Villeret como Pignon), o público tinha verdadeiros ataques de riso ao longo da peça, que, muitas vezes, contagiavam até mesmo os atores. No palco, a solução para tais situações – que não são incomuns em comédias teatrais – é criar ou alongar a pausa no diálogo, para, então, retomar o texto⁸⁹. Veber descreve, em suas memórias, sua surpresa ao assistir pela primeira vez à própria peça.

Fiquei chocado com as torrentes de riso que partiam da plateia. Eu imaginava o potencial cômico da peça, mas como esperar aquela histeria na sala? Em alguns momentos, os próprios atores se perdiam. Não tinham ainda aprendido a marcar o tempo que lhes permitia falar sem ter a voz abafada pelos risos, o que acabava até atrapalhando algumas das tiradas cômicas (VEBER, 2010, p. 266).

⁸⁹ - A propósito disso, Bergson argumenta que o riso tem um forte componente de cumplicidade, de compartilhamento. O riso precisa de eco e funciona melhor em grupo: “Quantas vezes já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala?” (BERGSON, 2007, p. 5).

Este tipo de procedimento – criar uma pausa até os risos pararem – não pode, porém, ser adotado no cinema, por razões evidentes. A solução encontrada por Veber é ao mesmo tempo simples e bem cinematográfica: em diversas cenas muito divertidas, quando o público provavelmente estará às gargalhadas, o diretor preenche este intervalo com primeiros e primeiríssimos planos de Pignon – confuso, eufórico, alarmado, constrangido, envergonhado – ou com primeiros planos de Brochant reagindo às “façanhas” pignonescas – inicialmente, divertindo-se com a “babaquice” de seu convidado; convicto de que aquele “campeão mundial” vai tirar o primeiro lugar no “jantar dos malas”; depois balançando a cabeça, perplexo com a capacidade que Pignon tem de criar confusões, e, finalmente, à medida que a trama avança, irado com as gafes do “mala” e os problemas que elas lhe causam (Figura 32).



Figura 32 – *O jantar dos malas*: primeiros planos sem dó nem piedade.

Sobre o farto uso de *close-ups* no filme, especialmente de Pignon, o diretor explica (na versão comentada do filme) que usou o rosto – grande, redondo, quase incontrolável – do ator como quem filma uma paisagem. O rosto de Villeret corresponderia, para o diretor, a “uma paisagem do Colorado”. A opção pelos primeiros e primeiríssimos planos, portanto, não traz nenhuma correlação com o que Bordwell denomina de “continuidade intensificada”, estilo que, segundo o autor, está cada vez mais presente no cinema hollywoodiano contemporâneo e que tem como uma de suas marcas o uso (e eventual abuso) dos *close-ups*.

No que se refere ao uso da câmera e da edição, quatro estratégias parecem centrais para o novo estilo [continuidade intensificada]: edição veloz, extremos bipolares na escolha das lentes⁹⁰, recurso constante a planos fechados e amplos movimentos de câmera. [...] Virtualmente todo filme americano *mainstream* exibirá pelo menos algumas destas características (BORDWELL, 2006, p. 121-137).

Nenhuma dessas características é percebida em *O jantar dos malas*, a despeito da forte presença de primeiros planos (que, como indicado acima, obedece a outras motivações). Isso não impede, porém, a existência de um eficiente (ainda que discreto) conjunto de variações de planos e enquadramentos. Embora a história se passe, quase o tempo todo, dentro de um apartamento (a principal exceção é o prólogo que, como comentado no capítulo anterior, inclui locações variadas, tanto internas quanto externas), Veber usa uma multiplicidade de ângulos e enquadramentos, conseguindo explorar a amplitude e a tridimensionalidade do espaço, sem jamais remeter à ideia de um palco. Em entrevista⁹¹, o diretor explica que concebeu o filme como “um embate entre uma aranha e uma mosca” e, para tanto, quis concentrar a ação na teia da aranha (o *habitat* da aranha). Cabe questionar quem seria a “aranha”: seria Brochant, que atrai Pignon para sua armadilha, mas depois não consegue se desvencilhar da presa; ou Pignon, que, com seu estilo “campeão dos malas”, atraiu a atenção de Brochant? Como argumentado no capítulo 1, parece tratar-se, no fundo, de uma trama em que a “aranha” vira “mosca” e vice-versa, o

⁹⁰ - Bordwell se refere à intercalação frequente entre as extremas teleobjetivas (que possuem grande distância focal, provocando uma sensação de “achatamento” dos planos) e extremas grandes-angulares (que permite distâncias focais mínimas e campos de visão bastante amplos).

⁹¹ - Entrevista a Angela Wales Kirgo, disponível no DVD *A conversation with Francis Veber*, publicado pela Writers Guild Foundation, dos EUA.

playboy e o *killjoy* invertem seus papéis, num exemplo bem construído da “gangorra de status” citada por Johnstone.

Nesse espaço físico bem delimitado, um exemplo interessante do uso de ângulos e enquadramentos pode ser observado em duas tomadas próximas: na primeira, Brochant ainda está empolgado com a possibilidade de ir ao jantar levando Pignon. Filmando em *plongée*, Veber reforça a posição de poder de Brochant, perante um fragilizado Pignon. Dois minutos depois, quando sua esposa deixa na secretária eletrônica o recado de que vai abandoná-lo, Brochant sente-se impotente. A partir daí, dolorido e sozinho, ele será presa fácil para o inacreditável “mala”, “campeão mundial”. O ângulo escolhido, em *contra-plongée*, sublinha a situação (Figura 33).



Figura 33 – *O jantar dos malas*: além do teatro.

Como se percebe, enfim, as comédias veberianas se aproximam, em vários aspectos, da narrativa clássica hollywoodiana e da maneira como esta lida com elementos básicos de fábula, trama e estilo, incluindo categorias mais específicas, como comunicabilidade, cognoscibilidade e autoconsciência narrativa. Apesar disso, os diversos *remakes* feitos em Hollywood, injetaram novos elementos e transformaram significativamente os originais, tanto em termos da fábula, propriamente dita, como em termos de construção da trama e de estilo. É o que o próximo tópico analisa.

2.3 – Os *remakes*: tempero francês na receita americana (e vice-versa)

O *remake* é uma das práticas mais questionadas no universo cinematográfico, pois geralmente se associa à falta de criatividade e a propósitos puramente mercantilistas. Aqueles realizados pelos grandes estúdios hollywoodianos, sobretudo, são muitas vezes acusados de provocarem o descaso pela versão original (incluindo os diretores, atores e demais envolvidos, além do próprio idioma) e também de desprezarem as especificidades culturais do filme. Um exemplo disso, citado por Raphaëlle Moine (2007), em seu amplo estudo sobre os *remakes* de filmes franceses, é o fato de a produtora Touchstone ter adquirido os direitos de distribuição do filme *Os fugitivos*, de Francis Veber, mas jamais tê-lo lançado comercialmente, pois, ao mesmo tempo, preparava a sua própria refilmagem, em inglês, lançada pouco tempo depois com o título *Os três fugitivos* (*Three fugitives* – EUA – 1989), dirigida pelo próprio Veber.

Moine considera que Veber é um caso emblemático dentro do cinema francês, por sua alta capacidade de seduzir o mercado americano, a ponto de gerar tantas refilmagens⁹². Mas quais seriam os motivos de tamanha “tradutibilidade” para o universo fílmico norte-americano? Diante dessa pergunta, o próprio Veber aponta uma questão mercadológica: o fato de os filmes franceses, na grande maioria dos casos, serem exibidos com pouquíssimas cópias nos Estados Unidos, o que mantém os filmes virtualmente desconhecidos no país. E uma questão narrativa: o fato de seus filmes se basearem em “roteiros de situação” [*scripts of situation*]: “Se o mecanismo da situação é preciso, ele pode ser adaptado nos Estados Unidos, no Japão, em qualquer lugar”⁹³. Com efeito, diversos de seus filmes receberam *remakes* não assumidos em Bollywood, onde a prática da refilmagem sem citação ou referência à obra original aproxima-se perigosamente do plágio.

Moine recorre a um argumento semelhante para justificar o apelo das tramas veberianas na América, sugerindo que o interesse de Hollywood é resultado, em grande

⁹² - *Amigos, amigos, negócios à parte* (*Buddy buddy* – EUA – 1981, de Billy Wilder), *remake* de *Fuja enquanto é tempo* (ver também nota 4); *O brinquedo* (*The toy* – EUA – 1982, de Richard Donner), *remake* de *O brinquedo*; *O homem do sapato vermelho* (*The man with one red shoe* – EUA – 1985, de Stan Dragoti), *remake* de *Louro, alto, de sapato preto*; *Os três fugitivos* (*Three fugitives* – EUA – 1989, do próprio Veber), *remake* de *Os fugitivos*; *Não tenho troco* (*Quick change* – EUA – 1990, de Howard Franklin e Bill Murray), *remake* de *Hold up*; *É pura sorte* (*Pure luck* – EUA – 1991, de Nadia Tass), *remake* de *A cabra*; *A gaiola das loucas* (*The birdcage* – EUA – 1996, de Mike Nichols), *remake* de *A gaiola das loucas*; *Um dia, dois pais* (*Father's day* – EUA – 1997, de Ivan Reitman), *remake* de *Os compadres*; *Um jantar para idiotas* (*Dinner for schmucks* – EUA – 2010, de Jay Roach), *remake* de *O jantar dos malas*.

⁹³ - “French films, American style”. Entrevista concedida a Annette Insdorf, do *New York Times*, em 28/07/1985. Na mesma entrevista, Veber afirma: “Fico muito feliz de Hollywood estar comprando meus roteiros. Afinal de contas, as comédias que tento fazer são bastante inspiradas no cinema americano. (...) Eu mesmo adoraria dirigir um *remake* francês de algo brilhante como *Se meu apartamento falasse*, de Billy Wilder, se o filme tivesse sido exibido em apenas uma sala na França e os direitos não fossem muito caros.”

parte, da própria estrutura dos roteiros, que, embora apresentem peculiaridades, seriam bastante afins à narrativa clássica hollywoodiana, com conflitos envolventes e apresentados de forma bastante precisa.

São sistematicamente construídos sobre um duo improvável de protagonistas masculinos contrastados (um bandido e um depressivo, um detetive cínico e um sonhador azarado, um burguês seguro de sua superioridade social e intelectual e um francês médio etc.). Qualquer que seja a tipologia social de cada um dos parceiros da dupla é menos a partir da identidade de cada um do que das interações psicológicas entre os personagens socialmente distintos que irá se desenvolver o mecanismo cômico (MOINE, 2007, p. 174).

Outro fator que confere grande tradutibilidade de Veber para Hollywood, segundo Moine, é o fato de seus roteiros se basearem quase sempre no chamado “*high concept*”, ou seja, uma premissa auto-explicativa (no sentido de que pode ser sintetizada em uma ou duas frases) e um apelo universal. O próprio Veber já mencionou esta questão em diversas entrevistas, admitindo que este seja um dos fatores que facilita as refilmagens:

Não interessa a eles [Hollywood], por exemplo, refilmar *Um homem e uma mulher*, porque não há realmente um assunto preciso. O sucesso desse filme se deve ao charme do cenário, à elegância da filmagem, ao talento dos atores. Mas quando você tem um assunto que se conta em poucas palavras, como, por exemplo, um assassino e um suicida no mesmo quarto de hotel (*Fuja enquanto é tempo*), eis um *high concept*. Se você diz “uma criança compra um homem como brinquedo” (*Le jouet*), ou então “para encontrar um azarado, é preciso enviar outro azarado” (*A cabra*), é fácil visualizar a história. O mesmo vale para *O jantar dos malas*, ou seja: um sujeito convida um otário [para um jantar, só por maldade] e acaba se machucando e ficando à mercê do convidado. São postulados um pouco artificiais, mas fortes e originais.⁹⁴

Mas o *high concept* é mais complexo do que Moine e Veber sugerem. Andrew Horton (1999) destaca que os filmes considerados como baseados em *high concepts* na verdade propõem uma circunstância inicial (mais do que um conflito, propriamente dito) aos personagens, e, a partir dali, abre espaço para que os personagens “se virem”. “Uma circunstância forte tem a função de providenciar um limite dentro do qual os personagens irão reagir, interagir, crescer, transcender e resolver seus problemas” (HORTON, 1999, p. 99). Parece ser esse, efetivamente, o papel dos *high concepts* criados por Veber, na medida

⁹⁴ - Entrevista à revista *Synopsis*, n.º. 11, jan.-fev. 2001.

em que, como foi indicado no tópico anterior, o grande *motif* veberiano, seu *plot* mais recorrente, são os atritos de dois homens levados a conviver num mesmo local (ou numa mesma missão) devido a uma determinada *circunstância*.

David Bordwell é outro que problematiza a noção de *high concept*, sublinhando que é muito mais do que uma premissa inusitada e facilmente sintetizável. O fato de se poder sintetizar um filme em uma frase ou *slogan* seria menos uma questão propriamente narrativa e muito mais o indicativo de uma prática *negocial*, usada por roteiristas, para “vender” a ideia do filme para os executivos da indústria cinematográfica. Outro sentido, mais específico, para o termo *high concept*, indica um filme cuja força motriz é “uma trama baseada numa ideia inusitada, que funcionaria bem sem grandes estrelas” (BORDWELL, 2006, p. 6). Nessa concepção, a verdadeira atração do filme seria sua história e não exatamente os atores.

Ora, se o grande destaque de um filme é sua história inusitada e ela tem um caráter universal, não é difícil entender que os estúdios hollywoodianos tenham se sentido tentados a refazer os filmes de Veber em cenário norte-americano, com atores locais e em língua inglesa (sabe-se que o espectador norte-americano médio não tem a menor simpatia por filmes legendados). Os atores dos filmes originais eram grandes estrelas em seu país natal (Lino Ventura, Jacques Brel, Pierre Richard, Thierry Lhermitte, Gérard Depardieu), mas todos eles são (com exceção do último, talvez) praticamente desconhecidos do público americano e, portanto, a refilmagem daquele *high concept* se mostrou bastante atrativa.

É fato, porém, que nem todos os *remakes* dos filmes de Veber foram bem sucedidos junto à crítica e ao público americanos. Em termos comerciais, o único sucesso estrondoso foi *A gaiola das loucas* (que ficou entre os 10 mais assistidos no ano de seu lançamento). Obtiveram sucesso mediano *O brinquedo* (1982), *Três fugitivos* (1989) e *Um jantar para idiotas* (2010), nas posições 14º, 31º e 39º, em seus respectivos anos. Já *É pura sorte* (1991), *Amigos amigos, negócios à parte* (1981), *Um dia, dois pais* (1997) e *O homem do sapato vermelho* (1985) foram considerados fracassos, obtendo respectivamente os postos 59º, 73º, 73º e 93º das bilheterias.

Mais do que questionar o retorno financeiro desses filmes, contudo, interessa aqui analisar o que foi transformado e eliminado, em termos narrativos, no processo de refilmagem. Em seu estudo, Moine aponta algumas diferenças marcantes dos *remakes* perante os filmes originais escritos e/ou dirigidos por Veber. A adaptação de suas intrigas para Hollywood seria facilitada pelo caráter estrutural das tramas, que autoriza variações

particulares: “os personagens, mais definidos por suas determinações sociais [emprego, status, classe social], nas versões francesas serão, nos *remakes* hollywoodianos, simplesmente distanciados e descolados de seu contexto sociológico sem que isto altere o funcionamento do duo cômico” (MOINE, 2007, p. 175).

A própria escolha dos atores influencia diretamente o tipo de contraste e de conflito que vai ocorrer entre os protagonistas. Referindo-se especificamente a *É pura sorte*, refilmagem de *A cabra*, a autora salienta que, enquanto os protagonistas franceses são dois homens brancos (Pierre Richard e Gérard Depardieu), “a presença do ator afro-americano Danny Glover introduz uma diferença étnica no duo cômico, que se sobrepõe à diferença de temperamento e de investimento na masculinidade” (MOINE, 2007, p.175).

Embora Moine não trate da refilmagem de *O brinquedo* (que, em português, recebeu o mesmo nome do filme original), pode-se verificar no filme uma mudança semelhante à apontada com relação a *É pura sorte*. No filme de 1976, escrito e dirigido por Veber, o homem que é comprado para agradar ao capricho do garoto é um branco louro, o Perrin de Pierre Richard. Na refilmagem de 1982, trata-se do negro Jack Brown (interpretado por Richard Pryor), o que injeta um componente racial inexistente no filme de Veber. Ao trazer à memória os tempos da escravidão, em que homens negros foram efetivamente comprados e vendidos, o roteiro do *remake* impele o espectador a enxergar ali uma alegoria, esvaziando um pouco o saboroso *nonsense* que permeava a obra original, mas suscitando um subtexto instigante.

No caso de *Os fugitivos / Os três fugitivos*, Moine sublinha diversas diferenças essenciais, tanto em termos de trama quando de estilo: o original tem um humor menos físico e burlesco, menos cenas de ação e inclui uma conotação social mais clara (envolvendo o desemprego e a luta de classes), que é descartada na versão americana. Além disso, constrói os personagens de forma mais ambígua, permitindo, inclusive, uma interpretação homossexual para o relacionamento entre Pignon e Lucas e para o desenlace da trama. Na versão americana, embora roteirizada e dirigida pelo mesmo Veber⁹⁵, a relação entre Lucas e Pignon (rebatizado de Perry) seria mais próxima de uma relação de aprendizagem, de iniciação, o que é reforçado pela inversão na relação de idade entre os

⁹⁵ - O próprio Veber se arrepende desse *remake*. Em entrevista, classificou o filme como um acidente, pois Jeffrey Katzemberg, então presidente da Disney, propôs inicialmente uma continuação de *A cabra*. Com a recusa de Veber, que achou a ideia forçada, optou-se, então, pelo *remake* de *Os fugitivos*, que, segundo Veber, “perdeu os defeitos, mas também o charme do filme original”. “Un dîner (pas de cons) avec Francis Veber”. Entrevista à revista *Cinopsis*, em 14/04/98. Acesso no dia 20/11/2007, no site: http://www.cinopsis.be/interv_main.cfm?lang=fr&ID=2814

atores (no *remake* o “Augusto” é interpretado pelo ator mais jovem – Martin Short é 9 anos mais jovem que Nick Nolte –, enquanto no original o “Augusto” é interpretado pelo ator mais idoso – Pierre Richard é 14 anos mais velho que Depardieu).

A juventude de Perry acrescenta um traço ao personagem do depressivo atrapalhado, que é a imaturidade, e transforma a relação entre os dois heróis em uma relação pai/filho [...]. Essa infantilização de Perry, que no *remake* é ainda mais trapalhão, vítima de mais tombos e *gags* do que no filme francês, e a atitude paternal que Lucas adota perante ele atenua a relação homoerótica entre os dois personagens e modifica o sentido da cena final, em que ambos fogem travestidos (MOINE, 2007, p. 176).

No caso de *Os compadres*, o pai era uma pessoa mais ausente, desinteressado e mesmo implicante com o filho. O *remake*, *Um dia, dois pais*, optou por uma apresentação mais politicamente correta: o pai não é tratado como ausente ou displicente, pois a mãe do garoto fugido é divorciada. Em termos da trama, isso modifica o desenlace do filme, que, no original, não dá muita margem a que se duvide de quem é o verdadeiro pai, e que termina com a volta do filho a casa. Isso torna mais forte a decisão do filho, mesmo tendo se acertado com o pai, de mentir para Lucas e Pignon, a fim de não magoá-los.

Para sintetizar as diferenças entre os originais franceses e os *remakes* americanos, Moine recorre à ideia de “dispersão”, presente não apenas no caso de Veber [que é certamente o mais marcante], mas nos *remakes* cômicos em geral.

As fórmulas genéricas típicas das comédias americanas contemporâneas corrigem os filmes franceses, tanto no plano temático quanto formal, notadamente reduzindo o que poderíamos chamar, sem nuance pejorativa nem elogiosa, como uma tendência à dispersão encontrada nos filmes originais: dispersão no *casting*, que no *remake* é reduzida, sobrevalorizando as estrelas; dispersão no tom e no registro, que se manifesta por uma hibridez de gêneros que os *remakes* atenuam, geralmente dando prioridade à ação; dispersão, finalmente, na conclusão dos filmes, visto que os filmes franceses frequentemente seguem uma forma menos normativa, trazem uma ambiguidade maior e se mantêm, em parte, no campo da inversão ou da subversão cômica (MOINE, 2007, p. 179).

Um dia, dois pais ilustra isso de forma clara, ao propiciar encerramentos amarrados, bem resolvidos, para os dois protagonistas (que, no final original, simplesmente permaneciam iludidos pelo garoto, sem maiores explicações para o que teria ocorrido a

eles depois). Aqui não: Jack Lawrence percebe que o rapaz está mentindo (ou seja, que ele não é o verdadeiro pai) e decide que chegou a hora de ter um filho próprio. Já Dale Putley conhece outra mulher na última cena, garantindo para ele também um tradicional e explícito *happy end*.

No panorama traçado por Moine, *Amigos, amigos, negócios à parte* pode ser considerado uma exceção parcial, na medida em que não esvazia o aspecto sócio-cultural do filme original, pelo contrário, até insere um aspecto satírico novo. Hellmuth Karasek (1988), biógrafo do roteirista e diretor Billy Wilder, elogia o *subplot* criado para debochar das seitas religioso-sexuais fanáticas que proliferavam à época do *remake* (final da década de 1970 – o filme foi lançado em 1981). Vale salientar que Wilder tinha no comentário irônico acerca das instituições e do comportamento humano uma força constante em sua obra.

Por outro lado, *Amigos, amigos, negócios à parte* confirma outra das conclusões de Moine, ao alterar o desenlace da trama. Em *Fuja enquanto é tempo*, Pignon acerta um tiro em Milan, sem querer. Como consequência do disparo, o hotel é cercado pela polícia e o atentado de Milan – que tínhamos acompanhado desde o início do filme – acaba sendo abortado, num anticlímax que foge do típico encerramento da narrativa clássica hollywoodiana. A solução criada por Wilder e seu co-roteirista I. A. L. Diamond para evitar o anti-clímax é bem pensada: o atentado é levado a cabo, mas não pelas mãos de Trabucco (o assassino interpretado por Walter Matthau) e sim por Clooney (o suicida interpretado por Jack Lemmon), uma vez que Trabucco estava impossibilitado de acertar o tiro. Totalmente inábil no manejo da arma, Clooney erra o alvo, atingindo o policial ao lado, que fazia a escolta. Mas, por ironia do destino, a polícia tinha disfarçado a testemunha como policial e vice-versa. Assim, ao errar o tiro, Clooney acaba acertando o alvo original, o que gera o comentário espantado de um policial: “aquele atirador deve ser um baita profissional”. Uma ironia típica do mestre Wilder e muito adequada ao espírito da história de Veber. Surge, então, a outra diferença importante, na última cena dos dois filmes. Em *Fuja enquanto é tempo*, Pignon e Milan terminam presos, mostrando que nem na cadeia o matador consegue se livrar daquele *emmerdeur*. No filme de Wilder, Trabucco também não consegue escapar de Clooney, mas os dois terminam em uma ilha paradisíaca e não na prisão.

Já o mais recente *remake* de um filme de Francis Veber, lançado três anos após o livro de Moine, confirma praticamente todas as suas conclusões. *Um jantar para idiotas*,

dirigido por Jay Roach (conhecido pela série *Entrando numa fria*) elimina ambiguidades e sutilezas do filme original, explicita as motivações dos personagens, propõe um final muito mais moralizante e torna a ação mais movimentada e física.

No filme original, Veber se aproveitava da empatia pelo protagonista de forma a provocar o espectador e fazê-lo questionar suas próprias identificações. Como se argumentou no capítulo 1, é marcante o jogo de empatia/antipatia do público com o protagonista Pignon e também com o antagonista Brochant. A identificação com o protagonista se transforma, comicamente, em aflição e mesmo em uma torcida pelo antagonista – um empresário arrogante – tamanha a distração, inépcia e obsessão de Pignon em ajudar Brochant. Quanto mais pedante, prepotente e insensível é um antagonista como Brochant, mais surpreendente é perceber que se está torcendo por ele.

Esse, que é um dos grandes trunfos do filme de Veber, acaba descartado pelo *remake*, ao fazer do antagonista Tim (Paul Rudd) um sujeito que não é arrogante, nem prepotente nem insensível, mas quando muito um sujeito ambicioso que, tentado por uma oportunidade de ouro no emprego, aceita participar do infame jantar, com uma grande crise de consciência. Se em Brochant a canalhice era assumida, Tim é praticamente obrigado a participar de um jogo canalha por pressão de seu chefe (se não participar do “jantar para idiotas”, não conseguirá a promoção). Brochant não precisa de nenhuma motivação explícita para participar do “jantar dos malas”, pelo contrário, é um dos mentores do evento, do qual participa toda semana simplesmente porque é rico e “sacana”. Já Tim participa do jantar (que no *remake* é mensal) uma única vez e a contragosto. Até mesmo a relação de Tim com a noiva [no original, Brochant era casado] é muito mais romântica e afetuosa, desde o início. Com todas essas alterações, é bem mais difícil torcer contra ele, quando passa dos limites (se é que passa) e tampouco temos o “prazer culpado” (o famoso *guilty pleasure* dos americanos), ao nos pegarmos torcendo por ele, quando começa a se transformar em vítima.

O mesmo ocorre com Pignon, que, no original, é um personagem mais complexo e ambíguo do que o Barry (interpretado por Steve Carell) do *remake*. Pignon pode ser simplório, solitário, amargurado, de inteligência mediana, propenso a gafes, mas, no fundo, trata-se de um sujeito comum (um homem na multidão, como gosta de descrever Veber) e não uma figura bizarra, como Barry. Até mesmo o hobby de Pignon é um hobby mais corriqueiro (fazer maquetes com palitos de fósforo), o que ressalta a vida ordinária e desinteressante que leva como funcionário da Receita Federal. Isso é um dado importante

para contrastar com a possibilidade de comparecer a um jantar com pessoas importantes e bem sucedidas. Já o hobby de Barry é evidentemente mais exótico (fazer maquetes com ratos mortos) e não passa a impressão de que sua vida é tão tediosa a ponto de causar tanto contraste com o convite para o jantar.



Figura 34 – *Um jantar para idiotas*: Barry e sua Santa Ceia feita com ratos empalhados.

Para compensar o protagonista mais bizarro, o filme eleva o tom dos demais elementos. A amante de Brochant, embora descrita por ele como ninfomaníaca, é uma mulher triste e deprimida, que não representa um perigo real. No caso do *remake*, a mulher que persegue Tim é uma verdadeira psicótica, armada e perigosa. Seguindo essa linha, tudo no filme é elevado à enésima potência, numa falta de sutileza cujo ápice está no jantar propriamente dito. Ora, no filme de Veber, o jantar é uma espécie de “McGuffin”⁹⁶, ou seja, apenas uma distração do que realmente interessa (o encontro e o convívio forçado entre Brochant e Pignon). É apenas uma “sombra” pairando sobre a situação e quando é mostrado, por poucos segundos, não dá a impressão de ser nada espetacular, apenas uma pegadinha maldosa criada por *yuppies* esnobes para se divertirem rindo de sujeitos ordinários (um colecionador de bumerangues, um *barman* tolo, um sujeito que faz maquetes com palitos).

Já no *remake*, o jantar não apenas é o *gran finale*, ocupando mais de 30 minutos do filme, como se revela um autêntico *freak show*. Os convidados aqui não são *cons*, são

⁹⁶ - Alfred Hitchcock chamava de “McGuffin” um objeto ou um evento específico que aparentemente se mostrava central à trama, mas que, na realidade, era irrelevante ou secundário, servindo para desviar propositalmente a atenção do público (e também dos personagens) do que seria efetivamente importante na trama.

malucos de carteirinha: um ventríloquo casado com sua boneca; um espadachim cego; um sujeito que “controla mentes”; outro que cria abutres e os alimenta boca-a-boca, uma mulher que conversa com os animais mortos, além, é claro, de Barry com seus ratinhos. O jantar termina num pandemônio, com o abutre atacando os convidados, o espadachim cego distribuindo golpes ao acaso, dedos decepados, mortos se manifestando e um incêndio invadindo todo o salão (Figuras 35 e 36).



Figura 35 – O *gran finale* de *Um jantar para idiotas*: no início, jantar elegante à mesa; no fim, incêndio e abutre em fuga.



Figura 36 – Em *Um jantar para idiotas*, um autêntico *freak-show*: o ventríloquo, o controlador de mentes, a *medium* e o espadachim cego.

Por mais engraçado que seja, *O jantar dos malas* é um filme quase intimista, filmado em grande parte num único ambiente e cujo ápice dramático ocorre quando Pignon finalmente descobre o real motivo de ter sido convidado para o jantar. Em *Um jantar para*

idiotas, essa revelação é esvaziada de sua dramaticidade, na medida em que Barry prontamente assimila o golpe e, inclusive, o usa a seu favor na sequência final. Assim, embora não deixe de provocar seus risos, o *remake* é um filme muito mais extravagante, em todos os sentidos: personagens, motivações, atuações, desenlace, cenários, estilo visual. Jamais poderia ser descrito como um embate claustrofóbico entre a aranha e a mosca, como Veber concebeu o filme original.

A análise de *Um jantar para idiotas* – e das refilmagens dos filmes de Veber, como um todo – sublinham as diferenças entre as identidades nacionais, culturais e cinematográficas, entre o país onde foi criado o filme “original” e aquele que produziu a nova versão. Como argumenta Moine, os *remakes* revelam as

transferências, tensões e rupturas entre duas cinematografias, tanto no plano das representações culturais em sua forma fílmica quanto no plano de sua recepção, [...] o que permite avaliar estes filmes como construções culturais, estéticas e narrativas distintas, calcadas, cada uma, em seu universo de produção (MOINE, 2007, p. 03).

É importante reconhecer, ainda, que estas diferenças falam mais alto do que os elementos autorais presentes na obra veberiana, pois se mostram significativas até mesmo nos filmes em que Veber teve participação direta, como roteirista e diretor (*Os três fugitivos*) ou como produtor executivo (*É pura sorte; Um dia, dois pais; Um jantar para idiotas*).

3 – A COMICIDADE EM FRANCIS VEBER

*Assim como existem os frígidos do sexo, existem os frígidos do riso.
Não é culpa deles, nasceram assim...
Para muitos, o senso de humor é uma contramão⁹⁷”*

Francis Veber.

“Os homens de cultura ainda não conseguiram perdoar o senso de humor”

Umberto Eco, escritor e semiótico italiano.

*“Dizer que ‘a comédia diverte’ é perigoso,
pois ela também pode incomodar ou ameaçar profundamente as pessoas,
particularmente aquelas que não têm senso de humor”*

Andrew S. Horton, professor norte-americano.

“Quando eu nasci, o médico disse para minha mãe: não é menino, nem menina, é um comediante”⁹⁸. Com essa frase, Francis Veber justifica a sua filiação quase exclusiva às comédias, que representam mais de 90% dos filmes que roteirizou e dos que dirigiu⁹⁹. Ao contrário de Billy Wilder, Frank Capra e outros cineastas que admira e que sempre cita como modelo ou inspiração, Veber praticamente não se arriscou fora da comédia. Por outro lado, explorou em suas mais variadas possibilidades esse gênero que considera como “o mais difícil de todos e também o menos respeitado” (VEBER, 2010, p. 85).

Este capítulo dedica-se a investigar as diversas formas de comicidade usadas por Veber. Para tal, vários recortes teóricos seriam possíveis. Ao longo da história, as comédias já foram objeto de inúmeros estudos acadêmicos, análises críticas, discussões informais, e uma grande variedade de classificações já foi proposta pelos estudiosos do gênero, a maioria deles alertando justamente para a dificuldade, quase impossibilidade, de se encontrar uma categorização abrangente. Raphaëlle Moine (2005), em artigo sobre a comédia francesa contemporânea, argumenta que a heterogeneidade própria à comédia é um elemento complicador para seu estudo e sua classificação, pois gera

⁹⁷ - Jogo de palavras intraduzível, entre as expressões ‘*sens de l’humour*’ e ‘*sens interdit*’.

⁹⁸ - Entrevista a Michael Guillén, do site “The Evening Class”. Disponível no endereço: http://theeveningclass.blogspot.com/2007_04_01_archive.html

⁹⁹ - As únicas exceções, entre os filmes dirigidos por Veber, seriam a aventura *O jaguar* e o curta-metragem dramático *Terminus*, de 2006 (incluído na versão em DVD de *L’Emmerdeur 2008*).

uma proliferação de determinações secundárias, que vêm a segmentar o conjunto em gêneros e subgêneros caracterizados por sublinharem, cada um, o assunto, a estrutura, o tom ou a maneira da comédia, sem conseguir abranger um conjunto de traços semânticos ou sintáticos precisos que organizariam uma coerência genérica forte (MOINE, 2005, p. 225).

Assim, certas classificações privilegiam o recorte temático, apontando a existência da “comédia de universidade”, “comédia militar”, “comédia de recasamento”, “comédia do peixe fora d’água” etc. Outras classificações salientam o diálogo com outros gêneros, donde se falar, por exemplo, em “comédia de ação”, “comédia policial”, “comédia romântica”, “comédia musical”. Há ainda quem se arrisque a fazer distinções baseadas em critérios bem mais subjetivos, como a qualidade e a recepção, dando origem a categorias como “comédia sofisticada”, “comédia comercial”, “comédia de autor”, entre outras.

Diante de um panorama tão variado, não se pretende aqui inventariar as diversas classificações já propostas para a comédia em geral, nem mesmo para o campo mais específico da comédia fílmica. Para o que nos interessa, cabe apenas destacar abaixo, de forma sintética, as classificações propostas por três importantes pesquisadores da comédia no cinema – Gerald Mast (1979), Andrew S. Horton (2000) e Wes Gehring (2001) – para, em seguida, apresentar as categorias que esta pesquisa optou por seguir.

O professor Gerald Mast, da Universidade de Chicago, adota a questão do som como um dos principais critérios definidores na diferenciação das vertentes cômicas. De um lado, alega, estão as comédias mudas, calcadas no humor físico, no movimento, nos gestos e na pantomima. Mais do que representações dramatizadas, as comédias mudas, de forma geral, podem ser entendidas também como balés fluidos e rítmicos. Do outro lado, segundo Mast, estariam as comédias sonoras, não mais centradas no movimento, mas sim na construção dramática e no diálogo, com as exceções de praxe. Se, na comédia muda, o universo mental é uma decorrência do corporal,

na comédia sonora, é a estrutura conceitual, não o gesto físico, que revela uma ideia e uma intenção. Este princípio se aplica até mesmo aos filmes de Jacques Tati e Pierre Étaix. Os dois se esforçam para seguir cuidadosamente o método e evocar o espírito da comédia muda. Quase eliminam a fala. Criam e executam rotinas e proezas físicas, concentram-se no movimento e nas *gags* visuais. Porém a decisão mesma de evocar este universo mudo é, por si só, um ato deliberado e conceitual. Eles não executam a comédia física porque se trata do

milieu cinemático natural, mas intencionalmente porque ele não é (MAST, 1979, p. 201).

Não é por acaso, alega Mast, que a principal “dobradinha” nas comédias sonoras é aquela que ocorre entre o diretor e o roteirista (Capra e Riskin, Renoir e Spaak, Wilder e Diamond etc – isso quando o diretor não é o próprio roteirista), enquanto, no cinema mudo, a colaboração mais fundamental se realizava entre o ator e o diretor ou o ator e o câmera (Chaplin e Totheroh, Keaton e Bruckman, Lloyd e Newmeyer, Langdon e Capra).

Mast ainda subdivide a comédia sonora em três grandes tradições: a do diálogo, a dos palhaços e a da ironia. Na primeira ele destaca Hawks, Capra, Sturges e Wilder, que criaram comédias inteligentes e espirituosas, com uma estética particular que ironizava os métodos e convenções hollywoodianas, embora, na superfície, parecessem reforçá-las.

Seus alvos primários eram as definições hollywoodianas de amor, sexo, sucesso e propriedade. Ao estraçalhar os clichês da indústria, essas comédias frequentemente implicavam um sistema mais humano, sensato e sensível de relações emocionais e valores morais (MAST, 1979, p. 250).

A tradição dos palhaços, segundo Mast, foi a que enfrentou maiores dificuldades no universo sonoro, em parte porque já se encontrava bem estabelecida na época do cinema mudo. Não bastava mais que o comediante criasse um personagem ou um tipo envolvente, era preciso, que estes espíritos anarquistas aceitassem domar-se, ou, pelo menos, se conformarem às estruturas dramáticas mais complexas do cinema sonoro. Mast destaca como exemplos bem sucedidos dessa tradição os Irmãos Marx, Jacques Tati e, em certa medida, Jerry Lewis e Woody Allen.

A terceira vertente da comédia sonora, a tradição irônica, não estaria calcada no diálogo nem na personalidade do comediante, mas sim numa concepção estrutural complexa, aliada a um comentário social agudo e um rico universo simbólico, tanto visual quanto verbal. Mast destaca Ernst Lubitsch, René Clair e Jean Renoir como os grandes pioneiros dessa tradição, que passaria também por Stanley Kubrick com seu *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* – Reino Unido – 1964), e Ingmar Bergman, com *Sorrisos de uma noite de amor* (*Sommarnattens leende* – Suécia – 1955).

O professor Andrew S. Horton, diretor do Programa de Estudos Cinematográficos na Universidade de Oklahoma (EUA), é autor de diversas obras acerca da comédia fílmica, algumas de caráter mais teórico e outras de caráter mais aplicado. No livro *Laughing out loud* (2000), Horton esquematiza da seguinte forma os principais tipos de comédia fílmica:

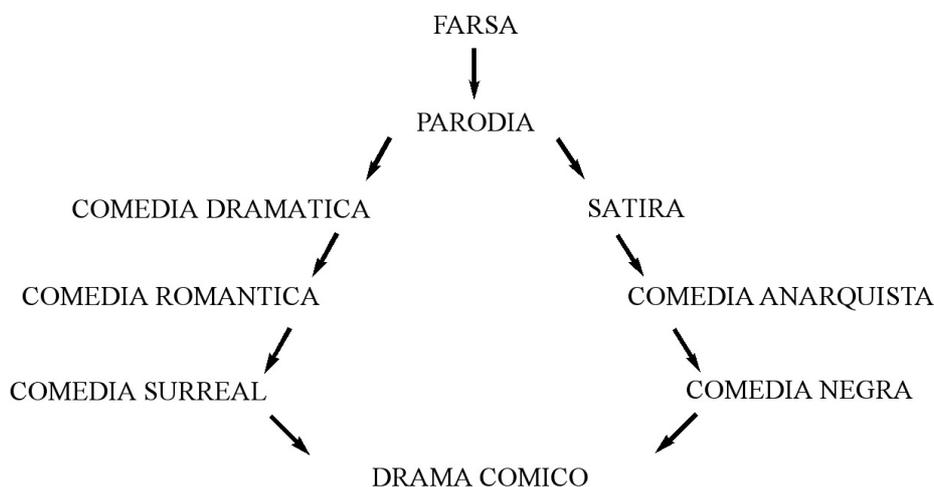


Figura 37 – Classificação das comédias, segundo HORTON (2000, p. 131).

O quadro pode ser lido de duas maneiras. A primeira, já mencionada no capítulo anterior, subdivide o gênero em duas tendências distintas: à esquerda, os subgêneros alinhados à tradição da comédia “romântica” (aquelas que tendem a uma visão mais otimista da sociedade e a um final mais conciliador); à direita, os ligados à comédia de viés “anarquista” (que tendem a uma visão mais cética, ou cáustica, da sociedade e a finais mais desestabilizadores ou transgressores).

Mas o quadro também pode ser lido segundo sua orientação vertical. Do alto para baixo, Horton propõe um crescendo que vai da farsa – tida como uma comédia mais leve e menos comovente (no sentido de ser aquela que gera menor envolvimento emocional do espectador) – até o drama cômico, no qual predomina a trama emotiva e dramática, tingida, aqui e ali, por toques humorísticos. Nessa perspectiva, a farsa seria o mais próximo possível de uma comédia “pura” – ou seja, a menos “contaminada” por elementos dramáticos –, enquanto no extremo oposto o intrincamento com o drama é essencial.

O professor Wes Gehring é outro que dedicou várias obras ao estudo da comédia fílmica. Em um desses livros, *The world of comedy: five takes on funny*, Gehring aborda as cinco variedades que considera primordiais:

- A comédia centrada na *persona* do comediante [*“personality comedian comedies”*]: na maioria dos casos, a *storyline* é tênue e genérica o suficiente para permitir ao ator explorar sua *persona* fílmica, suas qualidades típicas (físicas ou verbais) ou mesmo defeitos já mais que conhecidos (inadequação, incompetência, visual exótico, entre outros), subjugando ou contornando os ditames do roteiro. É também chamada por Gehring de *clown comedy*, englobando palhaços que vão de Chaplin a Eddie Murphy, de Harold Lloyd a Steve Martin, passando evidentemente pelos mestres careteiros Jerry Lewis e Jim Carrey. Nesses casos, não é raro que o público se refira a determinado filme não pelo título, ou pela sinopse, mas simplesmente como o filme “do ator tal”. “A mera menção do nome do comediante representa um rótulo tão forte que dispensa outros detalhes” (GEHRING, 2001, p. 5).

- A paródia, que, segundo o autor, é o “menos respeitado” dos subgêneros cômicos. Trata-se dos filmes que se dedicam a imitar (seja com intenção crítica, seja como deboche ou até mesmo, eventualmente, de forma afetiva) uma determinada estrutura narrativa, as convenções de um gênero ou ainda uma trama específica. Embora considere Mel Brooks como o grande parodista do cinema, Gehring destaca também pioneiros, como Mack Sennet; comediantes como Bob Hope e Woody Allen; além do trio ZAZ (Zucker, Abrahams e Zucker).

- A comédia de humor negro, que Gehring considera a mais arriscada e irreverente das variedades da comédia fílmica, na medida em que ataca sem cerimônia “aqueles que são normalmente os temas mais sérios e sagrados da sociedade, especialmente a morte” (GEHRING, 2001, p.49). Os exemplos datam do primeiro cinema, como em diversos filmes de Méliès, passando pela comédia *slapstick*, com Chaplin e Keaton, por grandes cineastas, como Hitchcock e Wilder, mas Gehring considera que a modalidade teria atingido o auge com *Doutor Fantástico*, de Kubrick.

- A comédia populista, que, segundo Gehring, seria o contraponto ao humor negro. Essa modalidade seria representada tipicamente pelo que os norte-americanos costumam chamar de “*feel good movies*”, isto é, uma celebração otimista e humanista dos valores mais tradicionais e arraigados na cultura nacional (família, trabalho, honestidade, fé etc). Ainda que, “para tornar tais vitórias mais palatáveis para um público cada vez mais cínico,

tenha-se agregado muitas vezes um componente fantástico à fórmula” (GEHRING, 2001, p. xx), o que valeria para filmes mais antigos, como *A felicidade não se compra* (*It's a wonderful life* – EUA – 1946), de Frank Capra, ou também mais recentes, como *Grand Canyon – Ansiedade de uma geração* (*Grand Canyon* – EUA – 1991), de Lawrence Kasdan, e *Campo dos Sonhos* (*Field of dreams* – EUA – 1989), de Phil Alden Robinson.

- A comédia *screwball*, que Gehring considera a mais incompreendida das modalidades cômicas. Negando que a *screwball* abrace todo tipo de comédia amalucada, como muitas vezes é erroneamente identificada, o autor argumenta que se trata de um subgênero tipicamente norte-americano – uma espécie de farsa americanizada – que vira ao avesso as tradicionais *love stories*, criando tramas frequentemente inusitadas ou irracionais nas quais “o personagem mais excêntrico, invariavelmente a mulher, consegue se sobressair a um homem geralmente frustrado e pouco resoluto” (GEHRING, 2001, p.127). Entre os principais diretores que exploraram esse subgênero estão, segundo o autor, Frank Capra, Howard Hawks, Leo McCarey e Preston Sturges.

As categorias e classificações sintetizadas acima, assim como outras, têm grande importância e aplicabilidade, tanto para pesquisas acadêmicas quanto para a crítica jornalística. Porém, não parecem as mais adequadas para analisar o objeto de estudo desta pesquisa, já que tendem a fazer distinções bastante claras e evidentes entre os subtipos de comédia, ao passo que os filmes de Veber (como já apontado aqui), são em grande medida parecidos entre si, configurando-se, frequentemente, em variações de uma mesma estrutura. Assim sendo, mostrou-se mais pertinente, e instigante, o estudo da comicidade veberiana tomando como base não os subgêneros, mas sim os recursos cômicos que Veber efetivamente emprega nos filmes, algumas vezes de forma isolada, outras vezes de forma combinada.

Tal opção não se pretende melhor nem mais precisa do que as demais (inclusive dialoga com várias delas); porém se mostrou mais operacional. Serão apresentados, assim, cinco recursos humorísticos, todos presentes, em diferentes graus, na obra de Veber, e apontadas suas manifestações em cenas ou sequências específicas. São eles: o humor burlesco; o humor de situação; o humor satírico; o humor paródico e o humor verbal.

3.1 – O humor burlesco

O burlesco¹⁰⁰ pode ser visto, *grosso modo*, como uma forma cômica caracterizada pela forte presença de *gags* visuais envolvendo perseguições, correria, brigas, tombos, acidentes e outros eventos cômicos, inesperados ou propositais. Trata-se de um humor sobretudo físico e gestual e, portanto, pouco verbal. Embora tenha origens no teatro – desde os rituais dionísios até a *commedia dell'arte* –, adaptou-se muito bem ao cinema mudo, sendo levado a extremos pela comédia pastelão (*slapstick comedy*), carro-chefe do cinema hollywoodiano dos anos 1910-1920.

Porém, mais que um subgênero da comédia, o burlesco pode ser entendido como uma visão de mundo, uma ideia de vida, que pode ser detectada, ainda que de forma periférica ou pontual, em filmes de outros gêneros, nem sempre cômicos, assim como em outras formas artísticas. É o que defende Jean-Philippe Tessé (2007):

A definição do burlesco como *gag* visual e comicidade gestual não dá conta da variedade e da potência de suas proposições. O senso comum logo assimilou o burlesco a uma forma de ação, digamos, baixa: bufonaria, trapalhada ou violência... É evidentemente uma visão muito parcial, já que muitos filmes burlescos, ao contrário, estão repletos de proezas físicas, de arranjos miraculosos e de carícias. É também um engano porque a trapalhada e a violência, quando são burlescas, se elevam ao nível de ações altas: são cingidos de uma visão de mundo (TESSÉ, 2007, p. 53-54).

Personagens e *gags* como os criados por mestres como Charles Chaplin, Buster Keaton, Jacques Tati, Peter Sellers e Pierre Richard, exploram, por vezes, o aspecto mais virtuosístico; outras vezes, exemplificam o lado mais lírico, mais sensível e até mesmo mais tocante do burlesco. Mas se não se trata propriamente de uma questão de “baixaria”, o que distinguiria, então, o burlesco? Tessé aponta dois critérios básicos:

- a presença invariável da intensificação, da hipérbole – tanto a falta exagerada quanto o excesso de habilidades, tanto a sorte extrema quanto o azar absurdo e, portanto, inesperados e surpreendentes;

¹⁰⁰ - Segundo CUNHA (1997, p. 128), o adjetivo *burlesco* tem registro no século XVII no sentido de “cômico”. O substantivo *burla*, registrado desde o século XVI, remete à ideia de “dolo, fraude, logro”. Vale salientar que esta pesquisa *não segue* outro sentido do termo burlesco (“*burlesque*”), muito usado nos EUA para se referir a obras de caráter essencialmente paródico.

- a presença do movimento constante e aparentemente descontrolado e incontrolável, não apenas dos personagens, mas dos próprios acontecimentos.

O burlesco é aquilo que continua, por uma forma de perseverança tenaz. Isso não significa que as ações burlescas não têm fim, mas que seu princípio motor se encontra nelas próprias, e não fora delas, razão pela qual nada as pode conter, nem deter. Groucho Marx é movido por sua logorréia *nonsense* como Carlitos pelas convulsões de seu corpo, como Lloyd é levado pelo movimento da multidão, Keaton por suas quedas, Hulot pelas absurdas lógicas funcionais. Esquemáticamente, o burlesco é uma interioridade que se excede, tanto a do corpo quanto a das entidades inanimadas (TESSÉ, 2007, p. 56).

Geoff King (2002), por sua vez, sublinha que o humor burlesco é o mais receptivo a comportamentos absurdos e coincidências descabidas, que seriam inaceitáveis na vida real e mesmo em outros gêneros

Regras normais de causalidade psicológica nem sempre se aplicam, como numa das primeiras cenas de *O Otário* (1964), na qual o personagem de Jerry Lewis, Stanley Belt, despenca de uma janela de hotel e continua caindo numa série de imagens paradas ao longo dos créditos iniciais, para enfim aterrissar num trampolim e voar de volta janela adentro. Este estilo de comédia deve muito aos desenhos animados, nos quais o mundo pode ganhar uma plasticidade fantástica que pode derrubar, quando desejar, a plausibilidade narrativa e também as leis da física (KING, 2002, p. 21).

Nesse sentido, o burlesco se aproxima do grotesco, pois ambos se servem do exagero que causa estranhamento, que surpreende e eventualmente choca o público. Nas artes plásticas, no teatro, na literatura, nos quadrinhos, no cinema, o grotesco é uma provocação contra o *status quo* e, sobretudo, contra o olhar academicista que privilegia um ideal “clássico” de beleza, o equilíbrio e a harmonia das formas. Se a tradição platônica estabeleceu uma identificação entre o verdadeiro, o belo e o virtuoso, o grotesco é o seu negativo, na medida em que explora o que há de disforme, mórbido, escatológico, asqueroso, elementos que, até o século XVII, eram pouco mostrados, a não ser de forma secundária ou voltada para a representação de personagens ou ambientes “baixos”: os pobres, os marginais, o inferno. Daí o grotesco ser frequentemente visto como de “mau gosto”, grosseiro, como nos manuais de cortesia do século XVII que, no auge das monarquias absolutistas, tentavam reger não apenas as formas de representação do ser humano, mas o próprio comportamento “civilizado” na sociedade.

Rir alto, às gargalhadas, não era de “bom tom”. No novo cânone social, impera a concepção de um corpo individual autocontrolado – especialmente contrário ao corpo grotesco, aberto ao mundo, ilimitado e incontrolável, de um Golias, de um Gargantua, da multidão na praça em festa... Nem a libertação da opressão, prometida pelo Século das Luzes, levou em consideração o riso; na verdade, o racionalismo abstrato dos filósofos iluministas do século XVIII tinha muito pouco a ver com o materialismo festivo do carnaval ou com o riso enquanto interpretação da vida (SRBEK, 2007, p. 42-43).

Na obra em que estuda a carnavalização, Bakhtin (1999) destaca, entre outras características, que este fenômeno abre espaço para a “contaminação” mundana e popular, a “intrusão” de elementos não-literários, não-artísticos, muitas vezes populares, vulgares, grotescos¹⁰¹. Em contraste com a cultura oficial da época, calcada no “sério”, no “refinado”, no “elegante” e no “belo”, todos inspirados na estética clássica, as obras de inspiração carnavalesca – como os romances renascentistas de Rabelais, objeto central deste estudo de Bakhtin – recuperam e valorizam elementos da cultura popular medieval, entendida, de forma equivocada, como estanque e repetitiva, reflexo de uma sociedade atrasada, anticientífica, supersticiosa, simplória e folclórica.

No contexto da Idade Média, o carnaval assumiu a forma de manifestação popular, espontânea e profana, distante de seu caráter de celebração oficial, no Império Romano. O mesmo ocorreu com outros rituais populares da época (como a “festa dos tolos”, a “festa dos asnos”, a “festa do templo”, as festas agrícolas, entre outros); todos se opunham deliberadamente à visão de mundo e do homem promulgadas pelo Estado e pela Igreja¹⁰². Eram rituais dedicados a celebrar a vida no presente (e o que ela traz de utopia, liberdade, abundância e igualdade) e no futuro (na promessa de alternâncias e renovações) e não a reafirmar e reforçar dogmas, tradições e relações de poder do passado.

Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. Às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável

¹⁰¹ - Essa é uma das evidências do que o autor vai chamar de *polifonia*, ou seja, a possibilidade de um discurso construir-se como um concerto de vozes e pontos de vista diferentes e mesmo opostos.

¹⁰² - Nesse sentido, explica Bakhtin, os rituais cômicos medievais se diferenciavam, inclusive, das manifestações cômicas primitivas (gregas e romanas, por exemplo) que, mesmo se opondo à seriedade, permaneciam igualmente sagrados e “oficiais”.

e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da seriedade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho (BAKHTIN, 1999, p. 8).

Um dos elementos centrais da carnavalização e do grotesco, segundo Bakhtin, é justamente o culto ao corpo humano. De forma nada puritana, abundam as referências aos orifícios do corpo, aos fluidos corporais, aos órgãos sexuais, tudo isto ligado à ideia de transformação, metamorfose e simbiose do corpo com o mundo. A separação entre corpo e mente espelha a separação entre popular e erudito. Assim, o olhar conservador (tanto na cultura oficial da Idade Média, quanto em suas reformulações após o Renascimento) tende a ver no corpo o lado animal do homem, ou seja, aquilo que deve ser contido, domado. As classes poderosas tentavam destacar o rosto e a cabeça e esconder o corpo e seus orifícios, isolando a pessoa do mundo terreno ao seu redor e de suas tentações. Já um autor carnavalesco, como Rabelais, cria gigantes de corpo chamativo, disformes, exagerados, bocas enormes, hábitos e prazeres altamente sensoriais.

Na obra folclórica literária, o temor cósmico (como qualquer temor) é vencido pelo riso. Assim a matéria fecal e a urina, matéria cômica, corporal, compreensível, tinha aí um papel muito importante. (...) Pantagruel era, em larga medida, uma alegre réplica oposta ao temor cósmico renascente e ao clima religioso e escatológico. Temos assim diante dos olhos um soberbo modelo da obra publicista do Renascimento, escrita com base na tradição popular (BAKHTIN, 1999, p. 294 e 297).

Mas se, ao longo da história, o grotesco foi frequentemente deturpado pela cultura oficial, para gerar identificação com o perigo e o pecado, no campo alternativo do humor ele pôde permanecer irreverente e destemido, provocando e burlando a cultura oficial. Como afirma Horton, o universo cômico, visto de forma ampla, não pode rejeitar nada que é humano, portanto “o escatológico e o sexual têm seu papel de direito nas comédias, ainda que tenham sido limitados em diversas culturas” (HORTON, 2000, p. 14).

No cinema, o corpo grotesco/burlesco age de forma inesperada, anti-naturalista, incontida e indomada. Quando Carlitos leva uma panelada na cabeça, em *O Grande Ditador* (*The great dictator* – EUA – 1940), e sai cambaleando pela calçada, num longo vai-e-vem, cai-não-cai, Chaplin nos brinda com um exercício magnífico de equilíbrio, cujos movimentos o deixam parecido com uma marionete sem fios ou um boneco com dobradiças nos braços e pernas. A lógica da cena despreza a lógica temporal – ninguém ficaria tanto tempo cambaleando pela rua após uma pancada na cabeça – e também deixa

em suspenso a própria lógica narrativa da história, que praticamente pára para que assistamos àquele número.

Em termos de montagem, essa opção de Chaplin – deixar a *gag* fluir, e com ela o riso – vai ao encontro do que defende Walter Murch (2004), para quem o montador deveria sempre priorizar as emoções (seja o riso, seja o choro, seja o medo etc.), em relação a outros elementos, como o enredo, o ritmo, o foco de interesse do espectador (*eye trace*), o espaço bidimensional da tela ou tridimensional da ação. “*O que você quer que o público sintam?* Se ele sente exatamente o que você queria durante todo o filme, você fez o máximo que poderia fazer. O que será lembrado não será a edição, a câmera, as atuações ou mesmo o enredo, mas como o público sentiu tudo isso” (MURCH, 2004, p. 29, grifo do autor).

A maioria dos filmes de Veber recorre ao humor de natureza burlesca, em menor ou maior grau, mas, entre eles, destaca-se *A cabra*, cuja trama é recapitulada brevemente a seguir. Marie Bens (Corynne Charbit), filha de um riquíssimo empresário, é uma jovem incrivelmente desastrada e azarada. Durante férias num sofisticado hotel, após uma série de infortúnios, a moça é sequestrada e levada, sob o efeito de *doping*, para o México. Seu pai convoca para encontrá-la Campana (Gérard Depardieu), um detetive sério, truculento, um bocado esnobe, mas muito competente. Quando as tentativas de Campana se mostram infrutíferas, surge a ideia salvadora: para encontrar Marie, só mesmo chamando um sujeito tão absurdamente azarado quanto ela. É aí que entra em ação François Perrin (Pierre Richard), uma verdadeira catástrofe ambulante. A ideia é enviá-lo ao México e torcer para que seu azar o leve à moça. O duo parte em busca de Marie e se envolve em um sem número de confusões, quase todas motivadas pelos infortúnios de Perrin.

Como de costume, Veber reúne um duo antagônico: Perrin personifica a intuição, a desordem e a improvisação; Campana, a racionalidade, a ordem, o método. O filme é repleto de cenas burlescas, como tombos, perseguições e torta na cara (aqui substituída pela bandeja de café da manhã, que o garçom do hotel derruba sobre Perrin). Também são encontrados vários elementos grotescos. Perrin, quando é picado por um inseto, sofre uma crise alérgica e tem o corpo totalmente deformado. O detetive Campana usa um método de “convencimento” também claramente grotesco: enfia os dedos nas narinas dos capangas, para forçá-los a abrir a porta e revelar os segredos da quadrilha. Uma cena como essa vai ao sentido contrário do modelo clássico de representação do belo, que, como apontado acima, procura ocultar os orifícios do corpo humano (e com isso tudo o que há de abjeto dentro do corpo), a ponto de não mostrar sequer bocas abertas.



Figura 38- *A Cabra*: Perrin erguido pelo fundilho Figura 39- Campana e a técnica de convencimento nasal



Figura 40 – *A cabra*: Perrin e a moral da torta na cara Figura 41 – *A cabra*: o humor do corpo disforme

Toda a pancadaria vista em *A cabra* (assim como em outros filmes de Veber, como *Os compadres*, *Os fugitivos*, *O jaguar* e *Dupla confusão*) pode certamente render acusações de um “elogio à truculência”, à solução de conflitos pela violência. Mas há que se apresentar duas ressalvas a esse raciocínio: por um lado, a grande maioria das cenas de pancadaria envolve alguma situação humorística (como, por exemplo, a cena em que Perrin tenta derrubar Campana com golpes de artes marciais, no meio da floresta, e acaba sendo ajudado pelo próprio Campana, que lhe ensina os golpes e retira obstáculos do caminho) e serve para aprofundar o caráter cômico da cena. Vista sob tal prisma, é uma violência que em certos momentos – particularmente quando se passa entre os dois componentes do duo cômico – aproxima-se da lógica exagerada e cartunesca dos filmes dos Três Patetas ou de *O Gordo e o Magro*, uma violência de certa forma inofensiva, que serve mais para pontuar e sublinhar a relação conflituosa da dupla, do que para efetivamente provocar danos ao “parceiro”¹⁰³.

¹⁰³ - Sobre a pancadaria que ocorre entre os Três Patetas, Peter Brunette (1991) afirma que ela não seria propriamente violenta, muito mais uma paródia da violência, na qual ninguém se fere e que serve para reforçar a dinâmica entre os três, “ritmicamente, em intervalos regulares, como um tipo de pontuação” (Brunette, 1991, p 176).

A segunda ressalva é que Veber sempre contrapõe a truculência à delicadeza, apresentando momentos em que o sujeito fortão, machão (Milan, Campana, Lucas, ou Ruby) rende-se à emoção e descobre (ou revela) seu lado afetuoso e companheiro, nem que para isto precise sofrer uma crise de identidade, como o Santini, de *O closet*.



Figura 42 – *A cabra*: Campana e sua força bruta... que não impede o momento de ternura.

Vale destacar, ainda, duas cenas de *A cabra* que apostam num outro tipo, menos comum, do burlesco: em vez da *gag* veloz e/ou grotesca, estas cenas apostam na lentidão e no lirismo. A primeira acontece a 2/3 do filme, quando Perrin e Campana estão atravessando a pé o deserto mexicano, depois que o carro enguiça na estrada. Após um breve *travelling* que os acompanha caminhando no deserto, os dois param para discutir. Perrin, sempre azarado, pára justamente sobre uma areia movediça. Então, durante quase um minuto, enquanto se desenrola a discussão, vemos Perrin afundando lentamente no quadro, sem que nenhum dos dois se dê conta disso. A câmera permanece estática, em plano médio, os atores também não se movem, mas Perrin vai desaparecendo areia abaixo. Enquanto isso, Campana discursa impaciente, sem perceber que Perrin está afundando:

Campana: “Eu não acredito em magia, Perrin. Acredito na lógica. Lógica, você sabe o que isso quer dizer? Eu sou um homem racional, cartesiano! E não vou fazer uma investigação baseado em ciências fumacentas.”¹⁰⁴

Só nesse momento Campana percebe que Perrin está sumindo.

Campana: “O que está te acontecendo agora?”

Perrin: “Sei lá, estou afundando.”

Campana: “Por quê?”

¹⁰⁴ - Este diálogo remete a um trecho das memórias de Veber, no qual ele descreve a incompatibilidade entre o racionalismo do pai e a ternura da mãe (e seus parentes russos): “Para meu pai, nascido no país de Descartes, os russos tinham um grande defeito: seu desprezo pelo racional. Uma ausência de lógica, que é, talvez, a própria definição do charme eslavo, mas que desconcerta os franceses” (VEBER, 20-10, p. 21).

Perrin: “Não sei, já disse.”

Campana: “Você quer parar de fazer palhaçada enquanto eu falo?”

Perrin: “Mas eu não estou fazendo palhaçada. O terreno está cedendo sob meus pés e eu estou afundando.”

Campana: “E por que eu não afundo?”

Perrin: “Sem dúvida, é porque você está sobre um terreno duro e eu sobre um terreno móvel. Se a gente não tivesse saído da estrada, isso não ia acontecer. Foi você quem quis cortar caminho.”

Campana: “Perrin, você vai afundar assim, sem reagir?”

Perrin: “Todo mundo sabe: se eu me debater, afundo ainda mais.”

Somente então, após 1 minuto, vem o primeiro corte, para Campana em meio primeiro plano, contra plongée.

Campana: “Perrin, não tem nenhum aviso de areia movediça nesta região.”

Corta para Perrin, em meio primeiro plano, plongée:

Perrin: “Se você quer minha opinião, está na hora de pôr o aviso...”



Figura 43 – Lógica e acaso duelam na areia movediça, em *A cabra*.

A *gag* é ao mesmo tempo visual e sonora, e reforçada pelo fato de que a imagem contradiz o diálogo. Campana insiste em se afirmar um sujeito racional, cartesiano, mas se recusa a aceitar a explicação lógica que Perrin lhe dá para a situação.

Em termos da montagem, a opção de Veber por mostrar a cena inteira (ou praticamente inteira) sem cortes nem movimentos de câmera se mostra acertada, pois qualquer montagem, qualquer aparência de trucagem, eliminaria a graça da situação, que reside justamente na contiguidade física entre Perrin e Campana, na reação (ou falta de reação) perante o “desaparecimento” lento e gradual de Perrin e também no contraste entre a ação e o diálogo.

Por mais que houvesse uma trucagem (não se tratava de uma autêntica areia movediça), na lógica interna da cena, a invisibilidade desta solução técnica permite que se concentre na ação inusitada que se passa. O caso é bastante semelhante ao comentado por André Bazin (1991) em seu célebre ensaio sobre a “montagem proibida”. Tomando como exemplo o filme *O balão vermelho*, (*Le ballon rouge* – França – 1956), de Albert Lamorisse, Bazin afirma: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física.” (BAZIN, 1991, p. 62)

Na cena da areia movediça, uma opção pela edição do diálogo de Perrin e Campana no esquema campo-contracampo, por exemplo, ou qualquer edição que interferisse no fluxo lento e contínuo daquele “afundamento”, teria tornado a cena não apenas banal, mas desprovida de todo o humor e *nonsense*, exatamente por desconsiderar a unidade espacial do evento. Recorrendo novamente a Bazin, tal opção teria apenas o valor de *relato* e não de *realidade*, sendo assim menos cinematográfica.

Certas situações só existem cinematograficamente na medida em que sua unidade espacial é evidenciada, e, particularmente, as situações cômicas fundadas nas relações do homem com os objetos. Como em *O balão vermelho*, todos os truques são permitidos, exceto a facilidade da montagem. Os burlescos primitivos (notadamente Keaton) e os filmes de Chaplin contêm muitos ensinamentos a esse respeito. Se o burlesco triunfou antes de Griffith e da montagem, foi porque a maioria das *gags* dependiam de uma comicidade do espaço, da relação do homem com os objetos e com o mundo exterior (BAZIN, 1991, p. 64).

A segunda cena a ser destacar acontece ao final do filme. Após inúmeras peripécias, brigas e acidentes, Perrin e Campana finalmente encontram Marie Bens, que está doente, numa cabana/posto médico, no meio da floresta tropical. Perrin, que também chega lá muito doente, é posto na cama ao lado do leito de Marie. No dia seguinte, Campana entra na cabana, disposto a levar a moça de volta ao pai dela; afinal de contas, fora contratado justamente para isto. Mas quando tudo parece caminhar para o final previsível – a moça azarada é resgatada pelo detetive e levada de volta à “civilização” – Veber tira da manga uma cena inesperada.

Campana encontra as camas vazias. Sai aflito em busca dos dois e vai avistá-los, de mãos dadas, cabeças enfaixadas, descalços, à beira de um *pier* de madeira. Quando os dois azarados se encontram, é amor à primeira vista. E aí vem a *gag* final do filme, totalmente visual, sem diálogos: o *pier* cede e desaba na água, com os dois em cima. As tábuas do *pier* viram um barquinho que sai deslizando pelo rio abaixo, sob o olhar atônito de Campana. Enquanto eles se afastam, em plano médio, sobem os letreiros finais (Figura 44).



Figura 44 – Cena final de *A cabra*: do burlesco ao sublime.

Este último acidente burlesco, este último tombo, comporta um sentido oposto a todos os anteriores. Dessa vez, traz em si a ideia de que o casal de azarados finalmente encontrou seu lugar. E este lugar não é a França, para onde os dois provavelmente não retornarão. É um lugar só deles, algum lugar rio abaixo onde não valem a lógica e as regras do mundo “oficial”. Só valem aquelas do mundo burlesco. Como salienta Král (2007), o herói burlesco tende a ser azarado e vítima do acaso, mas, na maioria das vezes, tudo isso acaba se revertendo a seu favor. O acaso, transformado em “divindade toda-poderosa, manifesta-se, preferencialmente como um anjo da guarda” (KRÁL, 2007, p.84).

Assim o mundo burlesco, embora aparentemente caótico, desequilibrado, injusto, cruel ou mesmo trágico, esconde a possibilidade de uma saída, por meio da subversão das expectativas e da lógica habitual. Segundo Tessé (2007), o burlesco

indica em segredo a possibilidade de uma harmonia terrestre, que coordene as capacidades grandiosas e risíveis do homem, e com aquilo que o mundo pode oferecer de arranjos felizes, de minúsculos milagres. Talvez o programa maior da comédia, e do burlesco em particular, seja este: uma arte de viver em conjunto num mundo sempre prestes a se desembarcar dele próprio, absurdamente, escandalosamente (TESSÉ, 2007, p. 65).

Nas duas cenas analisadas, vê-se efetivamente como o burlesco pode desestabilizar o mundo racional e lógico. A primeira esvazia o que há de perigoso na situação, transformando-se no confronto de duas visões de mundo (racional X irracional, lógico X mágico). A segunda faz com que o acidente se torne algo terno, poético, romântico e liberador.

Mas se *A cabra* é o filme em que Veber faz o uso mais amplo do humor burlesco, há vários momentos em que o recurso aparece em outras obras. No início de *Os compadres*, por exemplo, Pignon está prestes a se suicidar, quando toca o telefone. Ele atende à ligação com o cano do revólver ainda na boca, e pergunta quem ligou. Quando fica sabendo que é sua antiga namorada Christine, sua feição se alegra e ele retira o revólver da boca... colocando-o sobre a têmpera! E continua com a arma apontada até depois de desligar, mesmo já tendo marcado um encontro com Christine. Assim como na cena da areia movediça, de *A cabra*, a cena inteira é filmada em um plano único (Figura 45).

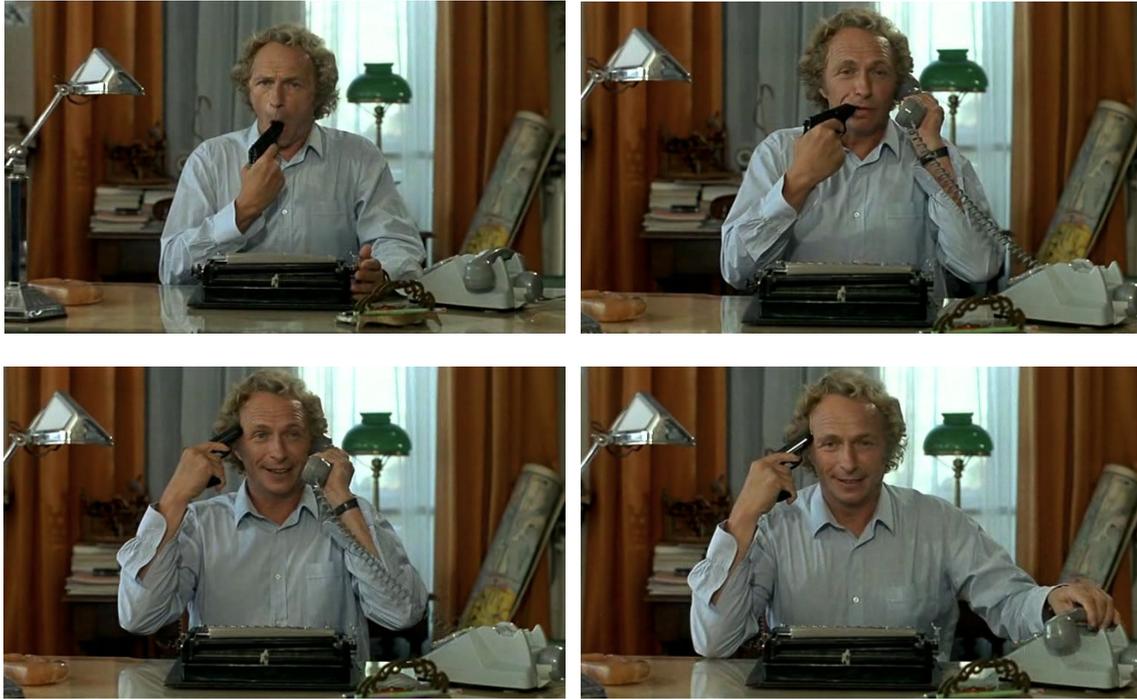


Figura 45 – *Os compadres*: Pignon não sabe para onde aponta sua felicidade.

Merece destaque, também, a cena em que Pignon tenta se mostrar *cool* para a gangue de motoqueiros com a qual o garoto tinha fugido. Ele ginga o corpo de modo exageradamente jovial e dispara gírias que ele acredita serem da moda. Mas o resultado não é o esperado, pois ele acaba sendo obrigado a comer sua própria gravata como recheio de um sanduíche.

Em *Louro, alto, de sapato preto*, dirigido por Yves Robert, o humor burlesco raramente recorre à truculência, surgindo principalmente em *gags* relacionadas ao *nonsense*, tirando proveito da natureza distraída do protagonista Perrin, que nem imagina estar sendo vigiado e investigado. Já em sua continuação, *A volta do louro alto*, do mesmo diretor, o burlesco sobe de tom, na medida em que Perrin se vê em situação de perigo (real ou imaginário) e passa a protagonizar cenas como o ataque com golpes de caratê, altamente coreografado, a um policial que não tem a menor noção do que está ocorrendo (Figura 46).



Figura 46 – A volta do louro alto: lances coreografados de uma luta por engano.

Em *Dupla confusão*, o humor grotesco surge nas cenas que envolvem dois artefatos roubados por Quentin numa loja de brinquedos: uma latinha que faz som de mugido e um “saco de puns”. Enquanto Quentin se diverte com os “brinquedos”, Ruby vai ficando cada vez mais irritado. O mugido e a flatulência, porém, salvarão a dupla de seus perseguidores.

Já em *L’Emmerdeur 2008*, o grotesco é usado de modo mais repetitivo e menos vinculado ao avanço da trama. O personagem de Michel Aumont (alvo do atentado a ser realizado pelo matador Milan) atravessa o filme inteiro em uma crise de diarreia que, ao contrário do saco flatulento de *Dupla confusão*, parece gratuito, surgindo em *gags* repetitivas que chegam a prejudicar o ritmo do filme.

3.2 – O humor de situações

Em *Os compadres*, quando Lucas e Pignon resgatam o garoto e o levam desacordado para o hotel, cada um começa a tentar encontrar traços seus no garoto, para se convencer (e ao outro) de que é o verdadeiro pai. Lucas comenta orgulhoso que o garoto é forte e brigão, como ele próprio. Em seguida, Pignon, em busca de alguma compensação, olha o braço do garoto e vê uma cicatriz no pulso.

Pignon (*abrindo um sorriso largo de felicidade*): “Olhe só, ele tentou o suicídio!”

Lucas (*balança a cabeça, incrédulo*): “Que idiota!”

Pignon: “Você não entende. Ele e eu temos o mesmo temperamento. Eu comecei a suicidar nessa mesma idade.”

É difícil imaginar outra circunstância em que um pai ficaria feliz com a descoberta de que o filho tentara o suicídio. Mas, no contexto do filme, a alegria de Pignon faz sentido, já que é interpretado como uma evidência de que o rapaz teria “puxado” o pai.

Se o humor burlesco tem um impacto mais instantâneo e sua comicidade pode funcionar até mesmo em cenas isoladas, algo diferente ocorre com o humor de situações. Como no exemplo citado acima, o efeito humorístico só funciona plenamente se o espectador entende como aquela circunstância, aquela cena específica, está inserida no contexto, ou seja, no conjunto da trama. Esse tipo de humor está na essência de todas as tramas veberianas, a ponto de serem frequentemente classificadas, pela crítica, como farsas, comédias de intriga, comédias vaudevillescas ou ainda boulevardianas¹⁰⁵. Ora, tais termos não são sinônimos, obviamente, mas todos trazem um elemento em comum: estão ligados a um tipo de humor fortemente calcado nas *situações*.

Segundo Guinsburg *et alli* (2006), a *farsa* tem como temas recorrentes o marido traído e “o personagem que se julga astuto e acaba sendo ludibriado” (p. 144), a *comédia de intriga* traz um “extenso rol de truques e reviravoltas da ação, com disfarces, trocas, *imbróglios*” (p. 89), culminando quase sempre com a exposição do antagonista ao ridículo; e o *vaudeville* “consiste na comicidade de situações, no encadeamento dos acontecimentos.” (p. 306). Já o chamado “teatro de *boulevard*” é fortemente identificado a um tipo específico de *vaudeville*, o “estruturado”.¹⁰⁶ Embora sem maiores pretensões

¹⁰⁵ - Termos encontrados dezenas de vezes nas críticas e reportagens sobre a obra veberiana.

¹⁰⁶ - Henri Gidel (1986) explica que o *vaudeville* estruturado [*vaudeville structuré*] se opôs ao *vaudeville* engavetado [*vaudeville à tiroirs*], cujas peças tinham caráter mais episódico, uma série de esquetes costuradas com menor ou maior cuidado, muitas vezes dando a aparência de se reunirem ao acaso. “A intriga não se distinguia nem por sua lógica nem por seu rigor. Além dos momentos cômicos sucessivos, destacava-se o abundante jogo de palavras, a verve brilhante dos diálogos.” (GIDEL, 1986, p.74) Entre os dramaturgos mais célebres dessa vertente estavam Robert de Flers, Gaston Armand de Caillavet e Tristan Bernard, sendo que este último era tio-avô de Francis Veber. Vale lembrar que o dilema entre os dois tipos de *vaudeville*, que marcou a virada do século XIX para o XX, foi enfrentado também pelas comédias cinematográficas, nas primeiras décadas do século XX, como mostrado no capítulo 2.

literárias, psicológicas nem filosóficas, tais peças, como o próprio nome indica, baseiam-se em uma construção minuciosa, uma complexidade quase matemática em sua arquitetura. Henri Gidel (1986) explica que nessa vertente predomina

uma intriga veloz, fundada no quiprocó e na peripécia, dos quais a peça retira o essencial de sua comicidade. Um crítico da época [início do século XX] nos explica que “em vez de criar uma situação e seguir seus desdobramentos, estas peças entrelaçam quatro ou cinco ao mesmo tempo, e fazem com que os eventos colidam sem parar e transbordem uns sobre os outros. (...) Cada uma das partes deste mecanismo é ajustada com a arte mais rigorosa. Se uma delas for retirada, todo o edifício degradingola, tal o equilíbrio da combinação” (GIDEL, 1986, p.76).

Considerado por Gidel como o “puro *vaudeville*”, esse tipo de peça ocupou boa parte dos chamados “teatros de *boulevard*”, na chamada *Belle Époque* (fim do século XIX e início do século XX), com o surgimento de grandes autores, como Georges Feydeau (considerado o grande mestre do gênero), Alexandre Bisson, Maurice Hennequin e Pierre Veber (avô de Francis Veber e uma de suas maiores inspirações, desde criança¹⁰⁷).

O professor e crítico norte-americano Edwin Jahiel sintetiza a filiação de Francis Veber a esta tradição:

Veber tem uma inventividade soberba. É claramente um herdeiro do maior dos dramaturgos farsistas, Georges Feydeau (1862-1921), cujas comédias malucas da *Belle Époque* são engraçadas além da imaginação. Obras impiedosas, mas não cruéis, com *timing* e diálogos esplêndidos, intrigas incessantes, absurdas, mas situadas em um quadro realista, com a precisão dos melhores cronógrafos suíços.

Em suas melhores obras, Veber compartilha dessas qualidades. Como Feydeau, mesmo ao lidar com premissas escabrosas, ele mantém certa elegância dos velhos tempos, porém atualizada para os modos e maneiras atuais, sem cair na vulgaridade nem no nojo [*gross-out*], como as comédias em geral estão fazendo.”¹⁰⁸

Com efeito, o humor veberiano parte geralmente de uma situação séria (assassinato, suicídio, traição, demissão, prisão, fuga), para, a partir de um desvio, um engano, um erro,

¹⁰⁷ - Em suas memórias, Veber afirma que, se eventualmente possui algum talento, ele se deve à curiosa mistura de uma angústia armênia, por parte de mãe, e “uma leveza boulevardiana por parte de pai [o avô e o tio-avô parternos, ambos autores célebres de *vaudeville*]” (VEBER, 2010, p.14).

¹⁰⁸ - Ex-professor de estudos cinematográficos da Universidade de Illinois, falecido em 2010. Texto disponível em seu site, no endereço <http://www.edwinjahiel.com>

um acaso, transformar-se em situação cômica¹⁰⁹. Um assassinato não é nada engraçado, mas um matador que não consegue levar a cabo o assassinato porque seu caminho cruza com um suicida grudento, isto sim é cômico. Da mesma forma, um jantar perverso no qual os anfitriões riem de incautos convidados não é necessariamente divertido, mas a situação se torna cômica quando um dos anfitriões se contunde e é obrigado a passar a noite vitimado pelas mancadas de um dos convidados. Ou ainda: um sujeito se passar por homossexual para não ser demitido pode ser algo triste ou patético, não é garantia de risos. A graça surge a partir do momento em que todos (ou quase) seus colegas de empresa passam a enxergar indícios da homossexualidade em cada um de seus gestos.

Até mesmo o quiprocó, que recheia toda a obra veberiana, não é uma situação engraçada *por si mesma*. O que o torna cômico, segundo Bergson (2007), não é propriamente o equívoco dos personagens envolvidos (cada um deles conhece, geralmente, apenas um dos lados da situação e age de acordo com isto), mas sim, a percepção, por parte do espectador, de que há duas interpretações conflitantes para aquela situação. “É essa oscilação de nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece em primeiro lugar na graça que achamos no quiproquó” (BERGSON, 2007, p. 72).

Os quiprocós veberianos se originam, basicamente, de duas formas opostas: alguns são não-intencionais, derivados de coincidências, mal-entendidos ou enganos casuais (como a cena da luta de caratê citada no tópico anterior, em que o humor burlesco alia-se ao humor de situação). Outros são propositais, derivados de armações, tramóias, pegadinhas, disfarces e outras situações criadas intencionalmente por um personagem para enganar outro (como toda a premissa de *Os compadres* e *O jantar dos malas*, assim como a maioria das cenas de *O closet*, nas quais Pignon tem plena consciência de que os outros personagens estão interpretando erroneamente a realidade). Nessa segunda variante, embora um dos personagens esteja ciente do “mal entendido”, continua valendo a observação de Bergson, pois o humor ainda estará calcado na percepção que o espectador faz do desencontro de informações.

Este tipo de situação cômica (que explora o descompasso entre o que um personagem sabe e outro não) já foi amplamente discutido no capítulo 2, quando se analisou o potencial

¹⁰⁹ - Nos extras do DVD de *Fuja enquanto é tempo*, o cineasta Jean Marie-Poiré, diretor de várias comédias populares francesas, argumenta que, mais do que comédias, Veber faz “filmes de humor sobre situações completamente sérias. Quase todos os seus filmes poderiam ser recontados de uma forma dramática.”

cômico ligado às questões da comunicabilidade e cognoscibilidade. É desnecessário, portanto, repetir aqui todos os exemplos já citados.

Outras variações da comicidade de situações podem ser apontadas, contudo, na obra veberiana. Uma delas é a que recorre à *repetição*: determinado evento (uma ação, gesto ou fala) não necessariamente cômico pode ganhar efeito humorístico quando repetido duas ou três vezes na trama. Cada ocorrência não tem comicidade por si só, mas sim o acúmulo das ocorrências. Bergson argumenta que, numa obra cômica, este recurso é divertido justamente por se opôr à vida real, na qual tais repetições são mais raras e improváveis.

“Uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual, várias vezes, contrastando assim com o curso imutável da vida. (...) [Tais repetições] são tanto mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quanto mais naturalmente é conduzida, duas condições que parecem excluir-se e que deverão ser conciliadas pela habilidade do autor dramático.” (BERGSON, 2007, p. 66-67)

Logo no início de *Os compadres*, Christine e Paul (os verdadeiros pais de Tristan) vão até o hotel onde trabalha Raffart, pai da garota com quem Tristan teria fugido. Paul mostra a foto do garoto, perguntando “Você conhece esse rapaz?” e explicando que é o pai do garoto desaparecido. Raffart responde que não sabe nada a respeito e dispensa o casal. Duas semanas depois, já contactado por Christine, Lucas vai ao hotel e, mostrando a mesma foto de Tristan, pergunta “Você conhece esse rapaz?”, diz que é o pai do garoto e exige saber de seu paradeiro. Mais uma vez, Raffart não quer ajudar, mas Lucas o ataca com toda truculência e o larga abatido no chão, após conseguir a informação. Assim que Lucas vai embora, aparece Pignon, mostra a mesma foto e faz a mesma pergunta.

Pignon: “Você conhece esse rapaz?”

Raffart (*já atônito e amedrontado*): “Mas quem é você?”

Pignon: “Sou pai dele.”

Raffart: “Mas quantos pais tem esse moleque?”

Nesse caso, ainda haverá uma quarta variação da cena, quando por fim aparecem os capangas que perseguem Lucas. Raffart, já desesperado, nem espera que lhe mostrem a

foto do rapaz (foto que, por sinal, os capangas não possuem) e já começa a choramingar: “Vocês também devem ser os pais daquele rapaz. Todo mundo é pai dele.” (Figura 47).



Figura 47 – A repetição em *Os compadres*: quantos pais tem esse moleque?

Aqui se observa a habilidade dramatúrgica à qual se referiu Bergson, pois, mesmo repetida quatro vezes, a situação parece plausível em todas elas, pois cada um dos personagens tem sua motivação para dirigir-se ao hotel de Raffart e interrogá-lo.

Com exceção deste exemplo, que traz quatro variações da mesma cena, em todos os outros, ao longo do filme, Veber vai usar o artifício com apenas três repetições, mas sempre com uma truculência crescente. Pignon é, normalmente, o primeiro a chegar aos lugares e perguntar com gentileza sobre o garoto; em seguida vem Lucas e faz o mesmo, mas com alguma violência; e, finalmente, os capangas fazem o mesmo, destruindo tudo o que veem pela frente.

Essa estrutura remete ao conhecido estilo lubitschiano de apresentar uma situação cômica em três atos. Como explica Ana Lúcia Andrade (2004),

o primeiro estabelece a situação, o segundo a reforça, reiterando-a com pequenas variantes, e o terceiro oferece um elemento a mais que complementa a cena com um toque cômico. [...] Esta construção em três “atos” é uma estratégia

narrativa que se encontra em grande parte da obra de Lubitsch e que muito influenciou cineastas como Wilder (ANDRADE, 2004, p. 188).

Se, no caso de Lubitsch, o terceiro ato era considerado “a grande piada”, em Veber geralmente o segundo já traz um elemento cômico que o terceiro vai reforçar e exagerar.

Mas se a repetição é um elemento essencial na comicidade de *Os compadres*, não deixa de aparecer em outros filmes. Em *A cabra*, por exemplo, é usada na cena em que Campana entra à força no *night-club* e domina todos lá dentro. Posteriormente, quando Campana tem que voltar ao local, Veber repete a cena de forma quase idêntica, criando o efeito cômico. Em *Dupla confusão*, a repetição é usada em conjunto com as elipses, para apresentar as várias vezes em que Quentin levou seus companheiros de cela à loucura e acabou se atracando com eles e tendo que ser retirado da cela.

Já em *Contratado para amar*, a repetição é usada de forma diferente, em conjunto com a montagem paralela, para apresentar as diferenças e semelhanças entre os dois casais: Pignon e Émilie, Levasseur e Elena.

Num casarão elegante, Levasseur entrega uma grande caixa de joia para Elena.

Levasseur: “Toma.”

Elena: “O que é?”

Levasseur: “Abra.”

Elena abre a caixa e encontra uma caríssima pulseira, presente do amante milionário.

Corta para um restaurante simples. Pignon entrega uma caixa bem pequena para Émilie.

Pignon: “Toma.”

Émilie: “O que é?”

Pignon: “Abra.”

Émilie abre a caixa e encontra um anel de noivado. Nada muito caro, mas é o que Pignon pôde comprar com seu salário de manobrista.

Ao contrário do valor dos presentes, a reação das duas mulheres é similar: ambas recusam o presente. Émilie pergunta: “Por que isso?” Pignon diz que sempre a amou e quer se casar com ela. Mas Émilie devolve o anel, alegando que gosta de Pignon como se fosse um irmão caçula. Corta para Elena, que pergunta com sarcasmo: “É um presente para comemorar nossos dois anos juntos? Dois anos em que você diz que vai se divorciar, mas que ainda não pode porque sua esposa está deprimida?”

Outra forma de comicidade de situação usada por Veber aparece em cenas nas quais os personagens agem de forma inusitada ou absurda. Isso pode ocorrer devido à incapacidade de julgamento do personagem, como na cena de *Os fugitivos*, em que o veterinário esclerosado atende Lucas e não se dá conta de que é uma pessoa e não um animal, tratando-o como um cachorro: verifica sua temperatura apertando seu “focinho” e enfia-lhe um osso plástico na boca na hora da anestesia (Figura 48).



Figura 48 – *Os fugitivos*: Depardieu é confundido com um cachorro.

O comportamento inusitado pode ocorrer também devido à absoluta arrogância e prepotência do personagem, como na cena citada no capítulo 1 (ver Figura 4), em que o empresário Rambal-Cochet, em um jantar festivo da empresa, puxa a mesa para si, derrubando copos, garrafas e pratos de todos os seus funcionários.

Já em *Contratado para amar*, o humor decorrente de um comportamento inusitado aparece com um toque de *nonsense*, nas cenas em que o médico hipocondríaco, pai de Émilie (moça por quem Pignon é apaixonado), vai visitando os pacientes, mas acaba ele próprio se deitando nos leitos dos doentes (como será apontado no tópico 3.3, Veber costuma debochar frequentemente da medicina).

Outra questão importante a se destacar é que nos filmes de Veber raramente um personagem “cai na risada”, já que a situação é engraçada *para o espectador* e não para o

personagem. Nesse sentido, confirma-se o que sugeriu Bergson (2007), segundo o qual a tendência humana é rir dos outros, pois não nos achamos ridículos (e se o achamos, isso é lamentável e não engraçado):

Uma personagem geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é *inconsciente*. Como se usasse ao contrário o anel de Giges, torna-se invisível para si mesmo e torna-se visível para todos. Uma personagem de tragédia não mudará em nada a sua conduta ao saber que a julgamos; poderá perseverar nela, mesmo com a plena consciência do que é, mesmo com o sentimento nítido do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, ao sentir-se ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente (BERGSON, 2007, p. 12-13, grifo do autor).

Nas poucas vezes em que o riso desponta em uma cena veberiana, tende a provocar a queixa ou o constrangimento para outro personagem. É o que ocorre, por exemplo, em *Os compadres*, quando o ultrasensível Pignon (que vive chorando à toa) *precisa* efetivamente chorar, para convencer uma mulher a ajudá-lo na busca ao filho. Tudo o que consegue, porém, é cair numa gargalhada desenfreada, para aflição de Lucas, que faz de tudo para esconder da mulher que Perin está morrendo de rir e não chorando. Também em *O jantar dos malas*, o riso largo de Juste Leblanc, quando descobre que Brochant está sendo vítima do “seu próprio mala”, é prontamente repreendido por Brochant. Isso sublinha o fato de que o humor de situações é, em grande medida, uma questão de ponto de vista.

Francis Veber confirma, em suas memórias, que seu processo criativo é fortemente centrado na construção de situações cômicas, que procura explorar ao máximo o potencial humorístico de cada situação e constrói em torno delas as suas histórias. Por outro lado, ele próprio admite que isso chega a ser “uma obsessão que envolve os personagens em uma dinâmica na qual dificilmente há lugar para um voo solo” (VEBER, 2010, p. 164).

Finalmente, vale apontar, aqui, uma possível limitação do humor de situações. Diversos autores, como Andrew Horton (2000), afirmam que as comédias “orientadas pela situação” [*situation-oriented*] muitas vezes passam ao largo “do desenvolvimento consistente de personagens e mesmo de mensagens sociais”. Nestes casos, “somos tragados basicamente por uma história bem contada” (HORTON, 2000, p. 22), inusitada, surpreendente e envolvente. Cabe salientar, porém, que, mesmo quando se pretende leve e descompromissado, o humor de situações não está isento da observação e do comentário sobre os modos e costumes da sociedade. É o que argumenta Martin Esslin (1986):

Poderíamos dizer que a farsa existe apenas para fazer-nos rir, mas eu pessoalmente estou persuadido de que em seus melhores momentos, tais como as farsas de Feydeau ou as farsas cinematográficas de Chaplin, Keaton e Laurel e Hardy, também pode ser aguda e esclarecedora – revelando-nos a mecânica e a automação de nossas buscas frenéticas de sexo ou de status, ou os inúmeros modos pelos quais a sociedade tritura os pequenos (ESSLIN, 1986, p. 81).

Podemos acrescentar que, ao trabalhar frequentemente com a questão das aparências e dos enganos, esse tipo de humor também permite vislumbrar e refletir sobre temas como a verdade e a mentira, em todas as suas versões e interseções. Nesses casos, ele se aproxima, portanto, do humor de natureza satírica – que será analisado no próximo tópico.

3.3 O humor satírico

O termo “satírico” se refere, no âmbito desta pesquisa, a toda comicidade que resulta da observação e representação, de forma humorística, dos modos e costumes de uma determinada sociedade, classe social ou mesmo um grupo específico, numa certa época e local. Tal comicidade pode variar bastante em termos de tom e alcance. Por um lado, ela abrange a “comédia observacional” [*observational comedy*], que tende ao comentário mais debochado e desprezioso sobre as minúcias do dia-a-dia, por mais triviais que sejam, buscando nelas o que há de ridículo ou absurdo (ZOGLIN, 2008). Essa abordagem tem sido pedra de toque da *stand-up comedy*, formato que ganhou enorme popularidade nos Estados Unidos nos anos 1970 e que depois se espalhou por outros países. Por outro lado, essa comicidade também comporta uma postura mais crítica ou questionadora, mais ambiciosa e até mesmo perturbadora, aproximando-se, nestes casos, do que se entende tradicionalmente pelo termo “sátira”, propriamente dito.

Se o humor burlesco tende a ser mais universal (ECO, 1984) e o humor de situações depende da contextualização de um evento dentro do conjunto da trama, o humor satírico caracteriza-se por um forte componente cultural, na medida em que exige do espectador certo repertório de conhecimentos sobre aquele grupo ou tipo de comportamento ou costume que está sendo satirizado (PROPP, 1992), e na medida em que está ligado aos valores, “às idéias de uma sociedade em particular.” (BERGSON, 2007, p. 5) Assim, se um espectador não conhece a “pontualidade britânica” ou o “jeitinho brasileiro”, a

“arrogância argentina” ou qualquer outra característica atribuída (justa ou injustamente) a uma comunidade, seja pelo senso comum, seja pela tradição, este espectador terá menor chance de entender como humorística uma cena que faça alusão a tal característica.

Nessa perspectiva, Umberto Eco (1984) afirma que o trágico e o dramático são mais universais do que o humor (com a exceção, já apontada, do humor burlesco), uma vez que a comicidade está mais ligada ao contexto, ou seja, “ao tempo, à sociedade, à antropologia cultural.”¹¹⁰. Essa ligação intrínseca do humor satírico com o seu tempo histórico o torna, frequentemente, uma arma poderosa contra regimes ditatoriais e épocas de censura. Geoff King (2002) argumenta que a sátira mais politizada e simbólica tende a assumir um posicionamento moral preciso, o que pode comprometer sua viabilidade comercial.

A sátira se arrisca a ofender um número significativo de espectadores potenciais, uma característica que a torna menos atraente para os produtores e diretores que buscam uma audiência massiva. Em Hollywood, por exemplo, a sátira de natureza política mais aguda tende a ser oferecida para nichos específicos de público, sem enormes expectativas de bilheteria. E mesmo assim sua cunha pode ser moderada de várias formas.

Num extremo ela se dissolve em formas cômicas mais amenas e inespecíficas. No extremo oposto, alcança reinos mais obscuros, para além do que pode ser considerado como cômico. Nem toda sátira é opositora ou subversiva em relação a seu local de produção. Pode ser usada, também, como uma forma de atacar inimigos externos. Em alguns casos, porém, a comédia de viés satírico pode ser o único meio disponível para a crítica social ou política atingir um dado público. A sátira mais afiada, resoluto e não edulcorada é relativamente incomum no cinema *mainstream*, feito para públicos massivos (KING, 2002, p. 94).

O potencial crítico da sátira pode ser atenuado de várias formas. As passagens mais veementes podem, por exemplo, ser mescladas com momentos mais leves, que recorrem a outras formas de humor tradicionalmente menos “engajadas” – como o burlesco, o de intrigas ou o paródico. Outra opção é disfarçar a crítica sob o manto da alegoria, que permite ao satirista situar seus alvos em terras e tempos distantes, como fez Jonathan Swift, um dos mais célebres satiristas ingleses. A sátira pode, ainda, apoiar-se na justificativa de que tudo não passa, afinal, de uma brincadeira ou ironia. Um dos grandes atrativos da comédia, salienta King, é justamente esta habilidade de pisar em campos minados sem o

¹¹⁰ - Algo semelhante ocorre, segundo Eco, com o humor paródico (que será abordado no próximo tópico), com a diferença de que as referências passam a ser menos sociais e mais intertextuais.

risco que estaria envolvido, caso o mesmo tema fosse tratado em uma obra essencialmente dramática.

Outra forma de escamotear a postura questionadora de uma obra satírica, especialmente no campo político, é tratá-la como um problema de natureza “individual” e não coletiva. King aponta o filme *Politicamente incorreto* (*Bulworth* – EUA – 1998), de Warren Beatty, como

talvez a crítica mais radical ao sistema político americano, como um todo, mas feita na voz de um individualismo rebelde que se encaixa de forma razoavelmente fácil com as ideologias predominantes. Uma desconfiança cínica perante a política, os políticos e as instituições governamentais já está entranhada profundamente nos mitos e ideologias americanos, incluindo as manifestações hollywoodianas. Em *Politicamente incorreto*, o espectador é convidado a se identificar com a voz não domesticada do senador Jay Billington Bulworth, na recusa do processo desonesto que o levaria à reeleição. O alvo de ataque do filme não é Bulworth, apesar do espetáculo cômico em que ele transforma a si próprio, mas sim o sistema corrupto e seus representantes mais leais, na forma de seus assessores políticos, que são alvos fáceis (KING, 2002, p. 103).

Curiosamente, Francis Veber alega, em seu livro de memórias, que é sua a ideia inicial do filme *Politicamente incorreto* e que o projeto foi desrespeitosamente tirado de suas mãos. Segundo sua versão, ele teria proposto à 20th Century Fox um argumento baseado num filme francês de Philippe de Broca, chamado *Les tribulations d'un chinois em Chine* (França/Itália – 1965). O estúdio aprovou o projeto e o apresentou a Warren Beatty, que não apenas se entusiasmou pela ideia, como também pleiteou o papel principal. Veber, porém, não gostou da ideia, pois considerava Beatty, embora talentoso, muito velho para o papel. Após alguns meses de negociações e resistência, Veber já estava com o roteiro bastante adiantado quando recebeu um telefonema perplexo de sua agente:

Warren Beatty estava reescrevendo o roteiro com seus roteiristas habituais e não tinha mais necessidade dos meus serviços. (...) *Les tribulations* virou *Politicamente incorreto*, filme que eu não fui ver, mas sobre o qual me disseram que Beatty estava um pouco velho demais para o papel (VEBER, 2010, p. 238-239).

Se o viés político tende a tornar bem evidente o caráter satírico de alguns filmes isto não diminui a importância de outras vertentes da sátira, argumenta Gerald Mast (1979).

Segundo o autor, todo artista que trabalha no âmbito da comédia tem uma vocação satírica, não apenas os mais intelectualizados e mais conscientes do que há de patético, ilógico ou paradoxal no mundo e na humanidade (como Chaplin, Lubitsch, Renoir), mas mesmo aqueles que alegam, ou julgam, buscar apenas o riso. Quanto a estes últimos, Mast argumenta que os próprios temas ou situações que um artista considera engraçados já costumam atestar a sua vocação para comentaristas da sociedade, na medida em que “implicam uma atitude rebelde, destrutiva e comicamente desdenhosa perante as convenções sociais. Não se pode rir de instituições como o governo, as leis, a família, sem sugerir que tais pilares da sociedade são potencialmente risíveis” (MAST, 1979, p. 341).

Na filmografia de Francis Veber, o caráter satírico raramente vai ocupar papel predominante entre as formas cômicas. Pelo contrário, estará quase presente como pano de fundo, como um subtexto que dá cor e profundidade à intriga e aos dilemas enfrentados pelos protagonistas. Se todo artista tem seus temas prediletos e outros que não lhe despertam o mesmo interesse, no caso de Veber percebe-se que alguns grandes temas, como a política e a religião, estão praticamente ausentes em sua obra, a não ser de forma esporádica e periférica (uma exceção seria justamente o roteiro de *Politicamente incorreto*, que acabou saindo de suas mãos). O próprio cineasta já afirmou¹¹¹ que não entende muito bem o universo da política (ou pelo menos a política partidária) e que, como agnóstico, a religião não é um tema que frequenta suas preocupações cotidianas. Por outro lado, alguns temas aparecem de forma recorrente como alvo de seu olhar satírico, três dos quais serão destacados a seguir: o embate entre razão e emoção; o universo do trabalho e a prepotência.

a) *Razão e emoção*

O conflito ou o dilema entre razão e emoção aparece inúmeras vezes na obra veberiana, algumas vezes tratado como um embate entre a lógica e a intuição ou entre a ciência e o senso comum. O herói veberiano (Pignon, Perrin, Quentin), quase sempre apresentado como um sujeito mediano, tende a se posicionar ao lado da intuição, da afetividade, da paixão, em oposição à lógica, racionalismo e pragmatismo exacerbados.

¹¹¹ - Entrevista ao programa “L’invité des Grandes Gueules”, em 19/10/2010. Disponível no endereço: <http://www.rmc.fr/blogs/lesgrandesgueules.php?post/2010/10/19/invit%C3%A9-1>

Uma exceção ocorre em *O jaguar*, onde Perrin é um trapaceiro calculista e cético com relação aos poderes místicos do xamã, aos quais acaba se rendendo, no fim.

A cena da areia movediça, em *A cabra* (mencionada no tópico 3.1), é um claro exemplo do olhar irônico de Veber, o que pode ser estendido para o filme como um todo. Campana, o detetive metódico, não consegue sucesso em sua investigação, que só vai chegar a bom resultado devido à intuição (e ao azar) do amador Perrin¹¹². Em *Os fugitivos*, a paixão de um pai pela filha é que vai ditar, também, os desdobramentos, derrubando, inclusive, os argumentos racionais de Lucas para não se envolver na fuga. Em *Contratado para amar*, a maquinação de Levasseur vai degradingolar devido a duas emoções: a paixão de Pignon por Émilie e a fúria vingativa da esposa traída. Em *O brinquedo*, a relação afetiva entre Perrin e o garoto Eric vai sobrepujar a postura calculista de Rambal-Cochet, cuja tática de persuasão se baseia no dinheiro e no exercício do poder (de pai e patrão).

No conjunto de sua obra, pode-se dizer que Veber se alinha à tradição molieresca (como, aliás, é apontado em diversas críticas). Molière, embora às vezes disfarçasse, era um defensor das emoções genuínas como força motora das relações humanas e crítico das tradições que pregavam, por exemplo, casamentos arranjados. Ao defender sua peça “*Tartufo*” das acusações de imoralidade, o dramaturgo alegou que sua intenção era apenas ensinar bons modos e garantiu acreditar que “a Razão deve governar tudo”¹¹³, mas é possível perceber uma ironia nestas palavras, ao cotejá-las com várias de suas obras, nas quais os personagens movidos pela paixão e pela intuição saem vitoriosos. É o que se vê, por exemplo, em “*Escola de Mulheres*” e “*O avaro*”, além do próprio “*Tartufo*”.

Um dos pontos que aproximam o olhar satírico de Veber e Molière é o uso frequente de personagens médicos e ambientes hospitalares para zombar da medicina (e da ciência em geral). Harry Levin (1987) afirma que a medicina é uma das profissões que mais

¹¹² - Aqui, como em *Os compadres e Os fugitivos*, Veber se aproxima de um tema caro a seu ídolo Billy Wilder. Como lembra o crítico Inácio Araújo (2007), o embate entre um amador e um profissional é uma figura constante nos filmes de Wilder. Entre os exemplos, podemos citar *Se meu apartamento falasse* (*The apartment* – EUA – 1960), *Pacto de Sangue* (*Double indemnity* – EUA – 1944) e *O amor na tarde* (*Love in the afternoon* – EUA – 1957). Neste último, por exemplo, Ariane (Audrey Hepburn) é uma moça romântica e sonhadora que acaba salvando a vida de Flannagan (Gary Cooper), um galanteador experiente, jurado de morte pelo marido de uma amante. Quando os dois ficam a sós, surge a inevitável atração entre os opostos. Para ele, o amor (e o sexo, como fica subentendido) é algo praticamente profissional, medido em termos de oferta e demanda, custo-benefício, algo que se planeja, se calcula, se desfruta e se descarta. Já Ariane, amorosa amadora, vê o amor como algo belo, puro e raro. Se ele sabe exatamente o que está fazendo, pois já viveu aquilo um milhão de vezes, ela se entrega a um impulso, uma paixão à primeira vista. Um não demora para desdenhar o outro. Ela o acusa de frio, mecânico, imune ao amor. Ele retruca taxando-a de tola e sentimental.

¹¹³ - *Apud* TORRANCE, 1978, p.4.

fascinam os satiristas, como Ben Johnson e Bernard Shaw, mas “nenhum tanto quanto Molière.” Em suas peças, “os médicos eram descendentes dos xamãs, associados intimamente com os poderes de vida e morte, e suas pretensões misteriosas se aproximavam claramente do charlatanismo” (LEVIN, 1987, p. 59). Bergson (2007) também destaca a vaidade que marcava os médicos satirizados pelo dramaturgo francês: “A comicidade dos médicos de Molière provém em grande parte disso. Eles tratam o doente como se este tivesse sido criado para o médico, e a própria natureza como se fosse um apêndice da medicina” (BERGSON, 2007, p. 133).

Em sua autobiografia, Veber menciona dois casos de erros médicos que vitimaram sua família, e também conta que cursou quatro anos de medicina, período em que se sentiu miseravelmente infeliz, antes de abandonar a faculdade e encaminhar-se para o jornalismo e a escrita. Essa antipatia pela medicina se revela, por exemplo, em *Fuja enquanto é tempo*, quando Pignon vai atrás da ex-esposa, que agora está casada com um médico. Na clínica, ele tem uma discussão com o doutor, que acaba chegando às vias de fato. Mas quem acaba levando a pior é Milan, que tinha sido obrigado a acompanhar Pignon até a clínica (senão, não conseguiria se desvencilhar do “mala”). O matador recebe, por engano, a injeção tranquilizante destinada a Pignon, o que resulta numa sequência hilária em que o sujeito durão e sisudo se vê dopado, bambo e rindo à toa.

Em *Dupla confusão*, há várias *gags* relacionadas a médicos e enfermeiros. Numa delas, Quentin arrebenta sua própria cabeça na parede, para conseguir encontrar Ruby na enfermaria. Chegando lá, senta-se no leito ao lado de Quentin e, sem querer, mata o velhinho esquelético que estava deitado ali. Em outra *gag*, a vítima é o psiquiatra do presídio. Primeiro Quentin o irrita por não entender absolutamente nada de seus testes cognitivos e, em seguida, joga sobre ele uma caneca de café fervendo, quando tentava capturar um mosquito (Figura 49).



Figura 49 – O psiquiatra em *Dupla confusão*: Freud na parede, café na cara.

Em *Os fugitivos* (assim como no *remake* americano *Os três fugitivos*), Veber traz a *gag* do veterinário esclerosado que toma o bandido ferido por um cachorro (ver Figura 48). Em *Contratado para amar*, Veber apresenta um médico de família rabugento, que passa mais tempo doente e precisando de ajuda do que propriamente atendendo seus pacientes. Quando Elena pergunta o motivo do mau humor do doutor, Pignon responde: “Ele tem alergia a pacientes”.

Já em *O jaguar*, o xamã fica internado muito tempo em Paris e chega a ser desenganado pelos médicos. Mas, se a medicina não dá conta do seu caso, a cura virá à distância, quando Perrin finalmente aceitar sua “sintonia espiritual” com o índio, em meio ao embate final, no meio da selva amazônica.

O jaguar marca também uma rara ocasião em que Veber deixa explícita uma mensagem social, presente no discurso de Campana, em *off*. Trata-se de uma mensagem extemporânea, não apenas em termos narrativos (pois traz a narração para o ponto de vista de Campana, ao passo que nada no filme, até então, sugeriria a prevalência de tal ponto de vista), mas também dá ao final do filme um tom de engajamento político-ecológico-social que soa explícito demais.

Campana: “Perrin nunca mais deixou a Amazônia. Ele construiu sua casa com Maya na aldeia de Wanu e se tornou um dos mais ávidos defensores dos índios e da Floresta Amazônica. Se um dia você o encontrar, ele lhe dirá que o elevador do Hotel Crillon o levou mais alto, muito mais alto do que ele poderia imaginar. Dirá também que foi até a Amazônia em busca de uma alma roubada, mas acabou encontrando a sua própria.”

Via de regra, os filmes de Veber, mesmo quando apresentam uma espécie de fundo moral, o fazem de forma mais sutil, como ocorre em *O jantar dos malas*, *O closet*, *Os fugitivos*, *Coup de tête*.

Ainda no que se refere ao dilema entre razão e emoção, vale notar que, embora as tramas veberianas se posicionem ao lado da emoção e do afeto, o erotismo propriamente dito, quando surge, é frequentemente apresentado como fonte de situações embaraçosas, gafes e aflições. São cenas sempre engraçadas para o espectador, mas incômodas ou constrangedoras para os personagens, principalmente para o protagonista masculino.

Em *Louro, alto, de sapato preto*, por exemplo, numa das muitas tentativas de descobrir os segredos de Perrin (segredos que não existem, na realidade), Milan destaca uma agente secreta linda, escultural e provocante, com um decote absurdo na parte traseira do vestido, com a intenção de seduzir o músico Apesar da beleza estonteante de Christine (interpretada por Mireille Darc), Perrin demora a entrar no clima da sedução. Então, percebendo a hesitação do músico, Christine deita a cabeça em seu colo e pergunta por que ele não tira a roupa. Perrin fica encabulado, mas abre enfim o zíper da calça, que fica agarrado no cabelo dela. O clima erótico logo descamba para o desconforto, o mau jeito e, em seguida, para risos incontidos, quando Christine tem que caminhar de quatro até o banheiro, com Perrin preso a ela pelo zíper (Figura 50).

O sexo vai ser consumado, mas a cena ainda vai desaguar em outro momento embaraçoso, com Perrin envolto num cobertor felpudo e tocando ao violino uma música insuportável que, subitamente apaixonado, resolveu dedicar para Christine. A espiã, levando a sério seus deveres profissionais, vai ouvindo a música até não aguentar mais:

Christine (*gritando*): “Chega!”

Perrin: “Você não gostou?”

Christine (*disfarçando*): “Gostei, mas não é o momento. Como é que alguém pode apreciar uma ópera às 3 da manhã?”



Figura 50 – *Louro alto*: o decote, o zíper e o cobertor felpudo.

Em *Coup de tête*, após perder sua posição no time de futebol e seu emprego na fábrica, Perrin resolve tentar a vida na cidade grande. Mas, antes de partir, faz uma última visitinha a sua amante, Marie, sem saber que o marido dela estava de volta de uma viagem. A moça sai pela janela e se encontra na varanda com Pignon, que tira a calça e tenta a todo custo convencê-la a uma “transa de despedida”. Mas tudo se complica quando a varanda começa a despencar aos poucos, fazendo muito barulho e chamando a atenção de toda a vizinhança, inclusive do marido traído, que dormia no quarto. Para não ser flagrado na varanda da amante, Perrin acaba saltando da varanda, seminu, e fugindo pelos becos da cidade.

Em *O jantar dos malas*, o fato de a ex-namorada Marlene ser, segundo Brochant, uma “ninfomaníaca” é o seu principal argumento para fugir dela e para ficar furioso quando Pignon telefona para ela, por engano. Como apontado no tópico 2.3, o *remake* americano levou a extremos este constrangimento, transformando a ex-namorada ninfomaníaca em uma *stalker* psicopata e adepta do sadomasoquismo.

Em *O closet*, uma das cenas mais engraçadas também envolve uma relação sexual em local e momento inusitados. A Srta. Bertrand, única personagem que desconfia ser falsa a história da homossexualidade de Pignon, resolve seduzi-lo e acaba protagonizando com ele uma cena de sexo selvagem, bem 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 do flagrante, que o presidente, sem outra saída, descreve como um *test-drive* das camisinhas.

Já em *Contratado para amar*, Pignon recebe a *top-model* Elena em casa e, como só existe uma cama em seu pequeno apartamento, os dois têm que dormir juntos. Porém, apaixonado por Émilie, Pignon encara a situação simplesmente como um acordo “comercial”, sem nenhuma conotação sexual. O mesmo vale para Elena, que gosta realmente de Levasseur e acredita que ele está prestes a abandonar a esposa, para ficar com ela. Numa das noites que passam juntos, Elena acorda com a mão de Pignon sobre o seu seio e, bem humorada, pede que ele a retire. Pignon fica completamente constrangido com a situação, fazendo questão de explicar que foi sem querer e que estava sonhando com sua amada Émilie. Um pouco depois, Pignon vai lamentar, ironicamente: “Fui contratado por um cara rico demais para dormir com uma mulher bonita demais, em uma cama pequena demais...”.

Para finalizar este tópico ligado ao tema da emoção nos filmes de Veber, vale analisar sua relação com o sentimentalismo. Boa parte das obras analisadas traz pelo menos um momento de grande emotividade; às vezes, chegando ao limiar do dramalhão¹¹⁴. Um exemplo evidente disso ocorre em *Os fugitivos*, em algumas cenas envolvendo a garotinha e o risco de ela, que já é órfã de mãe, perder também o pai. A candura e a tristeza da menina ganham reforço, inclusive, de uma trilha musical extremamente melosa. Algumas vezes, porém, antes de ultrapassar o limiar da pieguice, Veber insere uma nova *gag* ou tirada cômica, ou ainda faz um dos personagens ironizar o próprio sentimentalismo. Em *O jantar dos malas*, por exemplo, notando que Pignon começava a se sentir (e se comportar) como vítima, Brochant dispara sarcasticamente:

Brochant (*cantarolando*): “Ele é malvado, o Sr. Brochant. Ele é gentil, o Sr. Pignon.”¹¹⁵

Pignon (*desaprovando com a cabeça*): “Você não devia misturar bebida alcóolica com esses remédios.”

Brochant: “Mas por que não? Seria uma bela moral para essa história. O malvado Brochant fica bêbado e solitário em seu grande apartamento vazio, e o gentil Pignon volta para casa com sua maquete de palitos, dizendo: ‘Bem feito para esse cretino’!”

Também em *Os compadres*, Veber ironiza o excesso de sentimentalismo de Pignon. Após levar um tiro, Pignon acha (ou faz que acha) que vai morrer. Então, pede que o “filho” chegue mais perto dele, na cama do hospital, e inicia um discurso melodramático: “Eu bem que queria ficar sempre ao seu lado, mas a vida não quis assim”. Enquanto isso, ao fundo, Lucas zomba da situação, tocando um violino imaginário, como a indicar uma trilha sonora melosa para a pieguice de Pignon (Figura 51).

¹¹⁴ - Segundo Capuzzo, o “dramalhão” se distingue do “melodrama” ao optar “pelo exagero da encenação, extrapolando o bom-senso, procurando apenas no apelativo e no sensacionalismo os pontos de contato com o público, através do impacto fácil” (CAPUZZO, 199, p. 72)

¹¹⁵ - Em francês, a música é rimada: “*Il est méchant, Monsieur Brochant. Il est mignon, Monsieur Pignon.*”



Figura 51: Lucas debocha do sentimentalismo de Pignon, em *Os compadres*.

b) O universo do trabalho

Nos filmes de Veber, a situação profissional do personagem é quase sempre um dado fundamental para a trama. Não apenas a natureza de seu emprego, mas, sobretudo, o fato de ele estar feliz ou infeliz no trabalho, ou ainda o fato de estar desempregado, tudo isto tem implicações diretas nas ações e decisões dos personagens.

Boa parte do humor existente em *Contratado para amar* deriva do fato de que Pignon é um manobrista de carros e Elena é uma *top-model*. Da mesma forma, muitas *gags* e quiprocós seriam impossíveis, em *O jantar dos malas*, se Brochant não fosse um editor e, principalmente, se Cheval não fosse um fiscal da Receita Federal. Toda a premissa cômica de *O closet* perderia força se Pignon não fosse funcionário de uma fábrica de camisinhas. Da mesma forma, toda a trama de *Louro, alto, de sapato branco* baseia-se no fato de que ele é um “mero” violinista e não um audacioso espião internacional. Mas a categoria profissional mais satirizada e exposta ao ridículo, por Veber, é certamente a classe médica (incluindo aí os veterinários e psicólogos), como mostrou o tópico anterior.

É importante destacar, também, que um dos grandes dramas dos personagens veberianos é a perda do emprego ou o medo de que isto ocorra. Tal problema aparece de forma evidente em quatro filmes:

- Em *O brinquedo*, Perrin se vê obrigado a aceitar a proposta indecorosa de ser comprado como um brinquedo pelo garoto Eric, para não correr o risco de ser demitido pelo pai do menino. Com igual receio, vários outros jornalistas que trabalham na mesma revista de Perrin aceitam passar por humilhações diversas, em cenas que, como diz o ditado, “seriam trágicas se não fossem cômicas”;

- Em *Coup de Tête*, Perrin envolve-se em uma jogada violenta com Berthier, o astro do time, e, após discutir com o técnico, acaba sendo dispensado da equipe. Como o presidente do time é também o dono da fábrica onde Perrin (e todos os jogadores) trabalham, ele acaba saindo também da empresa e, sem perspectivas, vai parar na sarjeta, durante um período. O roteiro de Veber apresenta essa situação de forma bastante sarcástica, pois Perrin, em *off*, vai falando de suas muitas viagens e pessoas que conheceu, enquanto a imagem mostra algo diferente: ele está cercado de homens negros, varrendo as ruas à noite ou sentados sob a ponte, desempregados (Figura 52).

Perrin (*em off*): “Eu também viajei muito. Conheci o Senegal, o Chad, o Mali, as Antilhas. Tudo sem precisar de passaporte. Só com minha carteira de desempregado [*carte de chômeur*].”



Figura 52: Em *Coup de tête*, viagem ao mundo da miséria e do desemprego

- Em *Os fugitivos*, o desemprego é uma sombra que atormenta Pignon há muito tempo e que o leva, enfim, a tomar a decisão extremada de assaltar o banco. Afinal, é pai de uma garotinha, já órfã de mãe, e sabe que se não conseguir dinheiro vai perder a guarda da menina para um orfanato. Potencialmente dramática, a situação vai ser tratada, porém, de forma cômica por Veber, pois Pignon não mede esforços para conseguir o dinheiro e, como consequência, vai se meter nos mais diversos apuros, levando a reboque o assaltante Lucas, cujo único objetivo era justamente *não* retomar seu “emprego” anterior, de assaltante de bancos.

- Em *O closet*, a notícia de que será demitido da fábrica é o estopim para a decisão de Pignon de tirar sua própria vida, por mais que também estivesse infeliz no campo das

relações afetivas, pois fora abandonado pela esposa e rejeitado pelo filho. Toda a artimanha que Pignon criará, a partir de então, terá como objetivo principal manter seu emprego (esta trama será esmiuçada no próximo capítulo), embora acabe por ajudá-lo, também, nos demais campos.

- Já em *Cause toujours... tu m'intéresses*, o problema não é propriamente o desemprego, mas sim a insatisfação com o trabalho. Perrin, atravessando uma fase depressiva, afasta-se do emprego por um período e, quando tenta voltar, sente-se desajustado e infeliz (além de se queixar do salário de jornalista, que, segundo ele, seria insuficiente para manter seu nível de vida e ainda pagar pensão à ex-mulher).

Mas Veber não foca sempre seu olhar, e sua sátira, na relação individual de um trabalhador com o emprego. Em *O brinquedo* e *Contratado para amar*, a questão trabalhista surge de forma coletiva, com grupos de funcionários que organizam greves e protestos por melhores salários e condições de trabalho. Em ambos os filmes, o roteiro assume uma postura inequívoca a favor dos empregados (mostrados como uma categoria que reivindica seus direitos) e contrária à dos patrões: tanto Rambal-Cochet, no primeiro filme, quanto Levasseur, no segundo, são empresários de uma insensibilidade caricatural – e conseqüentemente cômica – tanto em termos profissionais quando em termos pessoais.

c) A prepotência

Um sujeito que se considera superior ao outro e que não perde uma oportunidade de demonstrar esta pretensa superioridade, seja ela social, intelectual ou financeira. Este é um dos alvos mais frequentes do olhar satírico de Francis Veber. Algumas vezes, esta prepotência se manifesta na arrogância (que desrespeita o outro no nível moral); outras vezes, na ganância (que desrespeita o outro no nível material).

Ao atacar a ganância, Veber alinha-se ao espírito da comédia dita “populista” (termo usado por Gehring – 2001 –, entre outros) na linhagem de Frank Capra. Os personagens claramente gananciosos estão destinados à morte (como Milan, em *Louro, alto, de sapato branco*), à solidão (como Rambal-Cochet, em *O brinquedo*), à prisão (como Vogel, em *Dupla confusão*), à humilhação (como Levasseur, em *Contratado para amar*). E, evidentemente, como se trata de filmes cômicos, todos serão alvo de deboche, ao final ou ao longo de toda a trama.

Pequenas ganâncias, certamente, merecerão punição mais leve. É o caso de Lucas, em *Os compadres*. O jornalista brigão nutre um carinho exagerado, quase romântico, por seu belo carro. Elogia a máquina o tempo todo, limpa o painel obsessivamente, insiste que Pignon feche a porta com delicadeza para não estragar nada. Ao mesmo tempo, demonstra total descaso pela propriedade alheia – a ponto de quebrar vidros, portas, vitrines e aparelhos diversos, ao longo de sua investigação. Assim, é com uma ponta de satisfação que assistimos a Tristan (justamente o garoto a quem Lucas estava procurando, pensando ser seu filho) destruir completamente o veículo, como parte do ritual de “iniciação” numa gangue de delinquentes juvenis.

Também em *Contratado para amar* há a ganância “pequeno burguesa” de Pascal, dono de uma loja de celulares, que fica absolutamene deslumbrado quando a modelo famosa começa a frequentar seu círculo de amizades e logo começa a pensar em maneiras de tirar proveito financeiro desta rara oportunidade. Mas como se trata de uma ganância mais leve – na verdade, uma mistura de arrivismo com inconveniência – sua punição será apenas o desprezo de Émilie (e, claro, do espectador).

Em contraposição à ganância milionária de Levasseur e à pequena ganância de Pascal, Veber cria, em *Contratado para amar*, uma situação curiosa: os dois personagens que pedem dinheiro a Levasseur são justamente os dois que se mostram menos gananciosos: Pignon e Elena. Pignon só aceita ser “contratado para amar” (como sugere enganosamente o título brasileiro) porque deseja salvar da falência sua amada Émilie. Ela tem uma livraria afundada em dívidas no banco e o valor da dívida é exatamente o montante que Pignon pede a Levasseur: 32.450 euros, nem um centavo a mais ou a menos, pois não deseja nada para si, somente para Émilie. Elena, a princípio, pode parecer altamente gananciosa. Como garantia de que Levasseur realmente deixaria a esposa e ficaria com ela, Elena exige que ele deposite 20 milhões de euros em sua conta (para fúria do empresário, que acaba aceitando). Mas, ao final, a modelo se revela uma pessoa romântica e desprendida, pois abre mão do dinheiro: o depósito era somente uma forma de pressionar o amante.

Outra forma de ganância que parece menos “grave” – até porque mais disseminada na sociedade francesa – é a fraude fiscal. O conhecido medo que os franceses têm de sofrer uma devassa fiscal é usado por Veber como mote para algumas das cenas mais engraçadas de *O jantar dos malas*, quando Brochant faz uma “limpa” em seu apartamento, escondendo qualquer mostra externa de riqueza (móveis, quadros, enfeites e até mesmo vinhos

sofisticados), antes da chegada do auditor Lucien Cheval, colega de Pignon. Mas Brochant não contava com o faro canino de Cheval para detectar o mínimo indício de fraude, nem com seu paladar apurado para os vinhos. O auditor vai descobrindo uma a uma as manobras, para aflição de Brochant (Figura 53), enquanto Pignon complica ainda mais a situação, vibrando com a perspicácia do colega: “Ele não deixa escapar nada. Você é fabuloso, Lucien!... Não é à toa que pega tantos fraudadores.”



Figura 53 – O impiedoso Cheval, em *O jantar dos malas*: “aqui tinha um bibelô!”

Menos populista e politicamente correto do que *Contratado para amar*, *O jantar dos malas* não está preocupado em atacar a riqueza nem a ganância. O problema de Brochant não é ser rico, nem querer ludibriar o fisco. Não é por acaso, portanto, que uma das melhores gargalhadas do filme surge quando descobrimos que quem está traindo o marido não é a esposa de Brochant, mas sim a esposa de Cheval.

Outro tipo de prepotência, satirizado por Veber, não tem relação com questões financeiras ou materiais, mas sim morais. São personagens que se julgam espertos e superiores, mas que, invariavelmente, vão se tornar vítimas de sua própria arrogância ou preconceito:

- o homofóbico Santini, que ataca Pignon, em *O closet*, e depois é obrigado a paparicá-lo para não perder o emprego;

- os diretores do time de futebol, em *Coup de tête*, que fazem uma armação para prender Perrin, e depois precisam tirá-lo da cadeia para disputar as partidas finais do campeonato;

- Levasseur, Rambal-Cochet, Brochant, mencionados acima, que além de gananciosos, se mostram também arrogantes e não hesitam em humilhar ou prejudicar os mais fracos.

Vale registrar, enfim, que a questão do preconceito é tratada de forma delicada e lírica, numa cena de *Coup de tête*, quando Perrin, ao sair da prisão, invade a casa da mulher que o acusara de estupro e confirma que ela já o tinha visto uma vez, mas não no dia do estupro, e sim alguns meses antes, na festa de aniversário dela. Enquanto a locução em *off* segue no presente, a imagem entra em *flash-back*, mostrando a época da qual ele está falando.

Perrin: “E se eu te dissesse que eu estava na sua festa de aniversário?”

Stéphanie: “Se tivesse estado lá, eu me lembraria.”

Perrin: “E no entanto eu estava muito bonito. Eu usava uma gravata negra, uma calça preta e um paletó branco (*ergue os dedos como se segurasse uma arma*) Um pouco no estilo do James Bond, sabe? Foi a primeira vez que eu usei um *smoking* na vida. Se eu fosse uma mulher, teria imediatamente me apaixonado por mim. Nós nos cruzamos como nos filmes. Eu descia a escadaria e você subia, em minha direção.”

A imagem em *flash-back*, que até então só tinha mostrado Perrin em primeiro plano, com o *smoking*, corta para um plano médio, no qual Perrin desce a escadaria da mansão e cruza com Stéphanie. Ela mal olha para ele, limitando-se a passar algumas orientações sobre o bufê (Figura 54).



Figura 54 – *Coup de tête*: Perrin e a invisibilidade dos garçons.

E compreendemos, então, ao que Perrin se referia: ele estava usando *smoking* porque trabalhara como garçom na festa de aniversário dela. Perrin conclui: “Então eu percebi que existem duas maneiras de se usar um *smoking*: como um homem e como um garçom.”¹¹⁶

Em síntese, pode-se afirmar que Veber, embora não costume dar ao humor satírico mais evidência do que ao humor de situações, ou mesmo o de natureza burlesca, ainda assim se revela um atento observador dos comportamentos e das relações humanas que perpassam o dia-a-dia, estejam elas no campo do trabalho, do amor, das amizades ou da família.

3.4 – O humor paródico

O conceito de humor paródico, no âmbito desta pesquisa, abrange toda comicidade que se apóia na referência a outra obra pré-existente. Assim, está incluída desde a paródia propriamente dita, que propositalmente recontextualiza, recria e subverte, com efeitos humorísticos, uma obra anterior, até a mera alusão, que se limita a fazer uma referência indireta a outra obra.

Em sua minuciosa classificação, Carlos Ceia (2005) posiciona a paródia como a mais complexa das formas de intertextualidade, diferenciando-a, por exemplo, do pastiche, com base no argumento de que a paródia “deforma, censura, imita (criativamente)” o texto pré-existente, enquanto o pastiche, embora também faça uma imitação criativa, não necessariamente deforma, censura, nem ridiculariza a obra referenciada, conformando-se, via de regra, “com o decalque, sem qualquer intenção de interferir moral ou socialmente com o objecto decalcado.”

Essa distinção minuciosa, porém, extrapola os objetivos deste estudo. Para o que nos interessa, basta identificar no humor paródico a percepção do procedimento intertextual como fonte da comicidade, verifique-se ou não uma intenção crítica expressa. Nesse sentido, vale lembrar o alerta de Geoff King (2002), segundo o qual é enganosa a ideia de que haja uma contradição entre o deboche e a homenagem que uma paródia pode prestar à obra referenciada. Ao contrário, muitas vezes as duas posturas podem coexistir:

¹¹⁶ - Em francês, “*comme un homme et comme un garçon*”, traz um trocadilho intraduzível, pois *garçon* pode significar tanto “garçom” quanto “garoto”.

Num extremo, a paródia pode ser vista como uma forma de ataque, desmascarando e minando convenções familiares de modo a trazer implicações sociais ou políticas. No outro extremo, ela pode, no fundo, ser uma forma de celebração ou reafirmação do objeto de seu aparente deboche (KING, 2002, p. 109).

Assim como o humor satírico obtém maior efeito quando o espectador conhece o universo sócio-político satirizado (os modos, costumes e peculiaridades de um grupo ou sociedade qualquer), também o humor paródico funciona melhor quando o público conhece e reconhece o universo estético ou discursivo ao qual se faz referência. Esse universo pode ser bastante pontual, limitado a uma frase, uma *gag* ou uma imagem específica. Mas também pode ser bastante amplo, correspondendo a um filme inteiro, ou mais ainda, a um conjunto de filmes, um gênero, um estilo ou até mesmo a um modo de produção, como lembra King (2002), citando dois exemplos de paródias metalinguísticas:

O sistema de produção contemporâneo de Hollywood, incluindo sua forma particular de “vender” projetos – “o filme é uma espécie de thriller-cômico-psicológico-político com coração... mais ou menos como *Ghost* misturado com *Sob o domínio do Mal*” – é objeto de paródia em *O jogador* (1992), ao passo que as vicissitudes de filmar uma cena independente de baixo orçamento recebem o tratamento paródico em *Vivendo no abandono* (1995) (KING, 2002, p. 108).

Um filme pode ser inteiramente pensado como uma paródia ou pode se limitar a uma ou algumas cenas de caráter paródico. Gerald Mast (1979) argumenta que, no nível da estrutura narrativa, é mais fácil sustentar uma paródia curta (como as que marcaram o cinema mudo) do que um longa-metragem.

Estender uma paródia além dos quinze minutos causa problemas sérios tanto para os comediantes quanto para o público. Por definição, a paródia não é uma narrativa nova, original e dotada de interesse próprio, mas sim o eco de outra narrativa. Por quanto tempo se pode prolongar um eco antes que ele pareça vazio, cansativo, trivial, tolo, domesticado e superficial? Este é o dilema central que todo parodista deve enfrentar (MAST, 1979, p. 308).

O próprio Mast elenca alguns dos métodos que a comédia fílmica usa para responder a tal dilema:

- começar a narrativa parodiando determinada trama ou situação, mas gradualmente desviar-se para uma trama própria (como exemplos, Mast cita *A General* (*The general* – EUA – 1926) de Buster Keaton, e *Doutor Fantástico* (*Dr. Strangelove* – Reino Unido – 1964), de Stanley Kubrick;

- eleger um objeto preciso para a paródia, mas então “surpreendentemente injetar um personagem, situação ou evento que não faz o menor sentido naquele contexto, produzindo uma violação devastadora e deliciosa nas expectativas do público” (MAST, 1979, p. 310). Exemplos evidentes dessa estratégia são as paródias de Mel Brooks, como *Alta Ansiedade* (*High Anxiety* – EUA – 1977);

- parodiar não uma, mas diversas narrativas diferentes, como o diretor Robert Moore teria feito em *Assassinato por morte* (*Murder by death* – EUA – 1976) e *O detetive desastrado* (*The cheap detective* – EUA – 1978)¹¹⁷;

Essa última opção – a paródia que busca “munição” em diversas obras, remete à reflexão de David Bordwell, já mencionada no capítulo anterior, segundo a qual o cinema contemporâneo, notadamente o hollywoodiano, estaria vivendo um período de “alusionismo”¹¹⁸.

Ora, os jogos de alusão e intertextualidade não são, de forma alguma, prática recente em Hollywood, recuando às paródias que as comédias *slapstick* faziam dos melodramas de Griffith, já nos anos 1910. Mas no cinema contemporâneo a prática teria se tornado muito mais frequente, inclusive saindo do seu “nicho” original, que eram os filmes cômicos. Segundo Bordwell (2006), o alusionismo faz da citação intertextual uma obsessão ou uma espécie de “código iconográfico”. Hollywood parece reconhecer, ou acreditar, que a cultura popular [televisão, cinema, quadrinhos, música *pop*] se constitui o

¹¹⁷ - Como o livro de Mast foi publicado em 1979, ele não acompanha, evidentemente, a explosão desse tipo de paródia, alavancada em 1980 por *Apertem os cintos... o piloto sumiu* (*Airplane* – EUA – 1980) e, posteriormente, por séries como *Corra que a polícia vem aí* (*The naked gun* – EUA – 1988/1991/1994) e *Todo mundo em pânico* (*Scary movie*, 2000/2001/2003 2006).

¹¹⁸ - “Allusionism” faz um jogo de palavras com “illusionism” (ilusionismo).

caldo comum de conhecimento público atual, tornando a intertextualidade com todas estas esferas algo já esperado¹¹⁹.

Se o alusionismo é uma das marcas do cinema hollywoodiano contemporâneo (por exemplo, nos filmes de Quentin Tarantino ou Brian de Palma, entre outros), parece evidente que ele não atinge a obra veberiana. Como se mostra a seguir, Veber recorre eventualmente a alusões e citações, tanto a filmes de outros cineastas quanto a seus próprios filmes, mas não a ponto de transformar isto em um projeto estético-narrativo. O humor paródico ocupa papel secundário em comparação com o amplo uso da comicidade burlesca, satírica e, sobretudo, de situações.

Para além das diversas influências que se manifestam na filmografia veberiana (esta pesquisa já indicou diálogos com a obra de cineastas como Billy Wilder e Ernst Lubitsch, além de dramaturgos como Molière e Feydeau), cabe apontar, aqui, algumas ocorrências específicas da comicidade paródica.

Em primeiro lugar, podem ser destacados os filmes que se configuram como obras paródicas em seu conjunto: é o caso, por exemplo, de *Louro alto, de sapato preto* e sua sequência, *A volta do louro alto*, que parodiam um gênero específico, o filme de espionagem¹²⁰.

Veber resume assim o mote do primeiro filme: “todo inocente observado numa lupa é suspeito” (VEBER, 2010, p. 140). E é exatamente isso que ocorre: o agente secreto Milan, após trair seu chefe, é enganado por ele a acreditar que François Perrin é um perigoso espião internacional. Põe, então, toda sua equipe para investigar Perrin e seguir cada um dos seus passos, numa trama que ecoa vários “homens errados” do mestre inglês Hitchcock, como Roger Thornhill (personagem de Cary Grant), em *Intriga internacional* (*North by northwest* – EUA – 1959) e o Dr. McKenna (interpretado por James Stewart), em *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much* – EUA – 1956). Deste último filme, *Louro Alto* vai parodiar, inclusive, a célebre cena do concerto.

¹¹⁹ - Uma questão correlata, cuja discussão não cabe aqui, é a que relaciona o alusionismo ao espírito “pós-moderno”, com sua predileção pela recombinação, colagem, justaposição ou, como sugere King, pela “produção cultural que se dobra sobre si mesma, reciclando e retrabalhando os produtos do passado, em vez de seguir em frente” (KING, 2002, p.120).

¹²⁰ - Outros filmes roteirizados por Veber, como *O magnífico* (*Le magnifique* – França / Itália – 1973), de Philippe de Broca, e *La valise* (França – 1973), de Georges Lautner, que não compõem o *corpus* desta pesquisa, também parodiam os filmes de espionagem e o gênero policial, conhecido na França como *polar*.

Lançado em 1972, em plena guerra fria, *Louro alto* tem todos os ingredientes de um autêntico filme de espionagem: agentes secretos, telefones grampeados, microfones e câmeras escondidas, binóculos, vigilância 24 horas, invasão de apartamento etc. A grande inversão narrativa, que dá o caráter paródico ao filme, é que o investigado, na verdade, não é nenhum espião, apenas um violinista que não tem nada a esconder.



Figura 55 – O *Louro alto* tem sua vida vigiada, filmada, invadida, mas não percebe nada.

Perrin continua levando sua vida normalmente, sem se dar conta do que está ocorrendo. Mas, para Milan e sua equipe, cada um de seus gestos, cada palavra, cada ação, por mais banal que seja, passa a ser esmiuçada e vista com suspeita. Por que ele usa um sapato preto? Por que está indo ao dentista? Por que trocou de sapato? Por que foi ao parque? Por que deu comida aos patos? Até seus tombos são “lidos” como disfarces intencionais, levando Milan a exclamar admirado: “Ele é muito bom!”.

Quando percebe que as investigações não avançam, Milan escala Christine (a espiã sexy e provocante citada no tópico anterior) para seduzir e desmascarar Perrin. Parece que o plano enfim vai funcionar, pois, logo após o sexo, o músico avisa:

Perrin: “Eu vou te contar uma coisa que nunca contei a ninguém.”

Christine: “Sim?”
Perrin: “Eu tenho um segredo.”
Christine: “É mesmo?”
Perrin: “Eu não sou só violinista. Eu também tenho outra atividade.”
Milan se empolga todo na sala de vigilância, de onde vê e assiste tudo.
Christine: “Sim?”
Perrin: “Eu também componho.”
Christine: “Como?”
Milan: “Como?”
Perrin: “Eu sou compositor. Mas ninguém sabe.”

Nesse ponto, só resta a Milan desligar o gravador, frustrado. É que, ao contrário do espectador, ele pensa que está num filme de espionagem, e não numa paródia.

Se em *Louro alto, de sapato preto* Veber parodia um gênero, em outros filmes recorre à alusão mais pontual a filmes ou cenas específicas. Em *O jantar dos malas*, por exemplo, a aparição de Cheval, um verdadeiro predador da Receita Federal, é acompanhada pela música de *Tubarão* (*Jaws* – EUA – 1974), de Steven Spielberg (como já mencionado). Já em *Coup de tête* surge a alusão a James Bond, citada no tópico anterior (ver Figura 54).

Em *Contratado para amar*, Veber recria a *gag* do estetoscópio, famosa no teatro *vaudeville* e usada várias vezes no cinema, por exemplo, por Chaplin, em *A loja de penhores* (*The pawn shop* – EUA – 1916), no qual Carlitos faz um telefone de estetoscópio e ausculta o relógio de um cliente, e em *O garoto* (*The kid* – EUA – 1921), no qual ele grita no aparelho, ensurdecendo o médico (uma *gag* “sonora”, num filme mudo). No filme de Veber, é o próprio médico quem passa mal e é posto na cama do paciente. Mas, quando resolve usar o estetoscópio para escutar o próprio coração, acaba se irritando porque o paciente, que lhe cedeu a cama, não para de tossir (Figura 56).



Figura 56 – A *gag* do estetoscópio, de Chaplin a Veber.

Outro recurso usado eventualmente por Veber é a auto-alusão, ou seja, uma referência pontual a um de seus filmes anteriores. Em casos raros, essa alusão requer que o espectador conheça a obra referenciada. É o que ocorre em *Contratado para amar*, quando o pai de Pignon ganha, de aniversário, mais um saca-rolhas para sua vasta coleção e comenta empolgado: “Sabe, a minha coleção está começando a ficar conhecida. Acredita que me convidaram para um jantar quarta-feira, para eu falar dos meus saca-rolhas?” Trata-se de uma alusão ao infame “jantar dos malas”, que, no filme de mesmo nome, ocorria toda quarta-feira, reunindo malas de vários tipos, inclusive inúmeros colecionadores (de bumerangues, de maquetes, de cuias, entre outros). Essa referência funciona como uma espécie de piada interna para quem assistiu ao filme citado.

Na maioria das vezes, porém, o humor da cena é autônomo, ou seja, não requer conhecimento prévio da outra obra. Um caso interessante ocorre com as cenas do “violino imaginário”, em *Louro, alto de sapato preto* e *Os compadres*. No primeiro filme, Perrin vai caminhando distraído pela rua, quando, de repente, pára diante de um prédio e começa a tocar um violino imaginário. O gesto inusitado põe em alvoroço os espíões que o vigiavam. No mesmo instante, começam a fotografar a cena e a se questionar se aquilo seria alguma mensagem cifrada. Logo em seguida, porém, a cena é mostrada por outro ângulo,

revelando que, na verdade, Perrin tinha visto, pela vitrine, um garoto tocando violino de forma errada e começara a gesticular indicando os movimentos corretos para tocar o instrumento (Figura 57). Em *Os compadres*, Veber retoma a ideia do violino imaginário, mas agora a ideia é irônica. Como foi mostrado no tópico anterior, Lucas está fingindo que toca um violino para debochar do tom melodramático com que Pignon conversava com o filho no hospital (Figura 57).



Figura 57 – O violino imaginário em dois tons: *Louro alto* e *Os compadres*.

Também merecem nota as variações, em quatro filmes, de uma mesma situação: a “limpeza” de um local, com o intuito de disfarçar ou esconder algo. Em *Louro, alto, de sapato preto*, os espões limpam o apartamento de Perrin para que ele não perceba nenhum indício da invasão. Com efeito, Perrin nunca nota nada de errado, pois, além de muito avoado, sempre sai um instante antes da invasão ou chega um momento depois da limpeza do local. Maurice, por sua vez, sempre flagra os espões ou depara com eles, mas, no meio tempo em que vai chamar Perrin, tudo é arrumado novamente, o que leva Perrin a duvidar da sanidade do amigo.

Embora *A gaiola das loucas* não componha o *corpus* desta pesquisa, vale destacar a cena em que o casal homossexual Renato (Ugo Tognazzi) e Albin (Michel Serrault) também se vê obrigado a fazer uma “limpeza” na casa. O objetivo, aqui, não é esconder cadáveres nem nenhum crime, mas sim o excesso de “decoreção gay” que se espalha pelas paredes, móveis, prateleiras e tapetes, pois pretendem esconder do conservador diplomata Charrier (Michel Galabru) que sua filha iria se casar com o filho de um casal gay.

Em *O jantar dos malas*, mais uma vez Veber recorre ao expediente da “limpeza” da casa. No caso, é Pierre Brochant quem retira quadros, enfeites, móveis, tudo o que indique riqueza, para não despertar suspeitas no fiscal da Receita que está prestes a chegar. Tanto

neste caso, quanto em *A gaiola das loucas*, a iniciativa é frustrada, pois o que devia permanecer escondido vai acabar aparecendo.

Finalmente, em *Contratado para amar*, surge uma variação mais hitchcockiana da situação. Aqui, dois sujeitos mal encarados invadem o apartamento de Pignon. A princípio, se imagina que os dois estariam ali para roubar, vasculhar o apartamento, buscar alguma prova da tramóia, para a Sra. Levasseur. A cena, de construção dramática sofisticada, parodia, em ritmo e clima, incluindo a trilha musical, uma cena de suspense hitchcockiano (remetendo, por exemplo, a *Janela Indiscreta – Rear window – EUA – 1954*). Mas o humor brota em seguida, quando descobrimos que os dois homens estavam ali apenas para instalar cortinas, a mando da própria Sra. Levasseur. Ela, ciente de que o marido espionava e fotografava tudo o que ocorria entre Pignon e Elena, teve a ideia de tapar a janela com as cortinas, para provocar aflição e ciúmes no marido. Como nos casos anteriores, a ideia era esconder o que estava ocorrendo no local, mas, em vez de recorrer a uma “limpeza”, a opção da esperta Sra. Levasseur foi por simplesmente impedir a espionagem.

Para concluir este tópico, é importante levantar a hipótese de que a Saga Pignon e a Saga Perrin se configuram, de certa forma, como exercícios autoparódicos, na medida em que Veber recorre não só ao mesmo protagonista (ou a protagonistas de perfil semelhante e nome idêntico), mas também a estruturas narrativas semelhantes, motivações e conflitos recorrentes. Essa hipótese – tratando especificamente da Saga Pignon – será aprofundada no capítulo 5.

Nessa perspectiva, até mesmo o filme *Dupla confusão*, embora não faça parte de nenhuma das duas sagas veberianas, pode ser entendido como parte desse exercício autoparódico. Não é por acaso que Bosséno, no *Dictionnaire du cinéma populaire français* (2004)¹²¹, considera *Dupla confusão* como quase um *sequel*, uma continuação de *Fuja enquanto é tempo*, pois a intriga de 2003 começa praticamente onde termina a de 1973, acompanhando o duo dentro da prisão, com Quentin “pegando no pé” de Ruby tanto quanto Pignon importunara Milan, até serem presos.

Dupla confusão também estabelece um diálogo intertextual evidente com *Os fugitivos*, desde os momentos iniciais. A cena do assalto, por exemplo, é similar à que acontece no início do filme de 1986, na qual o protagonista também é apresentado ao

¹²¹ - Esse argumento é defendido por BOSSÉNO (2004) no *Dictionnaire du Cinéma Populaire Français* e também no documentário *Une cellule pour deux* (RIPOCHE, 2006), incluído no DVD do filme *Fuja enquanto é tempo*.

público tentando realizar um assalto, mas demonstrando completa inaptidão para levar a cabo seu intento. Há uma diferença importante, porém: o Pignon de *Os fugitivos* é um homem desesperado e um tanto desastrado, que recorre ao assalto como um ato extremo para não perder a guarda da filhinha. Quentin, por sua vez, não é um desesperado, apenas um sujeito de inteligência limitada, embora afetivo e sonhador.

3.5 – O humor verbal

Na classificação adotada nesta pesquisa, a comicidade verbal é toda aquela focada na palavra, seja por meio do jogo semântico (que predomina nas anedotas, chistes, paradoxos, tiradas espirituosas), seja por meio do jogo fônico que brinca com o próprio significante (como ocorre no caso dos trocadilhos, literalizações, brincadeiras com sotaques, entre outros jogos de palavra).

Detalhando essa linha de argumentação, Attardo (1994) explica que existem basicamente duas formas de humor verbal, ou, para usar seu termo, duas formas de “piadas”:

De um lado, temos as piadas “referenciais” e do outro, as piadas “verbais”. As primeiras se baseiam exclusivamente no significado do texto e não fazem referência alguma à realização fonológica dos itens lexicais (ou de outras unidades do texto); enquanto as últimas, além de se basearem no significado dos elementos textuais, também fazem referência à realização fonológica do texto (ATTARDO, 1994, p. 96).

Diversas análises do humor de palavras (como Attardo, 1994 e Bergson, 2007) salientam que o primeiro tipo é mais facilmente traduzível, pois independe de uma correspondência linguística entre os termos, nos dois idiomas. Já o segundo tipo corre o risco de perder parcialmente ou totalmente seu sentido (e consequentemente seu impacto cômico), na tradução, visto que deve seu efeito cômico “à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não constata, por meio da linguagem, certas distrações particulares dos homens ou dos acontecimentos; destaca as distrações da linguagem em si. É a própria linguagem, aqui, que se torna cômica” (BERGSON, 2007, p. 76). Vejamos um exemplo de cada tipo, nos filmes de Veber:

- No início de *O closet*, Pignon, prestes a se suicidar, conversa com um gato: “Com licença, eu vou te deixar agora, vou pular da janela. Minha mulher me garantiu que eu ia me reerguer, agora vamos ver...” (“*Excuse moi, je vais te laisser, je vais me foutre par la fenêtre. Ma femme m’a dit que j’allais rebondir, on va bien voir...*”)

Nesse caso, embora o sentido geral da fala se mantenha, a principal piada se perde na tradução, já que o verbo “*rebondir*”, em francês, pode significar tanto “reerguer-se” quanto “quicar”, enquanto, em português, tal ambiguidade não é possível. Portanto, Pignon está fazendo uma piada de humor negro, auto-irônica, que a tradução não consegue reproduzir¹²². A perda é importante, em termos narrativos, pois a frase ajuda o espectador a entender que Pignon tem um bom senso de humor, não é uma pessoa tão “sem graça” quanto todos imaginam.

- Em *O jantar dos malas*, Lucien Cheval chega à casa de Pierre Brochant, que tinha escondido tudo o que havia de valioso na casa, para não chamar a atenção do impiedoso fiscal da Receita. Pouco depois, ocorre o seguinte diálogo:

Cheval: “Eu me lembro de ter auditado um Brochant há três anos. Michel Brochant. É parente seu?”

Brochant (*tentando ser simpático*): “Michel Brochant, não é impossível. Ele mora onde?”

Cheval (*com um sorriso perverso*): “Na prisão! Ele pegou cinco anos. Era muito simpático. Tinha um grande apartamento como o seu, que está em liquidação judicial...”

(- “*Je me souviens... j’ai contrôlé un Brochant il y a trois ans. Michel Brochant, c’est un parent à vous?*”

- “*Michel Brochant, ce n’est pas impossible. Où habite-t-il?*”

- “*En prison! Il en a pris pour cinq ans. Il était très sympathique. Il avait un bel et grand appartement comme vous, qui à été mis en liquidation judiciaire...*”).

Nesse caso, a tirada espirituosa de Cheval (notadamente a resposta “Na prisão! Ele pegou cinco anos”) é perfeitamente traduzível, pois independe do contexto linguístico. Assim, mantém-se na tradução o caráter sinistro que caracteriza o personagem.

Os dois exemplos citados servem também para salientar uma peculiaridade do humor verbal: raramente ele surge desacompanhado. Pelo contrário, tende a se associar a outra

¹²² - Já em inglês, a tradução de “*rebondir*” para “*bounce back*” pode funcionar em ambos os sentidos da palavra, mantendo a comicidade verbal da cena.

forma de comicidade (de situação, satírica, paródica), uma reforçando a outra. Embora, nos exemplos citados acima, um diálogo seja facilmente traduzível e outro não, nota-se que ambos aliam a comicidade verbal à comicidade de situações e mesmo ao humor satírico, no segundo caso. Vladimir Propp (1992), em seu estudo sobre a comicidade, ressalta o potencial satírico da comicidade verbal como um todo, e, especificamente, dos trocadilhos: “[este tipo de humor] não pode ser nem moral nem imoral em si mesmo: tudo depende do modo como ele é empregado, do alvo a que ele visa. O trocadilho dirigido contra os aspectos negativos da vida torna-se uma arma de sátira afiada e precisa” (PROPP, 1992, p.123). Bergson também aponta um exemplo no qual uma tirada espirituosa funciona ao mesmo tempo como humor verbal e humor satírico:

Uma palavra basta às vezes, desde que nos permita entrever todo um sistema de transposição aceita em certo meio e nos revele, de algum modo, uma organização moral da imoralidade. Lembramos esta observação de um alto funcionário a um de seus subordinados, numa peça de Gogol: ‘Roubas demais para um funcionário do teu grau’ (BERGSON, 2007, p. 94).

Vale ressaltar, ainda, que o humor verbal pode estar bem integrado à linha narrativa de um filme ou, pelo contrário, pode surgir de forma isolada, como um apêndice descolado da trama. King (2002) alega que, mais comumente, o humor verbal não se integra de forma orgânica à narrativa, criando um desvio ou uma pausa no andamento da trama, de forma semelhante ao que ocorre com a *gag* visual. Isso se deve ao fato de que tais manifestações – tanto a *gag* quanto o humor verbal – geralmente “requerem um fechamento [*closure*] formal, quase sempre na forma de uma tirada final [*punchline*]” (KING, 2002, p. 32).

Considerado pela crítica como um grande dialoguista (talento que é reconhecido até mesmo por muitos detratores de seu trabalho como diretor), Veber recorre frequentemente à comicidade verbal, mas, ao contrário do que argumenta King, quase sempre insere este tipo de humor de forma orgânica à narrativa. É o que confirma Edouard Molinaro, em depoimento registrado nos extras do DVD de *Fuja enquanto é tempo*: “Veber não faz gracinhas ou piadas, está sempre focado na situação.”

Para concluir este capítulo, será analisada em detalhe uma célebre cena do filme *O jantar dos malas*, que, em cerca de seis minutos, entrelaça os cinco tipos de comicidade discutidas acima. A essa altura da trama, após diversas mancadas, Pignon já enfureceu Brochant, que reagiu mandando embora o convidado, com grosseria e impaciência. Porém

Pignon insiste em ajudar e se oferece para descobrir o paradeiro da esposa de Brochant. Após muita relutância, Brochant aceita que Pignon telefone para Leblanc, o ex-namorado de Christine (Figura 58):

Brochant: “Sr. Pignon? Se eu te disser precisamente o que dizer, você acha que consegue?”

Pignon: “Tem momentos em que eu tenho a impressão de que você me acha um imbecil.”

Corta para um primeiro plano de Brochant olhando calado. Ele não precisa dizer nada, pois já sabemos que ele realmente considera Pignon um imbecil. Planos de reação como este vão se repetir ao longo de toda a cena, reforçando o humor de situação. Por tudo o que já conhecemos de Pignon, temos quase a certeza de que o telefonema não vai acabar bem. Por outro lado, diante da arrogância de Brochant, sentimos prazer em antecipar seu sofrimento. Pignon, empolgado, cata o telefone no chão, pronto para fazer a ligação:

Pignon: “Mas é claro que eu consigo. O que eu devo dizer?”

Brochant: “Podemos usar o livro que eles escreveram juntos. Você telefona para Leblanc e diz que é um produtor de cinema.”

Pignon: “Sei.”

Brochant: “Você leu o romance e quer comprar os direitos para o cinema.”

Pignon: “Muito bom isso!”

Brochant: “E no final da conversa você lhe pergunta onde pode encontrar sua colaboradora.”

Pignon: “Que colaboradora?”

Brochant: “Minha mulher! Eu não disse que ele escreveu um livro com ela?”

Pignon: “Ah, é mesmo. Ok, está certo, desculpe.”

Brochant (*desanimado*): “Isso nunca vai funcionar.”

Continua prevalecendo, até aqui, o humor de situações. Se Brochant alega que o plano não vai funcionar, é porque já presenciou (assim como o espectador) a capacidade de mancadas que Pignon é capaz de cometer com um telefone nas mãos.

Pignon: “Vai sim, agora eu entendi. Não é simples, mas eu entendi.”

Brochant (*irritado*): “Como não é simples? É simplíssimo: você é produtor, ok?”

Pignon: Ok, ok.”

Brochant: “Você tem uma produtora em Paris... Não, Paris não, ele conhece todo mundo. Você é um produtor estrangeiro.”

Pignon: “Ok. Americano? Alemão?”

Brochant: “Belga. Taí, perfeito. Belga!”

Pignon (*estranhando*): “Por que belga?”

Nesse momento, já irrompe o humor satírico, baseado em um fator cultural: os franceses costumam fazer piadas de belgas, tratando-os como “burros”, da mesma forma como se faz piada de português, no Brasil. Daí Brochant achar perfeita a ideia de Pignon se apresentar como belga.



Figura 58: Em *O jantar dos malas*, a sátira nos detalhes: Pignon vira um produtor belga.

Brochant: “Porque belga fica muito bom. Você é um grande produtor belga que leu ‘O cavaliño do carrossel’. É o título do romance. E você quer comprar os direitos para o cinema. Ok?”

Pignon: “O livro é bom?”

Brochant: “Muito ruim, mas o que importa?”

Pignon (*balançando a cabeça*): “Isso me incomoda um pouco.”

Brochant: “Por quê?”

Pignon: “Se o livro é ruim, por que eu ia querer comprar os direitos? Ahn?”

Pignon dá uma risada e rodopia o indicador à frente da testa, indicando que achou brilhante o seu próprio raciocínio (Figura 59). É uma pitada de humor burlesco, físico, mas ao mesmo tempo reforça o humor de situação, em dois aspectos. Primeiro porque inverte

as expectativas e pressuposições do espectador, que não estava habituado a encontrar um raciocínio mais elaborado da parte de Pignon. Depois porque reforça a suspeita, de Brochant, de que Pignon não se deu conta do real objetivo do telefonema.



Figura 59: Em *O jantar dos malas*, uma pitada burlesca: Pignon vibra com sua brilhante ideia.

Brochant (*levando a mão ao rosto, desanimado*): “Sr. Pignon, você não é produtor.”

Pignon: “Não.”

Brochant: “Você não é belga, também.”

Pignon: “Não.”

Brochant: “Não é para comprar os direitos que você vai telefonar, e sim para saber onde está a minha mulher.”

Pignon (*arregalando os olhos e arqueando as sobrancelhas*): “Uuuuhhhh! Isso é muito tortuoso, mas diabolicamente inteligente. Qual é o número?” (Figura 60).



Figura 60: Em *O jantar dos malas*, Pignon se espanta diante de um plano diabolicamente inteligente.

Brochant começa a ditar o número, mas pára no meio, lembrando-se da ligação errada que Pignon fizera para Marlene Sassoeur, sua amante ninfomaníaca. Então, toma o

aparelho das mãos de Pignon e resolve discar ele mesmo. Antes de repassar o telefone para Pignon, esclarece:

Brochant: “Ele se chama Só Leblanc.”

Pignon: “Ah, ele não tem o primeiro nome?”

Brochant (*interrompendo a discagem*): “Eu acabei de te dizer: Só Leblanc.”

Nesse trecho Veber lança mão do humor verbal, com um trocadilho intraduzível, baseado nos dois sentidos da palavra “*juste*”: o nome próprio Juste e o advérbio “*juste*”, que significa “somente” (traduzido como “só”, na legenda brasileira). O diálogo original é o seguinte:

Brochant: “Il s’appelle Juste Leblanc.”

Pignon: “Ah bon, il n’a pas de prénom ?”

Brochant: “Je viens de vous le dire: Juste Leblanc...”

Pignon olha perplexo, boquiaberto, sem compreender, em mais um dos planos de reação que Veber usa ao longo da cena, tornando o espectador cúmplice, ora de Brochant, ora de Pignon.

Brochant (*pondo o telefone no gancho*): “Leblanc é o sobrenome e o nome é Só (*Juste*).

Pignon mantém o olhar atônito...

Brochant: “Sr. Pignon, seu nome é François, não é mesmo?”

Pignon (*murmurando*): “É...”

Brochant: “Então, com ele é a mesma coisa, é Só.”

Brochant: “Leblanc est son nom et c’est Juste son prénom...”

Brochant: “Monsieur Pignon, votre prénom c’est François, c’est juste ?”

Pignon: “Eh...”

Brochant: “Eh bien, lui c’est pareil, c’est Juste.”

Vale apontar que este jogo fonético poderia facilmente fazer parte de outra trama, em qualquer outro filme. Não se trata de um diálogo essencial à trama ou que a faça

propriamente avançar. É somente uma piada que, no entanto, adequa-se perfeitamente à trama, pois reforça o perfil de ambos os personagens. De um lado, Pignon, simplório, ingênuo e atrapalhado, não só em suas atitudes como na própria rapidez (ou falta de rapidez) no raciocínio. De outro lado, Brochant, um sujeito esperto, porém pouco paciente e pouco tolerante com as falhas e erros dos outros. Percebendo que Pignon está perdido, Brochant disca novamente e lhe entrega o aparelho, aproveitando para reforçar o pedido:

Brochant: “E não se esqueça. No final da conversa, pergunte onde pode encontrar Christine Leguirec.”

Pignon concorda com a cabeça.

Brochant: “Está chamando, vou pôr no viva-voz. Pode falar.”

Pignon (*animado*): “Posso falar com sotaque belga?”

Brochant: “Não!”

Leblanc: “Alô.”

Pignon (*com um sotaque belga exageradíssimo*): “Alô! Alô!, Sr. Leblanc?”

Aqui Veber inclui mais um toque de humor burlesco, desta vez baseado no exagero, bastante caricatural, que Pignon comete ao imitar o que ele imagina ser o sotaque belga. Brochant se contorce de irritação, ao ouvir aquele sotaque implausível, no qual Pignon vai insistir até o final da ligação, confundindo as palavras e expressões típicas belgas e criando pronúncias absurdas.

Pignon: “Posso falar com o Sr. Leblanc, só uma vez?”

Leblanc: “Sou eu.”

Pignon: “Boa noite, Sr. Leblanc. Aqui é George Van Brueghel. Desculpe incomodá-lo tão tarde, mas eu sou um produtor belga, não sou? Acabo de chegar da Bélgica e estou muito interessando em seu romance...”

De repente, Pignon percebe que esqueceu o nome do livro e olha ansioso para Brochant, pedindo ajuda, num sussurro.

Pignon (*sussurrando*): “O romance...”

Brochant (*responde também sussurrando, para Leblanc não escutar*): “O cavalinho do carrossel.”

Pignon (*sussurrando ao telefone*): “O cavalinho do carrossel.”

Brochant balança a cabeça, irritado com mais esta mancada, deixando o espectador entre o riso e a solidariedade. Pignon nota que fez bobagem e volta a falar em voz alta (mas sem abandonar o sotaque forçado). A esta altura, Leblanc já tem todos os motivos para desconfiar de que se trata de algum amigo passando um trote.

Leblanc: “Etienne, pare de bobeira. Eu reconheci sua voz.”

Pignon (*afasta o bocal do telefone e começa a rir, só retomando a conversa quando Brochant dá um tapa em seu braço.*): “Você está enganado, Sr. Leblanc. Eu não sou o Etienne, sou um produtor e acabei de chegar de Bruxelas.”

Leblanc: “Qual é a produtora?”

Pignon (*aflito*): “Perdão?”

Leblanc: “Sua produtora. Qual é o nome dela?”

Pignon e Brochant se reviram no sofá, em busca de uma ideia.

Pignon: “Os Filmes dos Países Baixos.”

Mais uma vez, o humor de situações recorre a um equívoco de Pignon: “Países Baixos” é outro nome para a Holanda, e não para a Bélgica. Ao ouvir aquilo, Brochant leva a mão ao rosto, incrédulo.

Leblanc: “Os Filmes dos Países Baixos?”

Pignon: “Isso mesmo. É uma produtora jovem, mas muito dinâmica, Sr. Leblanc.”

Leblanc (*levantando-se*): “E vocês estão interessados no meu romance?”

Pignon: “Absolutamente. Muito interessados.”

Leblanc: “É para o cinema ou para a televisão?”

Brochant (*sussurrando*): “Cinema.”

Pignon (*em tom grandiloquente*): “Para o cinema, Sr. Leblanc! Para a grande tela. Não praquela caixotinha.”

Leblanc: “Devo prevenir que eu gostaria de fazer eu mesmo a adaptação.”

Brochant sinaliza que está de acordo.

Pignon (*dando uma piscadela para Brochant*): “Isso não ser nenhum problema, Sr. Leblanc (*aponta para a cabeça, indicando que teve outra ideia brilhante*). Mas você deve saber, somente, que não somos uma empresa grande e não temos muitos recursos. Mas se você não for muito glutão...”

Brochant: (*sussurra impaciente*) “Minha mulher...”

Leblanc: “Vamos tratar mais tarde da questão financeira. Como eu posso te encontrar, Sr... Sr...?”

Pignon: “Van Brueghel, é... é... espere.”

Brochant (*sussurra insistente*): “E minha mulher? Minha mulher!”

Pignon: “Amanhã eu telefono e combinamos um encontro.”

Leblanc: “Combinado, até amanhã.”

Pignon (*empolgado*): “Até amanhã, Sr. Leblanc!”

E bate o telefone, diante de um Brochant atônito.

Pignon: “Pronto, conseguimos os direitos!”

Nessa, que é a talvez a frase mais famosa de toda a cena¹²³, encontra-se o ponto alto do humor de situações: Pignon se esqueceu de perguntar a única coisa que interessava a Brochant e ainda comemora o fato de ter conseguido os direitos para um filme que jamais irá fazer. Por mais que deseje, genuinamente, ajudar seu anfitrião, Pignon não renega sua vocação “augusta” para a mancada, ou, para usar a expressão bergsoniana, o “comichão interior” que traz em si. Segundo Bergson, “o gesto nos escapa, é automático” (2007, p. 107), e portanto é diferente da “ação”, que seria desejada, planejada ou, pelo menos, consciente.

Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, sem o conhecimento da personalidade total ou pelo menos separadamente dela. Por fim (e aqui está o ponto essencial), a ação é exatamente proporcional ao sentimento que a inspira; há transposição gradual deste para aquela, de tal modo que nossa simpatia ou nossa aversão podem deixar-se deslizar ao longo do fio que vai do sentimento ao ato e participar progressivamente. Mas o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade pronta para deixar-se embalar, e que, lembrando-nos assim de nós mesmos, impede-nos de levar as coisas a sério. Portanto, a partir do momento em que nossa atenção incidir no gesto, e não no ato, estaremos na comédia (BERGSON, 2007, p. 108).

Eufórico com a “façanha”, convicto de que “arrasou”, Pignon se levanta pela primeira vez do sofá, não cabendo em si. Enquanto isso, Brochant olha boquiaberto e de olhos arregalados, sem palavras.

Pignon: “Uh-la-la la-la. E não foi caro, na minha opinião! O sujeito caiu como um patinho.”

¹²³ - Para se ter uma ideia da popularidade desta frase (“*Voilà, on a les droits!*”), basta saber que ela é citada em 132 mil páginas da Internet, segundo o Google (consulta em 15/04/2011).

Brochant: “E a minha mulher?”

Pignon (*surpreso, percebendo a mancada*): “O quê?...”

Brochant: “Ele esqueceu a minha mulher. Fica cinco minutos fazendo palhaçadas no telefone e se esquece da minha mulher!”

Pignon (*levando a mão à testa*): “Ai, que vacilo!”

Brochant: “Isso supera tudo o que eu poderia imaginar...”

Pignon: “Que vacilo! Eu meti os pés pelas mãos.”

Volta para perto de Brochant e senta-se ao seu lado.

Brochant: “Isso passa todos os limites.”

Pignon (*agarrando o telefone*): “Eu ligo de novo!”

Brochant (*puxando o telefone*): “Me dê isso aqui!”

Pignon: “Eu ligo de novo e digo: a propósito, Sr. Leblanc, esqueci de perguntar onde posso encontrar sua colaboradora, Christine Leguirec. É simples!”

Brochant: “Me dê esse telefone!”

Pignon: “Que pena, ia dar certo...”

Brochant (*respirando fundo*): “Você não vai dizer nada além de ‘a propósito, eu me esqueci de perguntar onde posso encontrar sua colaboradora, Christine Leguirec’?”

Pignon (*aliviado*): “Nem uma palavra a mais!”

Corta para Leblanc, que está ao telefone com outra pessoa, relatando o estranho telefonema que acabara de receber.

Leblanc: “Ah, um sujeito com um sotaque impossível... Van Brueghel. Sua produtora se chama Os Filmes dos Países Baixos.... Eu também nunca ouvi falar. (*nesse momento, recebe o sinal de que há outra ligação*) Espere um pouco, tenho uma chamada na outra linha. Não desligue.... Alô.”

Pignon: “Alô, Sr. Leblanc. Desculpe incomodá-lo, é outra vez o Sr. Van Brueghel...”

Leblanc: “Desculpe, eu estou na outra linha, com o meu agente. Eu te ligo de volta, qual é o seu número?”

Pignon: “01 45 90 56 03.”

Quando percebe que Pignon está dando o número de seu telefone, Brochant se desespera, gritando “Não! Não! Não! Não!” e puxa o telefone da tomada, para interromper a ligação.

Pignon: “Alô! Alô! Ele desligou.”

Brochant (*furioso, mostrando o cabo do telefone*): “Não, fui eu que desliguei, seu idiota!”

Pignon: “Como assim ‘idiota’?”

Brochant (*puxando o aparelho das mãos de Pignon*): “Você deu para ele o meu número de telefone!”

Pignon: “Mas é claro. Ele perguntou onde podia me ligar de volta.”

Brochant: “Você não descansa nunca, não é?” (Figura 61).

E aqui surge o quinto tipo de comicidade dentro da cena: o humor paródico, que não aparecera até então. A frase “Você não descansa nunca” (“*Vous ne reposez jamais*”) é uma referência à mesma frase, dita por Campana a Perrin, ao final da cena da areia movediça, em *A cabra*.

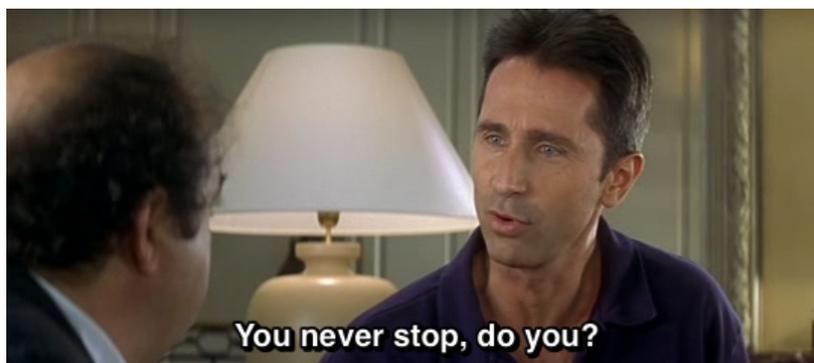


Figura 61: Autoparódia veberiana: Brochant/Campana para Pignon/Perrin: “Você não descansa nunca, não é?”, em *O jantar dos malas* e *A cabra*.

Trata-se, portanto, de um momento de autoparódia, uma piscadela que Veber dá ao público que acompanha sua carreira e que serve para confirmar o diálogo intertextual que o roteirista/diretor estabelece entre suas obras.

4 – WEBER E O DESLOCAMENTO DO OLHAR

“Representar é absorver a personalidade de outras pessoas e adicionar um pouco de sua própria experiência”

Jean-Paul Sartre, escritor e dramaturgo francês.

Este capítulo analisa uma peculiaridade na obra de Francis Veber, mais especificamente na chamada Saga Pignon: o uso de atores diferentes para interpretar o protagonista¹²⁴, assim como as implicações que tal estratégia de *casting* (seleção de elenco) traz para os filmes, em termos de nuances na composição do personagem, e ainda como esta estratégia força um deslocamento do olhar do espectador perante o personagem e um distanciamento de certos estereótipos.

Um dos filmes da Saga, *O closet (Le placard – França – 2001)*, será usado como introdução para o assunto, uma vez que a questão do estereótipo e do deslocamento do olhar são elementos centrais desta obra.

4.1 – *O closet*, uma questão de olhar

Em *O closet*, François Pignon, vivido por Daniel Auteuil, é um entediado e entediante contador de uma fábrica de camisinhas, que, certo dia, quando está no banheiro da empresa, escuta por acaso a notícia de que está prestes a ser demitido. É a gota d'água para Pignon cair em depressão: sua ex-mulher, a quem ainda ama, não lhe dá a menor atenção; seu filho adolescente o despreza e nem retorna suas ligações e, agora, para completar, está prestes a perder o emprego. Deprimido, ele vai até a varanda de seu apartamento, disposto a se atirar lá de cima.

No último instante, porém, ele desiste do suicídio, quando escuta um comentário irônico: “Não pule daí: vai estragar meu carro que está estacionado bem debaixo da sua varanda”. A voz é de seu novo vizinho, Jean Pierre Belone (Michel Aumont), a quem não conhecia. Após o constrangimento inicial, Pignon aceita conversar com Belone que, para

¹²⁴ - Isso ocorreu em escala muito menor na Saga Perrin, mas não receberá o mesmo destaque aqui, devido ao fato de Veber ter dirigido – e, portanto, escalado os próprios atores – apenas três dos sete filmes desta Saga.

sua surpresa, sugere-lhe uma curiosa estratégia para evitar a demissão: espalhar o boato de que seria *gay* para, assim, acusar a empresa de discriminação, caso o demita. Afinal, uma fábrica de camisinhas não iria querer criar atritos com a comunidade homossexual.

Muito careta e recatado, Pignon rechaça a proposta do vizinho, alegando que jamais conseguiria se passar por um 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.”

O segredo, explica Belone, está justamente neste “deslocamento do olhar”. Alguns anos antes, ele próprio havia sido demitido por ser homossexual, mas, agora, em tempos “politicamente corretos”, qualquer suspeita de preconceito poderia depor contra a imagem da empresa. Eis o paradoxo no qual Veber baseia a dramaturgia de *O closet*: um sujeito que, para salvar seu emprego, precisa sair de um “armário” no qual ele nunca entrou.

Pignon prepara uma fotomontagem que o expõe numa situação homossexual, envia anonimamente para a empresa e, a partir de então, só precisa esperar que o boato se espalhe. No dia seguinte, vai trabalhar usando os mesmos trajes discretos de sempre e se comporta como de hábito, sem nenhum trejeito efeminado, nenhuma entonação diferente de voz. E, como previra Belone, os colegas de trabalho, condicionados pelo boato, passam a ver Pignon como gay. O próximo passo seria acusar a empresa de discriminação. A partir de então, todos passam a se desdobrar para agradá-lo e para demonstrarem-se não-preconceituosos, resultando em situações patéticas. “Se o despedirmos, o movimento gay vai cair em cima da empresa”, alega o presidente, em reunião da diretoria.

Ora, até então, Pignon sempre fora considerado um sujeito apagado, sem graça – não por alguma característica física ou fisionômica, mas simplesmente por suas atitudes e seu comportamento discretos. A partir da manobra diversionista, todos passam a olhar para ele,

enxergando um gay e, mais do que isso, um sujeito intrigante, interessante e até mesmo atraente.

Logo antes da chegada de Pignon ao escritório, as colegas de trabalho estão conversando sobre a suposta homossexualidade e Ariane, a fofoqueira de plantão, lança um olhar malicioso e solta sua farpa sobre os gays terem olhar de pombo (ver diálogo completo no tópico 2.2).

Ariane: “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?”

O sarcasmo da Srta. Bertrand (Michelle Laroque) revela que, ao contrário do que diz a colega, não havia nenhuma suspeita anterior. Pelo contrário: um pouco antes, quando ficaram sabendo que Pignon seria demitido, as duas tinham 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...”

Ariane: “Ele é gentil, mas meio sem graça, não é?”

Srta. Bertrand: “Sim, mas é honesto e tem boa vontade.”

Ariane: “Pois, então: um chato!”

[...]

Srta. Bertrand: “Pobre coitado.”

Ariane: “Sim, não é nada divertido.”

A última frase do diálogo (“*oui, c’est pas gai*”, no original) é sintomática e ganha importância quando confrontada com a atitude de Ariane que, após ver a fotomontagem, sai dizendo que Pignon “nunca a enganou”. 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.

O deslocamento do olhar, ou seja, a mudança no ponto de vista dos personagens após a divulgação do boato, encontra um paralelo no que ocorre na primeira e na última

sequências do filme. 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 enquadramento para a foto). 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 (Figura 62).



Figura 62 – Foto oficial da equipe, no início de *O closet*: Pignon fica de fora.

Na última cena, temos mais uma “foto da equipe”, com o mesmo enquadramento usado no início do filme, diante da mesma escadaria. Agora, porém, Pignon não reluta em dar um forte empurrão nos colegas, jogando toda a fileira para o lado e cavando seu lugar na foto (assim como garantiu seu lugar na empresa) Figura 62. Esta última *gag* visual não só confere à narrativa um caráter cíclico, como também sinaliza a mudança de postura de Pignon e, paralelamente, o deslocamento do olhar de todos os personagens com relação a ele. Dessa vez, sem recorrer a fotomontagens (Figura 63).





Figura 63 – Ao final de *O closet*, após empurrar a fila, Pignon consegue “cavar” seu lugar.

Entre os colegas de trabalho de Pignon, o que mais fortemente o rejeita, ao ouvir o boato da homossexualidade, é Félix Santini (Gérard Depardieu), um brutamontes que, por conta de sua homofobia, acaba sendo 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, devido a seu comportamento preconceituoso. Para se safar, teria que tratar Pignon com extrema educação e gentileza. Mais do que isso: Guillaume garante que os colegas estão desconfiados de que a homofobia de Félix é, na verdade, uma forma de disfarçar uma homossexualidade reprimida.

Guillaume: “Já ouviu o boato?”

Santini: “Não.”

Guillaume: “Que foi você quem 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 para 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 (*atordado*): “Repita mais devagar, por favor.”

Guillaume: “Eu penso que um presentinho para o Pignon cairia muito bem.”

Temeroso por seu emprego, Félix Santini compra uma suéter cor-de-rosa para Pignon e o convida para um jantar a dois, o que resulta em algumas das sequências mais divertidas do filme.

Enquanto isso, na empresa, os boatos se multiplicam. Ariane jura que Pignon fora visto no Bois de Boulogne (famoso ponto de prostituição parisiense) e que ele estaria “atrás de Didier, um estagiário de 16 anos”, concluindo: “Ainda por cima é pedófilo, o nojento!”. Seu olhar já está totalmente contaminado pelo boato. Já o presidente da fábrica (Jean Rochefort), numa jogada de *marketing*, convida Pignon a desfilarmos como destaque na Parada do Orgulho Gay, com um preservativo gigantesco na cabeça (Figura 64).



Figura 64 – Pignon na Parada do Orgulho Gay, em *O closet*.

Para completar o *imbroglio*, 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 e revela, de forma bastante debochada, como o olhar é fortemente impregnado pelas expectativas, como enxergamos aquilo que esperamos enxergar. Pignon não precisa fazer nada diferente do que já estava acostumado a fazer (para isto, colabora seu jeito passivo e impassível) e, mesmo assim, por estarem sugestionadas, as pessoas interpretam seus gestos e mesmo seus “silêncios gestuais”, ou seja, mesmo o seu jeito de ficar parado, como evidências de homossexualidade.

O único personagem que não se convence com a história da fotografia falsa é a Srta. Bertrand, que, não por acaso, passa a se sentir fascinada por Pignon e decide conquistá-lo. Ela não aceita as insinuações 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!”

Segundo crítica publicada no jornal *Le Monde*, Veber criou, em *O closet*, uma dramaturgia bastante sofisticada e metalinguística: “O herói se transforma em espelho: nele vai se refletir o desejo dos outros, sugerindo também que, nas relações humanas, a verdade pode ser destruidora e a ilusão reparadora. Jogo divertido que remete às origens do teatro, e às máscaras.”¹²⁵

Mas *O closet* não é, de forma alguma, o único filme em que Veber cria suas tramas em torno do olhar estereotipado, da maneira como nossa visão sobre uma pessoa tende a ser direcionada e condicionada por preconceitos. Em outros filmes, esta questão, ainda que não seja tão central como em *O closet*, também é relevante. É o caso, por exemplo, de *Louro, alto, de sapato preto*, *Os compadres*, *Os fugitivos* e *Contratado para amar*.

Em *Louro, alto, de sapato preto*, a premissa é bastante similar à de *O closet*. Em ambos, uma informação falsa é plantada com propósito diversionista, e provoca a mudança no olhar das pessoas, além de uma série de confusões e mal-entendidos. A diferença é que em *O closet* a mentira é que Pignon seria gay, enquanto em *Louro alto*, a mentira é que Perrin seria um perigoso espião.

Em *Os compadres*, aparece de maneira mais “sentimental”, quando Pignon e Lucas, partem ao resgate do rapaz que acreditam ser seu filho. Sem saber que é tudo mentira, ambos os “pais”, convencidos de que têm um filho, passam a enxergar traços seus (tanto físicos quanto comportamentais) no rapaz.

Em *Os fugitivos*, a questão do olhar “contaminado” é responsável pelo primeiro dos quiprocós, que vai acabar provocando os demais. Quando os policiais veem o mirrado Pignon sair do banco puxando como refém o grandalhão Lucas, concluem que tudo era um

¹²⁵ - “Le placard”. In: *Le Monde*, 17/01/2001, p. 2.

truque, ou seja, que Lucas era o verdadeiro assaltante e Pignon o refém. Afinal de contas, Lucas era um célebre ladrão de bancos, recém saído da prisão, e Pignon era apenas um sujeito atrapalhado e nervoso. Este equívoco vai forçar a dupla a fugir do local. Pignon inferniza a vida do companheiro, como é de praxe nas tramas veberianas, enquanto Lucas tenta de todas as formas livrar-se do “parceiro”, sem conseguir. E assim serão perseguidos pela polícia por todo o filme. Mais uma vez, portanto, o olhar estereotipado é o estopim.

4.2 – Os muitos Pignons, na tela e no palco

Outro tipo de “deslocamento do olhar” presente na Saga Pignon está relacionado com a forma incomum como se dá a estratégia de *casting*. Nos sete filmes da saga, Pignon foi interpretado por seis 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); Patrick Timsit, em *L'emmerdeur 2008*.

O único a interpretar dois Pignons foi Pierre Richard, que também encarnou personagens com o perfil do “Augusto” em outros filmes roteirizados e/ou dirigidos por Veber, fora da Saga Pignon. Na verdade, até meados da década de 1980, Richard era considerado um ator fetiche do cineasta, mas, ao que parece, foi justamente a sua substituição que possibilitou o enriquecimento da Saga: ao adotar a constante troca de atores para interpretar Pignon, Veber estabelece uma relação ator/personagem/público mais próxima daquela presente no teatro do que a do cinema.

Ora, o teatro, por seu próprio processo de montagem e exibição (presencial, circunstancial, efêmero) favorece a interpretação de um mesmo personagem por diversos atores, em cada local, época ou contexto. Em outras palavras: em cada montagem, a princípio, um ator diferente “encarna” aquele personagem. Se um mesmo texto recebe dezenas de encenações, em locais ou épocas distintas, quantos atores interpretariam o mesmo papel? Como o público, em âmbito nacional ou internacional, poderia identificar a figura de um personagem com um ator específico?

Tomemos como exemplo a peça “*Le dîner de cons*”, maior sucesso de Veber como dramaturgo. Desde sua estréia em Paris, em 1993, já foi traduzida para mais de 30 línguas e apresentada em mais de 40 países. Em mais de uma centena de montagens diferentes,

Pignon foi interpretado por um sem-número de atores. A título ilustrativo, as imagens abaixo mostram os cartazes da peça na França (Paris, 1993 – montagem original; Paris, 2007, dirigida por Veber; Lyon, 2005), Portugal, China e Itália (Figura 65).



Figura 65 – Cartazes de diferentes montagens de “Le dîner de cons”.

No cinema (Figura 66), por sua vez, *O jantar dos malas* eternizou a figura de Jacques Villeret como Pignon e de Thierry Lhermitte, como Brochant, o anti-Pignon), para uma infinidade de pessoas ao redor do mundo (mais de 9 milhões apenas nos cinemas franceses)¹²⁶.

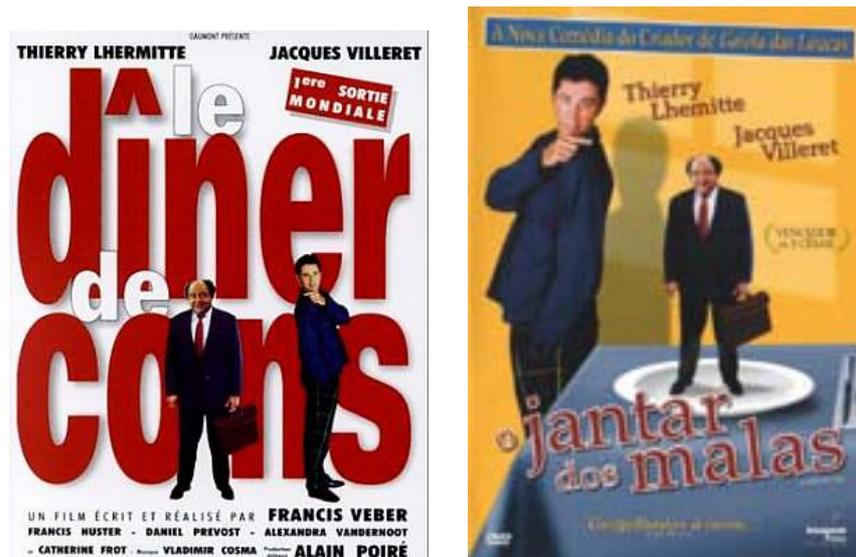


Figura 66 – Cartazes francês e brasileiro de *O jantar dos malas*: atores eternizados.

Isso ocorre porque, no cinema, prevalece a tendência de que o ator, ao “viver” determinado personagem na tela, passe a ser identificado com aquele papel. Existem incontáveis casos de atores/atrizes cujos rostos se eternizaram em determinados papéis, tornando muito difícil pensar naquele personagem com outra fisionomia. Como explica Paulo Emílio Salles Gomes (1968), as encarnações no teatro são provisórias, mas o personagem de cinema fica sendo, na mente do público, aquele ator específico. Assim,

por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada num ator. [...] Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos (GOMES, 1968, p.114).

¹²⁶ - Quando Villeret morreu, em 2005, o jornal *Le Parisien* deu como manchete: “*François Pignon est mort*”.

Nessa perspectiva, Gomes alega que, no teatro, “o ator passa e a personagem permanece”; enquanto, no cinema, via de regra, ocorre o inverso. Marc Vernet (2002) também aponta a identificação esporádica e transitória entre o ator teatral e um determinado papel, em contraponto à identificação mais perene proporcionada pela atuação cinematográfica, independentemente de sua qualidade. Para ele, com exceção dos *remakes*,

o personagem existe apenas uma vez, em um filme que, uma vez gravado, não passa por qualquer variação, enquanto no teatro a “encarnação” varia de um ator para outro, ou, para um único ator, de uma representação para outra. Por isso, o personagem de filme de ficção só existe, por um lado, sob os traços de um ator [...] e, por outro, através de uma única representação: a da tomada conservada na montagem definitiva do filme distribuído (VERNET, 2002, 132-133).

Em linha de argumentação semelhante à de Gomes e Vernet, Leo Braudy (1984) atesta que, no cinema, as interpretações, por serem preservadas materialmente para a posteridade, tendem a se sobrepôr ao roteiro; enquanto no teatro ocorre o oposto. O ator teatral tem a percepção de que, possivelmente, será apenas um de muitos que representarão aquele papel em um palco.

O papel e sua potencialidade irão continuar existindo muito depois que ele tiver deixado de representá-lo e de se interessar por ele. Já na tela o ator não apenas representa um papel, mas sim cria uma espécie de vida, num jogo entre sua caracterização em um dado filme e sua fuga potencial daquele personagem, para fora do filme e talvez até mesmo para dentro de outros filmes. Além disso, o ator de teatro memoriza inteiramente um papel, na ordem apropriada, enquanto o ator de cinema aprende seu papel em partes, frequentemente fora da ordem final, usando sua personalidade como uma espécie de armadura, um pouco como os pintores deixam um pouco da tela transparecer como parte do efeito final da obra. [...] O ator teatral, em certo sentido, deixa de existir entre uma peça e outra; só testemunhamos o acúmulo de seu talento e versatilidade. Em nossa mente, o ator de palco permanece confinado à arquitetura que ele habitou, enquanto o ator de cinema existe também fora [de cada trabalho específico], para sempre disponível em nossas mentes e olhos, escapando às grades momentâneas com que cada filme particular lhe cercou (BRAUDY, 1984, p. 389 e 392).

Vale salientar ainda que, no cinema, a identificação ator/personagem é reforçada pela utilização de recursos, como o *close-up* (ou primeiro plano), que aumenta ainda mais a intimidade do espectador com os intérpretes. No teatro, via de regra, o espectador vê o corpo inteiro do ator e apreende toda a sua movimentação corporal simultaneamente. No

cinema, um *close-up* ou um plano-detelhe permite que se relacione e se reaja a um gesto específico ou a uma leve movimentação facial, um esgar, uma lágrima discreta. O rosto ganha dimensão como principal repositório das emoções e sentimentos. “Daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação”, argumenta Gomes (1968, p. 113).

A partir do momento, em meados da década de 1990, em que Veber começa a usar um ator diferente a cada novo filme da Saga Pignon, ele se contrapõe a esta “lógica” cinematográfica e dá ao personagem uma amplitude, um potencial muito maior do que se o limitasse a um único intérprete. Dessa forma, inscreve um personagem cinematográfico na lógica do personagem teatral. Não é à toa que o ator Gad Elmaleh, quando escalado por Veber para interpretar seu herói cômico, no filme *Contratado para amar*, definiu Pignon como um "verdadeiro personagem de repertório, como os que encontramos no teatro. Ser ‘pignonizado’ é uma honra!”¹²⁷. Dany Boon, por sua vez, quando convidado a interpretar Pignon na versão teatral de *O jantar dos malas*, em 2007, confessou-se ao mesmo tempo intimidado e honrado: “Adoro este texto, onde podemos encontrar todas as facetas da natureza humana, e fiquei muito honrado por Veber ter pensado em mim. É como se Molière tivesse me proposto o papel de Sganarelle.”¹²⁸

4.3 – *Typecasting* e estereótipos

No cinema hollywoodiano e, para ser mais abrangente, no cinema alinhado à narrativa clássica, a narração tende a atribuir “os mesmos traços e funções a cada personagem, com base em sua aparência”, explica Bordwell (2005, p. 289). Daí a predominância do processo denominado *typecasting*: a escalação de determinados atores de acordo com seu tipo físico, ou seja, a escolha do ator devido ao seu *physique du rôle* (o físico “típico” para aquele papel). Trata-se de uma estratégia que, embora possa parecer

¹²⁷ - Os “personagens de repertório”, aos quais Elmaleh se refere, foram cruciais, por exemplo, para o sucesso da *commédia dell’arte*, cujas máscaras usavam estruturas semelhantes. Entrevista a Arnaud Lefranc, do site francês “Alice”, em 07/12/2005. Disponível em <http://cinema.aliceadsl.fr/interview/detail/default.aspx?articleid=AR018906>, acesso em 02 de abril de 2008.

¹²⁸ - THEATE, Barbara. “Un con peut en cacher un autre”. In: *Le journal de Dimanche*, 13/10/2007. Os “personagens de repertório”, aos quais Elmaleh se refere, foram cruciais, por exemplo, para o sucesso da *commédia dell’arte*, cujas máscaras usavam estruturas semelhantes.

natural ou objetiva, na realidade está calcada em uma série de padrões e estereótipos estéticos que são, pelo contrário, construções históricas e culturais.

Como argumentei em outro texto (CUNHA, 2008), há um parentesco entre a lógica do *typecasting* e o fenômeno conhecido como fisiognomonia (ou fisiognomia), que consiste na suposição (transformada, muitas vezes, em investigação e mesmo em tentativa de ciência) de que a fisionomia das pessoas, assim como a sua estrutura corporal, sejam sinais ou sintomas de seu temperamento, caráter, inteligência (e, eventualmente, até de desvios psicológicos). Embora bastante especulativa e arbitrária, a fisiognomonia é um campo de estudos pretensamente científico que influenciou em muito a “pedagogia visual” do ocidente. Ao longo dos séculos, foi encampada por diversos pensadores e artistas, com as motivações mais diversas, desde a tentativa de compreender as relações entre o corpo e a alma (caso de René Descartes) até a intenção de normatizar as maneiras pretensamente corretas de se retratar as emoções e expressões humanas nas obras das artes plásticas (caso de Charles LeBrun). Chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura, Le Brun usou sua influência para promover um movimento de padronização das artes visuais e controlar a forma como os artistas representavam a sociedade francesa, no Estado absolutista de Luís XV. Segundo Miranda (2005), LeBrun possuía:

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).

O *typecasting* é ainda mais evidente quando se pensa o cinema no âmbito do chamado *star system*, que é fortemente calcado no carisma e no potencial mercadológico das “vedetes” (COSTA, 1989, MORIN, 1997). Em termos mercadológicos, trata-se de uma aposta pouco arriscada, que leva os estúdios a repetirem determinados atores em papéis (ou tipos de papéis) nos quais já fizeram sucesso junto ao público.

Ele [o ator] 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).

Embora muitos atores resistam a essa estratégia, com medo de ficarem “presos” a determinados estereótipos e perderem parte de sua liberdade artística na escolha de papéis diferentes e desafiadores, o fato é que o recurso é corriqueiro no cinema comercial, sobretudo em determinados contextos históricos, como a Hollywood dos anos 1930 a 1960.

Forja-se para o ator uma imagem de marca, erigindo-o como estrela. Essa imagem é alimentada, ao mesmo tempo, pelos traços físicos do ator, por seus desempenhos fílmicos anteriores ou potenciais, e por sua vida “real” ou supostamente real. Portanto, o *star system* tende a já fazer do ator um personagem, mesmo fora de qualquer realização fílmica: o personagem de filme só vem a existir através desse outro personagem que é o astro (AUMONT, 2002, p. 133).

Mas, na verdade, essa lógica esteve presente desde os tempos do cinema mudo, como atesta o depoimento da atriz Louise Brooks:

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

A lógica do *star system* privilegia estrelas idealizadas, bonitas e jovens, interpretando papéis heróicos e admiráveis. Com isso, os astros são idolatrados por grande parte do público que faz questão de não apenas assistir a cada um de seus filmes e repetidas vezes, como também de acompanhar cada passo de sua vida pública ou privada. Não é por acaso que Morin (1997) os chamou de “novos olímpianos”, pois são como “deuses” e “deusas” do “Olimpo” cinematográfico, inatingíveis em sua beleza, charme e fama, mas ao mesmo tempo, próximos do público, que os sabe “reais”.

Se tal fenômeno pode ser observado em cada filme “isoladamente”, é ainda mais marcante nos filmes em “série”. Na maioria das vezes, são mantidos os atores de um filme para o outro, o que cria uma forte identificação entre eles e os personagens: para o público, Harrison Ford é Indiana Jones (da série de Steven Spielberg), Sigourney Weaver é a

tenente Ripley (da série *Alien*), Anthony Hopkins é Hannibal Lecter (de *O silêncio dos inocentes*), Elijah Wood é Frodo (da saga *O senhor dos anéis*) e assim por diante.

Eventuais substituições, quando ocorrem, são motivadas quase sempre por questão de força maior – idade, doença, morte – ou por desistência do ator. Um caso marcante foi o do personagem Albus Dumbledore, cujo intérprete, Richard Harris, morreu após o segundo filme da série *Harry Potter*, sendo substituído por Michael Gambon nos filmes seguintes. Na série *007* houve diversos atores interpretando James Bond – os principais foram Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan e Daniel Craig –, mas não se trata propriamente de uma exceção, e sim da confirmação da regra: cada um destes atores foi fortemente identificado com o personagem do espião e cada geração de cinéfilos certamente teve o seu agente 007 preferido, numa série cuja substituição de atores, com o passar dos anos (e das décadas), fez-se inevitável.

Em estudo sobre o *casting* de atores para os papéis de super-heróis, Célie Valdenaire argumenta que os heróis cujo rosto é escondido por uma máscara, quando estão em combate – como Batman e Homem Aranha – geralmente são substituídos sem maiores dificuldades por outros atores, pois o heroísmo será identificado à máscara e não ao homem (ator) por detrás dela. “A máscara tem precedência sobre o ator que a utiliza. [...] Seu corpo deve se modelar para adequar-se a ela, e espera-se que ele se esconda sob o papel escrito: eis sua missão mais importante” (VALDENAIRE, 2009, p.188).

Por outro lado, um herói como o Super-Homem, que luta “de cara limpa”, requer uma substituição mais delicada, com atores que apresentem (ou se caracterizem) semelhantes à imagem do personagem imortalizada nos quadrinhos, e quase sempre visando a atingir uma nova geração. Citado por Valdenaire, Leveratto argumenta que

não se trata apenas do tipo imediatamente evocador, nem da magia do nome do ator, que explicam a importância da estrela para o público. É o próprio corpo memorizado pelo espectador, a experiência corporal própria do espectador, a lembrança que ele conserva das aparições memoráveis do ator, que constituem uma referência estética que funciona como uma ferramenta de julgamento pessoal, compartilhado com os outros espectadores” (LEVERATTO¹²⁹, *apud* VALDENAIRE, 2009, p. 188-189).

¹²⁹ LEVERATTO, J.M. “De l'étoile à la star, l'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité”. In: *L'Acteur de Cinéma, approches plurielles*. Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 60

No campo da comédia, tal identificação entre ator e personagem é, talvez, ainda mais evidente. Desde as primeiras décadas do cinema, os principais atores procuraram construir uma *persona* facilmente reconhecível, combinando uma determinada aparência física a certo tipo de comportamento. Foi o que ocorreu, por exemplo, com o pioneiro Max Linder, o francês a quem Chaplin chamava de mestre e cuja *persona* típica era a do dândi elegante, mas desastrado. E, também, o que ocorreu com os chamados “quatro grandes” da comédia muda norte-americana. Carlitos (Charlie ou Charlot), a *persona* construída por Charles Chaplin, como se sabe, é a do pequeno vagabundo (*the tramp*), com bigodinho, chapéu coco, bengala, roupa inadequada (casaco justo e calças largas demais), maltrapilho, mas “elegante” e com grande coração, sem desprezar uma boa dose de malícia. Harold Lloyd, por sua vez, consagrou-se com um personagem quase oposto ao Carlitos: o americano médio, vestido num terno comportado, com óculos de aro grosso, chapéu de palha bem discreto, tudo para reforçar sua aparência e seus modos de cidadão comum, sujeito a eventos e perigos extraordinários, ao contrário de Carlitos que era um típico provocador de confusões. Buster Keaton criou um tipo paradoxal: por um lado, demonstra extrema agilidade e habilidade física, mas faz isto em contraste a um rosto propositalmente inexpressivo, mesmo quando exposto às situações mais engraçadas, trágicas ou arriscadas. Já a *persona* de Harry Langdon era a do sujeito de rosto inocente e pueril (*baby face*), que sempre se safava miraculosamente dos azares.¹³⁰

Não se concebe outro ator personificando Carlitos, senão o próprio Chaplin. Pensar no Monsieur Hulot é pensar em Jacques Tati. O Gordo e o Magro também seriam insubstituíveis, tamanha a identificação do público com o rosto e o físico dos atores Stan Laurel e Oliver Hardy. Austin Powers dificilmente convenceria na pele de outro ator, que não Mike Myers. O Inspetor Clouseau chegou a ser vivido por outros atores (Alan Arkin, Roger Moore e, mais recentemente, Steve Martin), mas ficou eternamente marcado pela figura e pelos trejeitos de Peter Sellers. Os Três Patetas foram formados, ao longo de quatro décadas, por Moe Howard, Larry Fine e um terceiro componente, que chegou a mudar diversas vezes, sobretudo por motivo de saúde. Shemp Howard, irmão de Moe, foi o “primeiro terceiro pateta”, mas problemas psicológicos o levaram a abandonar o grupo, ainda no início da carreira, sendo substituído por outro irmão, “Jerome Curly Howard”,

¹³⁰ - McCabe (2005) salienta que, com a chegada do cinema sonoro, a figura de Langdon, marcada pela voz fina e a movimentação lenta, foi incapaz de manter o sucesso: “frequentemente descrita pelos críticos como sinistra, sua presença de cena fracassou ao ser transferida para um meio que estava ganhando velocidade com a chegada dos Irmãos Marx e da música” (McCABE, 2005, p. 09). Buster Keaton foi outro que não conseguiu emplacar sua *persona* de aparência impassível no novo contexto do cinema sonoro.

que permaneceu na trupe por 15 anos. Após o enfarte de Curly, Shemp retornou ao grupo, mas também resistiu poucos anos. Ainda ocuparam a vaga Joe Besser e Curly-Joe DeRita, até o final do grupo, na década de 1970. Mesmo nas animações seriadas, há o cuidado de manter os mesmos dubladores para os filmes seriados (por exemplo: Mike Myers, Eddie Murphy e Cameron Díaz nos papéis de Shrek, Burro Falante e Fiona, respectivamente, na série *Shrek*).

Diante desse panorama, a Saga Pignon pode ser entendida, efetivamente, como um caso incomum no cinema. Aliás, um dos fatores que transformou Pignon em um ícone da comédia francesa é justamente o fato de Veber escalar grandes atores para interpretá-lo e cada um conseguir dar ao personagem uma personalidade própria. O cineasta e crítico Alain Riou o insere na linhagem de outros grandes arquétipos da literatura e da dramaturgia francesa: “Primo de Pierrot, de Sganarelle, de La Brige (esta eterna vítima courtelinesca) Pignon é um arquétipo verdadeiro o bastante para reunir-se aos clássicos e se propagar para além de seus intérpretes [...] com nuances diversas”.¹³¹

Alguns Pignons são mais velhos (Villeret, Timsit), outros bem mais novos (Elmaleh), alguns mais gordos (Villeret), outros magros (Richard, Elmaleh), alguns têm aparência mais “arrumada” (Auteuil, Elmaleh), outros tem aparência mais desleixada (Brel, Richard, Timsit). Veber, que é notoriamente um perfeccionista, alega que poucos atores interpretariam bem o personagem, pois se trata de um papel muito preciso, que deixa pouco espaço para improvisações. Por isso é necessário um ator que tenha o *timing* da comédia e ao mesmo tempo seja “muito rigoroso”.¹³²

A aposta de Veber na mudança de intérpretes e na inversão de papéis contraria uma visão comum, em boa parte da crítica francesa, de que ele seria um cineasta conservador, convencional, que não se arrisca, excessivamente voltado para o aspecto mercadológico. Essa crítica tende a enfatizar o fato de Veber ter trabalhado quatro vezes seguidas com Pierre Richard (três delas em dupla com Depardieu¹³³), e apresenta isto como evidência de

¹³¹ - Téléciné Observatoire, 01/04/2006.

¹³² - Entrevista de Veber a Eric Kervern, do site *Allociné*, o maior site francês dedicado ao cinema, publicada em 29/03/2006.

¹³³ - Raphaëlle Moine (2007), por exemplo, em seu amplo e minucioso estudo sobre os *remakes* americanos de filmes franceses, defende que os filmes *A cabra*, *Os compadres* e *Os fugitivos* seriam uma autêntica “série”. Para isto, ela se baseia no fato de os três filmes, dirigidos em sequência por Francis Veber, contarem com o mesmo duo cômico central (Richard e Depardieu). Esta pesquisa, como já explicado, adotou uma posição diferente, preferindo abordar como elemento unificador da série o personagem Pignon e não a dupla de atores.

repetição e fórmula. Não há como negar que os papéis de Richard foram marcantes, mas esse argumento acaba negligenciando o fato de que, nos sete filmes da Saga, foram escalados seis atores diferentes no papel de Pignon e seis no papel de seu antagonista. Cada um deles acrescentou algo de pessoal ao papel, tornando-se menos ou mais interessante, não por uma mera questão de adequação física, mas pelas novas dimensões trazidas àquele personagem já tão conhecido do público.

Parece mais interessante apontar, por exemplo, como um mesmo ator interpretou Pignon em um filme e no seguinte ocupou o papel do anti-Pignon. É o caso de Daniel Auteuil que, após ser Pignon em *O closet*, viveu o empresário Levasseur, em *Contratado para amar* – um anti-Pignon por natureza: personalidade forte, altivo, calculista, furioso e poderoso. Veber relata, em suas memórias, uma situação curiosa ocorrida com Auteuil, durante os ensaios de *Contratado para amar*: “Ele me confessou que estava com dificuldade para decorar o texto porque ficava com a tendência de roubar, sem querer, as falas de Gad [que era o novo Pignon]” (VEBER, 2010, p. 300).

Outra inversão de papéis ocorreu com Gérard Depardieu que, após interpretar em três filmes o papel do Palhaço Branco (os truculentos Campana, de *A cabra*, e Lucas de *Os compadres* e *Os fugitivos*), em seguida, foi escalado para interpretar, em *O closet*, o personagem Santini, que, inicialmente, se mostra um brutamente insensível, como seus papéis anteriores, mas que, ao longo do filme, acaba passando por um processo de fragilização e sensibilização (ainda que vitimado por uma fraude). Dessa forma, Veber faz como que uma desconstrução de seu truculento Palhaço Branco. No filme seguinte, *Dupla confusão*, Depardieu já surge completamente transfigurado, no papel de Quentin, o mais atrapalhado e incapaz dos Augustos já criados por Veber.

Outro caso notável de uso de atores em papéis de natureza oposta ocorre com Thierry Lhermitte, que fez o antagonista em *O jantar dos malas*, mas, no filme seguinte, *O closet*, virou praticamente um comparsa de Pignon, defendendo-o – ainda que com intenções cruéis – contra o truculento Santini.

Também é importante destacar que alguns atores não seriam uma escolha óbvia para o papel de Pignon. É o caso de Jacques Brel, cuja aura “*cult*”, de astro da cena musical, o tornaria uma escolha incomum para uma comédia tão “*rasgada*”, com inspirações no teatro

de *boulevard*¹³⁴. O mesmo vale para Daniel Auteuil, que se consagrou no cinema por papéis dramáticos e que poucos imaginariam desfilando numa parada gay com um enorme preservativo na cabeça, numa das cenas mais inusitadas de *O closet*.

Outras escolhas pareceram mais fáceis. Para *O jantar dos malas*, Veber escalou o mesmo Jacques Villeret, que já se consagrara no papel de Pignon, nos palcos parisienses, em mais de 300 apresentações, ao longo de mais de três anos. Porém, todos os outros atores foram mudados. Na versão de *L'emmerdeur*, de 2008, o cineasta manteve a dupla que estrelou, em 2005 e 2006, a montagem da peça nos palcos parisienses (Patrick Timsit como Pignon e Richard Berry como Milan).

Veber, para quem “o *casting* define o destino de um filme”¹³⁵, costuma citar motivos variados para a escolha e para a mudança de atores. No caso de Elmaleh, em *Contratado para amar*, o diretor 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 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.¹³⁶

O cineasta 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”.¹³⁷ De fato, quando Veber interrompe a “parceria” com Pierre Richard e inicia a

¹³⁴ - Como explicado no capítulo 1, foi o próprio Brel que, fascinado pelo personagem Pignon, escalou-se para o papel, no filme dirigido por Molinaro.

¹³⁵ - Depoimento ao documentário *A Saga Pignon – Francis Veber, artesão do riso*.

¹³⁶ - Depoimento ao documentário *A Saga Pignon – Francis Veber, artesão do riso*.

Curiosamente, em seu livro de memórias, Veber reformula parcialmente esta posição: “Temos uma tendência de pensar que os comicos, como os anjos, não têm sexo, mas é uma ideia falsa. Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton eram grandes sedutores, mas, como eles se parecem com bonecos, costumamos atribuir a eles a inocência da infância.” (VEBER, 2010, p. 195)

¹³⁷ - Entrevista a Eric Kervern, do site Allociné, publicada em 29/03/2006. Disponível no endereço: <http://www.allocine.fr>. Em entrevista a Angela Wales Kirgo (2009), disponível no DVD *A conversation with Francis Veber*, o diretor reafirma a questão da idade de Richard como o principal motivo para ter procurado outros atores para interpretar Pignon.

“renovação” dos atores, parece que o personagem Pignon ganha força, amplitude e várias sutilezas podem se manifestar, através da interpretação de cada ator.

Em suma, é importante ressaltar que a postura de Veber quanto à seleção do elenco não é inflexível nem acomodada. Além de distanciar-se do *typecasting* (notadamente quando usa um ator como Augusto e depois como Branco ou vice-versa), ele não segue a lógica predominante de manter os mesmos atores nos mesmos papéis, mas também não deixa de fazê-lo, quando considera conveniente. E tal postura já lhe rendeu inclusive protestos dos fãs mais antigos de Pignon, como explica em sua autobiografia.

“Eu ignorava o fato de que existem na internet alguns ‘pignonistas’ muito intransigentes. Assim que ficaram sabendo que Gad Elmaleh ficaria com o papel, começaram a espalhar um *buzz* pela rede: Gad não poderia ser um bom Pignon. Para isto, alegavam que ele seria um ator ‘muito sedutor’, ou seu rosto não seria suficientemente ‘ordinário’, em comparação com seus predecessores Pierre Richard e Jacques Villeret.

Gad se inquietou com isso e, todas as manhãs, antes de começar a filmar, ele tentava se ‘pignonizar’, penteando o cabelo de lado, com jeito de menino bonzinho, e escolhia as roupas mais discretas. Acabou ficando parecido com Buster Keaton. Os americanos que assistiram ao filme logo acharam sua performance admirável. Mas nem isso desarmou os pignonistas mais fervorosos, que continuaram a xingá-lo na internet, injustamente.” (VEBER, 2010, p. 301)

Assim, seja por influência de sua vivência no teatro, seja pelo desejo de encontrar novas inflexões para o personagem, seja por questões mais práticas de agenda ou da idade dos atores, seja ainda pela conjunção de vários fatores, o fato é que o cineasta, com o desenrolar da Saga Pignon, criou um jogo sutil e interessante com as expectativas do público, revertendo aquilo que o espectador tenderia a esperar, ou provocando-o. Este jogo fica evidente nos cartazes que antecederam a estreia, na França, de *Contratado para amar* (Figura 67), como será analisado no próximo tópico.

4.4 – *Contratado para amar* e o jogo de expectativas

Contratado para amar (*La doublure* – França / Itália / Bélgica – 2006) foi precedido por uma campanha promocional que, entre outras peças, contava com os quatro cartazes abaixo.



Figura 67 – Série de cartazes que precederam a estréia de *Contratado para amar*, na França.

Com *design* limpo e simples, todos trazem, ao alto, a mesma pergunta, em letras pretas no fundo branco: “Mas quem é realmente Pignon?” (“*Mais qui est vraiment Pignon?*”). Logo abaixo da pergunta, cada cartaz traz duas imagens: uma à frente, levemente tombada para a esquerda, com a foto de uma dupla de personagens e o nome dos respectivos atores (Daniel Auteuil e Richard Berry / Dany Boon e Virginie Ledoyen / Daniel Auteuil e Alice Taglioni / Daniel Auteuil e Kristin Scott Thomas); outra levemente

tombada para a direita, aparecendo parcialmente por trás da primeira, traz sempre a foto de um terceiro personagem e o nome do ator Gad Elmaleh.

As duas imagens têm cores contrastantes, o que reforça o posicionamento divergente das fotos (uma tombada para a direita, outra para a esquerda). Ao pé da imagem principal, vem a indicação “Um filme de Francis Veber” e, na parte de baixo do cartaz, o título do filme e a data de estréia (29 de março). Embora aparentemente simples, os cartazes estabelecem dois tipos de sutis diálogos:

a) O primeiro diálogo, evidentemente, é com o próprio filme *La doublure*. O cartaz, como paratexto (CLUVER, 2006), faz referência obrigatória ao produto que ele anuncia. E qual é a trama do filme?

Levasseur, um empresário milionário, é surpreendido por um *paparazzo* que tira uma foto dele ao lado de sua amante, a *top model* Elena. Quando os jornais estampam a foto na capa, Levasseur cria uma estratégia mirabolante para enganar a esposa: inventa que não conhece a modelo e que, na verdade, ela seria namorada de outro rapaz que, por acaso, aparece na foto ao lado do casal. Este rapaz é François Pignon, um manobrista que caminhava distraído pela calçada quando a foto foi tirada. Encontrado pelos “capangas” do empresário, Pignon é convencido a receber Elena em sua casa e a viver com ela como um verdadeiro casal, a fim de tapear a Sra. Levasseur.

Como uma típica farsa veberiana, esta mentira vai gerar uma série de quiprocós, malentendidos e confusões. Mas o que interessa aqui é ressaltar um elemento: o “duplo”. Pignon é um manobrista (um “*valet*”, como, aliás, é o título inglês do filme – *The valet*), ou seja, alguém que assume o papel de motorista de um carro por alguns instantes, enquanto o dono do carro se diverte no restaurante ou no teatro. Não é o verdadeiro dono do carro, mas apenas um duplo, um dublê (“*doublure*”, como no título francês).

Após aceitar a proposta de Levasseur, Pignon passa a agir como um “duplo”, no papel de acompanhante (também “*valet*”) da modelo, um falso amante, aquele que passa algum tempo com ela, enquanto o verdadeiro amante não pode aparecer.

Este aspecto do “duplo” é explorado nos cartazes através dos seguintes elementos:

- A imagem de trás de cada cartaz aparece sempre meio escondida pela primeira (como cartas de um baralho – com o “valet” em posição secundária). Enquanto os personagens da foto principal aparecem elegantes e em posição e fisionomia afirmativa e

segura de si, a figura de Elmaleh (o valete, o duplo) surge, em contraste, como uma imagem de insegurança e recato.

- O título é grafado com uma cor forte à frente (vermelha ou azul, sempre jogando com uma das cores da foto) e uma sombra cinza. O uso da sombra cinza (em contraste com a cor forte e semi-escondida por ela) transpõe para a tipografia o mesmo papel esmaecido e secundário que a figura de Elmaleh tem na imagem.

Já para entender a frase ao alto dos cartazes (“Quem é realmente Pignon?”), é preciso recorrer ao segundo tipo de diálogo que o cartaz estabelece.

b) O segundo diálogo dos cartazes é feito com toda a Saga Pignon, que funciona como *pré-texto* (CLUVER, 2006), tanto para *La doublure* quanto para os cartazes.

Ora, como lembra Lever (1992), os cartazes são, para grande parcela do público, a primeira fonte de referência sobre um filme, pois, direta ou indiretamente, antecipam informações sobre a obra, muito além dos eventuais elogios neles reproduzidos. O crítico francês Serge Daney, um dos expoentes da Cahiers du Cinéma, argumenta que o cartaz, assim como os demais elementos de uma campanha publicitária, “diz muito sobre o desejo – e sobre o inconsciente – daqueles encarregados de produzir, distribuir e promover os filmes” (DANEY, 2001, p. 208). Pelo cartaz, pode-se compreender como essas pessoas pensam o filme e como esperam que ele seja recebido pelo público. E o público, acrescenta Daney, consegue captar muito bem estas intenções sugeridas pelo cartaz.

Assim sendo, quando estava prestes a estrear um novo filme da Saga Pignon (como naquele março de 2006), a estratégia promocional para *La doublure* explorou justamente esta multiplicidade de possibilidades para o novo Pignon. Diante de um cartaz que pergunta quem será o Pignon da vez, o público poderia se perguntar:

- seria Daniel Auteuil, justamente o último a interpretar Pignon no cinema, em *O closet*?

- seria Richard Berry que, à época, estava em cartaz no teatro, em Paris, interpretando Milan, o antagonista de Pignon, na peça *L'emmerdeur* (que dois anos depois chegaria às telas, sob a direção de Veber)?

- seria Dany Boon, um humorista famoso da TV francesa e dos shows de *stand-up comedy*, conhecido por interpretar personagens atrapalhados (e que, pouco depois, entraria em cartaz em Paris interpretando Pignon em uma montagem da peça “*Le dîner de cons*”)?

Quem viu todos os cartazes certamente percebeu a dica: o verdadeiro Pignon do filme é Gad Elmaleh, outro humorista famoso também pela *stand-up comedy*. Não por acaso, ele é o elemento comum aos quatro cartazes.

Vale observar, ainda, outra característica importante dos cartazes franceses: eles não mostram uma cena do filme, mas simplesmente os personagens (e, portanto, atores), em uma situação desvinculada da história (não estão realizando nenhuma ação, não estão em um cenário do filme). A opção por privilegiar os personagens (e consequentemente os atores) reforça o jogo proposto: qual deles é Pignon, afinal?

Essa série de cartazes dificilmente teria o mesmo efeito em outro país, onde o personagem Pignon (e a Saga Pignon, como um todo) não é tão conhecido e consagrado como na França. E, de fato, o cartaz norte-americano não faz nenhuma referência a Pignon, destacando simplesmente que se trata de uma nova comédia do roteirista e diretor de *O closet* e *O jantar dos malas*. No Brasil, onde o filme foi lançado diretamente em DVD, a capa informa apenas que se trata de um filme escrito e dirigido por Francis Veber, mesmo diretor de *Dupla confusão* e *O closet* (Figura 68).



Figura 68 – Cartazes de *La doublure* no Brasil e nos Estados Unidos.

Por outro lado, os *teasers* acabam por sublinhar, provavelmente de forma inadvertida, um ponto problemático do filme (se o considerarmos enquanto integrante da Saga): o fato de este ser o menos típico de todos os Pignons. Como apontado no tópico 1.3, este é um personagem que não se conforma ao perfil dos Pignons anteriores que, cada um a seu modo, conseguia provocar tanto riso quanto incômodo e cumpria um arco dramático

que ia do alvo ao herói cômico (ou se alternava entre os dois). Tinham um lado claramente risível, ridículo, e, por outro lado, mesmo tentando ajudar, provocavam problemas aos seus antagonistas. Em *Contratado para amar*, pela primeira vez, Veber retira a dubiedade corrosiva que fez a fama de Pignon. Trata-se de um Pignon excessivamente “bem comportado” e pouco risível – é seu colega de trabalho, Richard, o personagem de comportamento e atitudes mais claramente engraçadas, mais próximo do bobo ou do palhaço Augusto.

Dessa forma, a pergunta “Quem é realmente Pignon?” ganha outros desdobramentos: mas, afinal, quem é o Pignon dessa história? Será que ela tem efetivamente um Pignon? Tão diferente dos demais, ele seria ainda um Pignon?

Essa questão abre espaço para a discussão de um último tópico, nesta pesquisa: a evolução – ou, pelo menos, a transformação – de François Pignon ao longo da Saga, passando de personagem a meta-personagem. Eis o tema do capítulo 5.

5 – A SAGA PIGNON: DE PERSONAGEM A META-PERSONAGEM

“Never give a sucker an even break”

Título de uma comédia escrita e protagonizada por W.C.Fields (1941, de Edward F. Cline).

“Never give a saga an even break”

Título alternativo criado por Mel Brooks para *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles* – 1974).

Com quatro décadas de “convívio” com o público, François Pignon já foi chamado pela crítica de personagem “cult”, “lendário” e “mítico” da comédia francesa. Grande admirador de Veber, o cineasta, roteirista e crítico Alain Riou descreve Pignon da seguinte forma: “eterno herói de Francis Veber, quintessência do que somos nós, pobres homens de hoje em dia, pequeno ser de recursos modestos e coração distinto, lutando contra os grandes, que o instrumentalizam”.¹³⁸ A revista *Les Inrockuptibles*, por sua vez, sublinha as variações do célebre protagonista veberiano, em sua resenha do filme *Contratado para amar*:

Francis Veber continua explorando a figura do idiota, entre diálogos saborosos e moral ambígua. Em todas as suas variáveis – jovem, velho, pequeno... – o idiota é a grande obsessão do cinema de Veber: seu capricho, sua ideia fixa, o único prisma pelo qual, aparentemente, o mundo vale a pena ser considerado.¹³⁹

Mas cabe perguntar: François Pignon pode efetivamente ser entendido como um personagem ou seria apenas um nome que se repete nos vários filmes da Saga batizada com seu nome?¹⁴⁰ Antes de responder a essa questão, é importante refletir sobre o que representa a arte seriada e suas diversas manifestações.

¹³⁸ - Téléciné Observatoire, 01/04/2006.

¹³⁹ - *Les Inrockuptibles*, nº. 674, 28/03/2006, p. 49.

¹⁴⁰ - A propósito do nome François Pignon, Veber garante que ignora o motivo de ter feito este “batismo”. “Mas o fato é que Pignon, personagem imaginário e composto, teve mais lugar na minha vida do que a maioria das pessoas ‘reais’ que eu pude conhecer (VEBER, 2010, p.95).

5.1 – A arte seriada: retomadas, decalques, séries, sagas

Este tópico indica e problematiza, de forma breve, alguns conceitos hegemônicos na “estética moderna”, como os de *repetição* e *inovação*, principalmente a identificação, quase consensual, entre a qualidade artística e o grau de inovação, perturbação e/ou subversão, com a tendência correspondente de negligenciar ou subestimar as obras criadas no campo da ficção seriada, sobretudo as narrativas.

Segundo Laurent Jullier (2006), a crítica contemporânea, principalmente a francesa, tende a se vincular à chamada “estética moderna”, de tradição kantiana. Isso significa que se costuma valorizar, como sinais de qualidade de uma obra artística ou cultural, características como a originalidade e a capacidade de questionar os cânones, subverter padrões e romper convenções estéticas já estabelecidas.

Entre os vários partidários dessa perspectiva, pode-se destacar Adorno e Horkheimer, que lançaram, em 1947, o conceito de “indústria cultural”, para caracterizar a forma como a arte e a cultura passam a ser concebidas, produzidas e veiculadas seguindo a lógica capitalista de produção em série. Nessa concepção, os produtos culturais oferecidos apenas dariam uma impressão de serem diferentes entre si, mas que, na verdade, seriam apenas variações sobre os mesmos temas e esquemas, como exemplifica Adorno (1990), no caso da música: “a estandardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados. Por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pré-digerido’.” (ADORNO, 1990, p. 123).

Ao transformar os bens simbólicos em mercadorias como quaisquer outras, priorizando as obras com maior capacidade de circulação (leia-se venda) e entretenimento acrítico (leia-se catarse e passatempo), a indústria cultural evitaria, ainda, temas e debates incômodos para o *status quo*.

A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação de que o mundo está em ordem frustra-se na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia [...] Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente (ADORNO, 1987, p. 294-295).

No campo das obras narrativas, a indústria cultural daria preferência a enredos lineares, com conflitos bem demarcados, distinção clara entre “heróis” e “vilões”, pouca riqueza simbólica, linguagem pouco inovadora, quase sempre recheada de clichês e estereótipos, além da prevalência de tramas facilmente "enquadráveis" em gêneros de grande apelo popular: ficção-científica, suspense, terror, faroeste, dramas românticos, entre outros. Dessa forma, o eixo da produção cultural dentro da indústria cinematográfica deixaria de ser o da experimentação, da expressão e da criação artísticas, deslocando-se para o campo da repetição, da reprodução e do consumo.

Os aspectos da *repetição* e da *reprodução* são os que mais interessam, neste momento. Não se pretende negar, aqui, que a arte, no âmbito da indústria cultural, recorra sistematicamente a tais procedimentos, porém, como já apontava Walter Benjamin (1983), em seu estudo sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, não se pode mais encarar os produtos artísticos com o olhar purista. Benjamin argumenta que a obra reproduzida tecnicamente perderia sua “aura”, sua autenticidade, seu “*hic et nunc*” (aqui e agora), especialmente quando a reprodução não é feita pelas mãos de um artista, e sim por uma máquina. Dois motivos principais explicam esse fenômeno:

De um lado, a reprodução técnica está mais independente do original. No caso da fotografia, é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; [...] ao mesmo tempo, a técnica pode levar à reprodução de situações onde o próprio original jamais seria encontrado. Sob a forma de uma fotografia ou de disco, permite, sobretudo, a maior aproximação da obra ao espectador ou ao ouvinte. [...] Pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução, em paralelo, deixem intacto o conteúdo da obra de arte; mas, de qualquer maneira, desvalorizam seu *hic et nunc* (BENJAMIN, 1983, p. 07).

Entretanto, Benjamin enxerga também um lado positivo nessa mudança. Enquanto Adorno alega que as obras "sem aura" da indústria cultural serviriam unicamente para distrair e alienar as massas de trabalhadores, sem dar a elas o tempo e a oportunidade de refletirem sobre sua exploração, Benjamin acredita que a perda da unicidade e do "valor de culto" de uma obra seria acompanhada por uma força contrária: o aumento de sua acessibilidade, ou seu "valor de exposição", possibilitando uma deselitização, uma democratização da arte.

Edgar Morin (1997) é outro que apresenta um contraponto ao olhar pessimista de Adorno. Embora reconheça que a indústria cultural – assim como a cultura de massa veiculada e promovida por ela – realmente estimule e se contente, frequentemente, em substituir a *forma* pela *fórmula* e em promover uma “ética do lazer”, ele discorda que a produção cultural seja monolítica e totalmente controlada verticalmente, de cima para baixo. Pelo contrário: Morin enxerga, na cultura de massa, não só a possibilidade, mas a necessidade de doses frequentes de inovação. Convivem, no seio da cultura de massa, duas forças de natureza e direção oposta: por um lado, a busca da standardização, para a qual concorrem a organização centralizada e burocrática da produção, a divisão do trabalho, o recurso frequente à copidescagem, à reescritura e à adaptação, a adoção de padrões relativos aos temas, gêneros e formatos. Todos esses elementos favorecem, certamente, uma despersonalização da criação. Por outro lado, porém, Morin lembra que a indústria cultural, muito mais do que os outros ramos industriais, não pode se dar o luxo de oferecer sempre o mesmo produto. Assim, estaria sujeita a uma força de direção oposta à de padronização: esta força busca a individualização das produções. A necessidade de diferenciação entre os produtos abriria espaço para menores e maiores variações, menores e maiores graus de invenção.

A ideia de vanguarda, bastante prestigiada ao longo de quase todo o século XX, valoriza na arte elementos como a provocação, o ativismo, o antagonismo, o niilismo, o revolucionarismo, a autopropaganda, entre outros, como lembra Umberto Eco (1989 B). Porém, como explica o próprio Eco (1989 A e C), as obras culturais “seriadas”, tão comuns na cultura de massa, embora partam de uma proposta estética e mercadológica distante dos movimentos vanguardistas, também apresentam níveis variados de inovação, ou seja, não devem ser rotuladas como produções meramente repetitivas.

Toda obra, explica Eco, prevê pelo menos dois níveis de leitor. O leitor de “primeiro nível” seria aquele que se dedica essencialmente a apreender *o quê* está sendo contado e pode se divertir, se emocionar ou se assustar. O leitor de segundo nível, mais crítico, seria o que consegue facilmente ir além do *o quê*, voltando seu interesse para outros aspectos: *como* aquela obra foi elaborada, construída e, mais que isto, *como* o artista conseguiu “enganá-lo” a ponto de lhe proporcionar também o prazer do primeiro nível.

A partir dessas questões, Eco pergunta em que medida ainda seria válida a divisão de inspiração kantiana, que norteou a estética moderna, e segundo a qual as obras *sublimes* seriam aquelas verdadeiramente artísticas, capazes de gerar inquietação, enquanto as obras

apenas *belas* se limitariam a proporcionar um prazer agradável, que se conforma às expectativas do público.

Podemos ainda identificar o agradável com o não-artístico? Podemos ainda identificar o consolador com o que satisfaz o horizonte de expectativas do fruidor e que, portanto, não inova e não provoca? Ou, até mesmo, podemos ainda colocar de um lado o consolador, o não inovador, o esperado, e do outro o inesperado, o informativo, o provocador, o que, em suma, produziria um prazer de ordem superior e não banal? E o que significa satisfazer ou provocar um horizonte de expectativas? (ECO, 1989 C, p. 102-103).

Na mesma direção de Eco, Laurent Jullier (2006) argumenta que a crítica – ou pelo menos os críticos de linha neoplatônica, kantiana ou adorniana – tem dificuldade em admitir como valor o fato de uma obra provocar emoção, riso, tensão, de gerar algum tipo de prazer sensorial, enfim. A reação carnal seria mais baixa do que a intelectual, e até mesmo indesejável, por gerar uma narcotização do espectador, substituindo, simbolicamente, suas carências afetivas e sociais. “Reconhecer que um filme é bom porque nosso corpo reagiu a ele de maneira impositiva parece desconcertante *a priori*; é voltar a cair no juízo do beneplácito do qual Kant tentou liberar-se” (JULLIER, 2006, p. 128).

O público não necessariamente aprecia apenas o que é novo e imprevisível. Recontada de forma emocionante ou divertida, uma história já conhecida pode agradá-lo, ainda que se utilize apenas de pequenas variações, leves acréscimos ou mesmo certo verniz novelesco. “Alguma coisa nos é apresentada (e vendida) como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma, repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isso” (ECO, 1989 C, p. 122).

Assim como Eco, Jullier argumenta que a noção de originalidade tende a compreender, atualmente, não apenas a ruptura e a perturbação (baluartes da visão adorniana), mas também as diferentes misturas, variações e citações. Nesse sentido, percebe-se na crítica a avaliação de que um filme formalmente novo pode ser não apenas o que “inventa” formas, mas também aquele “que as recicla de uma maneira ‘fresca’, ou que consegue fazer que seja aceita por um público amplo uma figura procedente de parentes do cine narrativo, até este momento reservada unicamente a objetos de vanguarda” (JULLIER, 2006, p. 152).

Jullier ressalta, porém, que os mesmos procedimentos (a citação, a reciclagem) continuam sendo mais valorizados pela crítica em cineastas tidos como vanguardistas, do que em outros vistos como “comerciais”. É o caso de *Inteligência artificial* (*Artificial intelligence: AI* – EUA – 2001), de Steven Spielberg, que propõe ao público exatamente uma reflexão “sobre o ato de crer nas imagens”, um procedimento padrão no cinema godardiano, embora “banhado em salsa hollywoodiana”.

Godard deixou de contar histórias há muito; deixou de contar o que a maioria dos espectadores consideram uma história. A crítica moderna, elitista e distintiva, elogia este tipo de interrogação metadiscursiva em voz alta, mas desdenha filmes de “grande público” que mostram veleidades da mesma ordem (JULLIER, 2006, p. 153).

Para entender os diferentes graus de inovação e repetição existentes nas obras seriadas, Eco propõe uma tipologia da repetição, na qual destaca:

a) *A retomada*. Trata-se de uma continuação, criada geralmente por motivos comerciais, ainda que algumas possam superar, em qualidade, a obra original. A nova fábula, em termos cronológicos, geralmente se passa posteriormente ao filme anterior (donde o nome “sequência”, ou *sequel*, em inglês), mas pode ser um retorno ao passado (chamada então de *pre-quel*). Segundo Eco, a retomada geralmente não é prevista desde o início, ao contrário de outros tipos, como a série e a saga.

b) *O decalque*. Trata-se da reformulação de um procedimento estilístico ou de uma história de sucesso que, então, é lançada como um novo produto no mercado. Um dos tipos mais comuns é o chamado *remake* (discutido no capítulo 2).

c) *A série*. Via de regra, envolve um grupo de personagens principais fixos, com uma locação fixa, mas com novas situações e intrigas a cada episódio. É muito frequente na programação televisiva. Segundo Eco, o leitor/espectador da série

distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas

para solucionar problemas. Responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o retorno do idêntico, superficialmente mascarado. [...] Satisfazemo-nos porque encontramos o que esperávamos, mas não atribuímos este “encontro” à estrutura da narrativa, e sim à nossa astúcia divinatória (ECO, 1989C, p. 123-4).

Eco apresenta algumas variações da série, como as que utilizam o *loop* (incluindo *flash-backs* para explorar novas possibilidades de intrigas); a *espiral* (em que pouco acontece com os personagens, mas a cada “giro” ficamos conhecendo melhor sua psicologia e seu comportamento; e aquela centrada não na estrutura narrativa, mas *no ator* (explorando seus talentos histriônicos, musicais, atléticos ou ainda sua persona).

d) *A saga*. Acompanha a genealogia de um personagem, um grupo ou um povo. Assim, os personagens envelhecem e podem ser substituídos pelas novas gerações. “Celebrando aparentemente o passar do tempo”, ela repete a mesma história sucessivamente, revelando “uma atemporalidade e uma ausência de historicidade básica” (ECO, 1989, p. 125).

Outro procedimento citado por Eco pode correr isoladamente ou em acréscimo aos anteriores. Trata-se da *citação estilística*, que, embora não seja recente, é bastante comum na estética dita pós-moderna, quando um texto cita “uma cadência, um episódio, um modo de narrar” que remete ao de outro autor ou mesmo a uma obra anterior do próprio artista, numa repetição menos ou mais consciente. Essa citação, quando omitida ou mesmo escamoteada do público, pode se configurar em plágio (incluindo o autoplágio). Quando explicitada para o público, entra no campo da homenagem e/ou da paródia intertextual ou intermediática (caso ocorra a transposição de uma mídia para outra). No caso de Veber, percebe-se que ele explicita a citação estilística, ao usar repetidamente Pignon e Perrin como protagonistas e ao explorar a interrelação dos filmes até mesmo nas campanhas de divulgação (como mostrado no capítulo 4).

Na cultura de massa, lembra Eco, é comum a “citação irônica do *topos*”, que só funciona na medida em que o leitor/espectador reconhece a referência à obra original ou a um conjunto de obras, quando a alusão remete a um elemento recorrente não apenas em uma obra específica, mas em diversas obras de um gênero. David Bordwell (2004) salienta a presença da chamada “motivação transtextual”, ou seja, elementos cuja presença na obra fazem referência a uma categoria (gênero, movimento, estilo, entre outros). No caso da

Saga Pignon, a própria recorrência do personagem já permite, para o espectador que conhece os filmes anteriores, uma série de pressuposições a respeito de Pignon, do duo cômico e de outras características das comédias veberianas.

As referências a elementos estilísticos de um gênero demandam, geralmente, um grande repertório do público. Como exemplo, Eco argumenta que um filme criado a partir de um musical da Broadway

cria e estabelece a competência exigida e pressuposta para entendê-lo, no sentido de que cada filme deva contar-nos como se faz um musical da Broadway, fornece-nos todos os elementos para compreender um único espetáculo. O espetáculo dá ao público a sensação de saber o que na verdade ele ainda não sabe e passa a conhecer somente naquele momento. Neste sentido o *musical* é obra didática que torna conhecidas as regras (idealizadas) da sua produção (ECO, 1989, p. 128).

O jogo pode extrapolar a intertextualidade entendida da forma estrita, rumando para o que Eco chama de “intertextualidade ampliada”. Citações mais complexas, segundo Eco, exigem não apenas o reconhecimento do *topos* original, mas também o conhecimento de circunstâncias externas aos textos (algo do campo político, social, ou ainda algo relativo à produção ou recepção da obra). A cena das gravatas vermelhas, em *O jantar dos malas* (citada na introdução deste trabalho), pode ser um exemplo disso: o espectador que tem conhecimento das críticas feitas a Veber – de fazer sempre “o mesmo filme” – pode entender a cena como uma resposta irônica do cineasta, enquanto o leitor de primeiro nível vai enxergar ali apenas mais uma amostra de como Pignon é ingênuo ou simplório.

Tais citações, portanto, funcionam de forma diferente para o espectador “ingênuo” (que se limita a identificar uma citação e eventualmente surpreender-se com uma paródia) e para o espectador “crítico” (que tende a apreciar a citação como jogo intertextual). O que entusiasma e dá prazer ao leitor de segundo nível não seria o mero reconhecimento da alusão, mas a própria estratégia das variações, ou seja, a contínua re-elaboração de um ponto de partida inicial, de modo que sempre pareça um pouco diferente.

Todos esses tipos de citação, ressalta Eco, inclusive as mais metalinguísticas, não se limitam às artes experimentais, pelo contrário: são cada vez mais frequentes na cultura de massa que adora auto-referências e confia na capacidade do público de detectá-las. “Nos últimos anos aconteceram casos em que produtos dos meios de comunicação de massa

foram capazes de ironizar a si mesmos e [...] também aqui os confins entre arte *high brow* e arte *low brow* parecem ser muito sutis” (ECO, 1989, p. 128).

Uma das sugestões mais pertinentes de Eco é a de que devemos entender que a maior parte das obras culturais não se situa em nenhum dos extremos (da repetição ou da inovação), mas sim em inúmeros pontos de um *continuum* entre estes extremos. Inclusive, há obras ditas eruditas mais próximas da serialidade (que recorrem frequentemente à citação, à paródia, ao plágio e aos demais tipos de jogos intertextuais) e obras da cultura de massa mais próximas do extremo oposto.

O mesmo tipo de procedimento serial pode produzir tanto excelência como banalidade; pode deixar o destinatário em crise consigo mesmo e com a tradição intertextual no seu conjunto; e, por conseguinte, pode provê-lo de fáceis consolações, projeções, identificações; pode estabelecer um pacto exclusivamente com o destinatário ingênuo, ou exclusivamente com o destinatário crítico, ou com ambos em diferentes níveis e ao longo de um *continuum* de soluções que não pode ser reduzido a uma tipologia elementar; [...] portanto, uma tipologia da repetição não fornece os critérios para estabelecer diferenças de valor estético (ECO, 1989, p. 133).

A partir das considerações de Eco, seria válido entender a Saga Pignon como uma saga, efetivamente, ou como outro tipo de série? Esta questão será abordada no próximo tópico.

5.2 – Pignon como personagem

Retomando a pergunta que abre este capítulo: François Pignon seria apenas um nome que se repete ou pode efetivamente ser entendido como um personagem?

Numa análise superficial, pode-se afirmar que se trata apenas de vários personagens com o mesmo nome. Afinal, em cada filme da Saga, Pignon tem uma história de vida própria, que não se repete nos demais filmes. Cada Pignon tem uma idade diferente, uma família diferente (embora seja sempre separado ou rejeitado pela mulher amada) e um emprego diferente.

Numa análise mais detida, porém, percebem-se características que permitem entender cada Pignon como uma nova manifestação do personagem ou do mesmo tipo.

Como não cabe aqui discutir a fundo se Pignon seria mais propriamente um personagem ou um tipo (ou, ainda, se seria um personagem *típico* ou *tópico*), limitou-se a uma breve reflexão, baseada nos argumentos de Eco sobre os personagens e a tipicidade. Segundo Eco, a tipicidade não é uma característica intrínseca e objetiva que um autor atribui a um personagem, mas sim o resultado de uma experiência de fruição do leitor (ou do espectador, no caso do cinema). Depende da forma como o público se reconhece ou se projeta naquele personagem, ou seja, da forma como “desfruta” o personagem. Como apontado no capítulo 1, Pignon é um personagem cuja compreensão depende justamente do modo como o espectador reage ou se relaciona com ele, ora rindo *dele* (quando ele se mostra um alvo cômico, atrapalhado, bobo, inconveniente), ora rindo *com ele* (quando ele se vinga, intencionalmente ou não, daqueles que o tinham desprezado ou tomado como alvo). Em ambos os casos se pode afirmar que, ao cumprir diferentes funções narrativas em uma mesma trama (notadamente a função de herói e de alvo ou de gozador e estragaprazeres), Pignon apresenta “riqueza psicológica”. Como afirma Vernet,

o que é normalmente chamado de riqueza psicológica de um personagem muitas vezes só provém da modificação do feixe de funções que ele cumpre [...] No nível do modelo actancial, o personagem de ficção é, portanto, um operador, pois lhe cabe assumir, através das funções que cumpre, as transformações necessárias para o avanço da história (VERNET, 2002, p. 132).

Eco discorda dos autores, como Lukács, que só reconhecem como significativos os personagens cujo autor “consegue revelar os múltiplos nexos que coligam os traços individuais dos seus heróis aos problemas gerais da época” (LUKÁCS *apud* ECO, 1976, p. 220). Para Eco, ao contrário, é perfeitamente possível encontrar personagens persuasivos e verdadeiros em situações menos ambiciosas, notadamente em obras

que nos apresentam casos humanos e fenômenos sociais num nível minimal, de “média” e de “banalidade”, onde as personagens nunca fazem aqueles discursos importantes e decisivos aptos para determinar sua fisionomia intelectual e manifestar a relação consciente delas com os grandes problemas do seu tempo. [...] É mais fácil reconhecer como típicas de nossas situações não tanto as figuras propostas pela grande arte (que requerem um processo de compreensão e sintonização com suas razões profundas), mas justamente aquelas oferecidas pela literatura e pelo filme comercial, pelo artesanato miúdo, de imediata eficácia e ampla difusão (ECO, 1976, p. 228).

Pode-se perguntar até que ponto Veber estaria mais preocupado em criar circunstâncias ou situações cômicas do que em apresentar o personagem de forma mais consistente, ou seja, que Pignon seria mais “tópico” do que “típico” (para usar a terminologia de Eco).

A discussão mais aprofundada sobre personagens típicos X tópicos extrapolaria, contudo, o objetivo deste capítulo. Para responder esta questão (ou, talvez, se desviar dela), bastaria lembrar o argumento de Bergson (2007), segundo o qual as comédias não dizem respeito a pessoas específicas (como as tragédias se baseiam no drama individualizado de um herói), mas sim a personagens mais genéricos, ou seja, *tipos* que simbolizam uma espécie, categoria ou classe de pessoas. Nesse sentido, salienta, se a tragédia representa o particular e o “possível”, a comédia representa o universal e o “provável”¹⁴¹. Não é por acaso, sugere Bergson, que muitas tragédias trazem como título um nome próprio (Hamlet, Othello, Romeu, Julieta), enquanto nas comédias é mais comum uma palavra genérica, que indica um certo tipo de pessoa, ou ainda um comportamento ou atitude que poderiam ser tomados por personagens diversos: “O avarento”, “O jogador”, “O burguês fidalgo”. No caso de Veber, “*L’Emmerdeur*” (o chato, o “pé-no-saco”), “*La doublure*” (o dublê, ou substituto), *O brinquedo*, *Os compadres*, *Os fugitivos*, etc.

O que interessa aqui, portanto, é sublinhar os traços recorrentes que tornam Pignon um personagem ou um tipo reconhecível e, com isto, dão unidade e coerência aos filmes da Saga, indicando que *não se trata apenas de um nome usado repetidamente* por Francis Veber.

Segundo o narratologista Seymour Chatman (1980), um personagem é construído pelo conjunto de traços pessoais recorrentes, não necessariamente imutáveis, mas consistentes ao longo da trama ou em determinados momentos dela. Nesse sentido, os traços “distinguem-se de fenômenos psicológicos mais efêmeros, como sentimentos, estados de ânimo, pensamentos, comportamentos momentâneos” (CHATMAN, 1980, p. 126). Os traços existem de forma paradigmática (no sentido de que cada um deles exclui da

¹⁴¹ - Esta posição de Bergson pode, a princípio, parecer contrária à de Eco, para quem a tragédia e o drama são mais universais do que a comédia. Porém, como apontado no capítulo 3, Eco não está se referindo propriamente à natureza dos personagens, mas sim às referências culturais, contextuais, que o humor exige para sua apreensão mais ampla, no que Bergson concorda plenamente. Como sintetiza Eco: “É preciso mais cultura para rir de Rabelais do que para chorar com a morte do paladino Orlando.” (ECO, 1984, p. 343)

definição do personagem outro traço incompatível), mas se somam uns aos outros, inclusive reverberando-se mutuamente. Em qualquer ponto da narrativa,

todo o conjunto de traços de um personagem apresentados até então fica disponível (de forma cumulativa) para o espectador. Nós examinamos os paradigmas para encontrar qual dos traços motivaria uma determinada ação e, se não encontramos nenhum, acrescentamos outro traço à lista (CHATMAN, 1980, p. 127).

Ora, tomando a Saga como um todo, verifica-se que o personagem Pignon apresenta, de forma recorrente, certas características essenciais (algumas delas já mencionadas no capítulo 1): é ingênuo, bem intencionado, generoso, insistente a ponto de se transformar num *emmerdeur* ou *con*, propenso a confusões e mancadas. É também um sujeito solitário, rejeitado pela mulher ou pela namorada, e que geralmente tem um emprego burocrático e “desinteressante” (com a única exceção de *L’emmerdeur 2008*, no qual é um fotógrafo). Quando o conhecemos, no início de cada filme, ele passa por uma crise amorosa e/ou profissional e está prestes a cometer um ato radical (seja o suicídio, seja um assalto – à exceção de *Contratado para amar*, em que “apenas” vê recusado seu pedido de casamento). No início de *Os compadres*, tal característica de Pignon é ironizada pela mãe de Christine, sua ex-namorada. Quando ela diz que vai pedir ajuda a Pignon, no caso do filho sumido, a mãe pergunta: “Pignon? Não é aquele que suicidava o tempo todo?”

Tomando os traços como paradigmas, como propõe Chatman (1980), pode-se dizer que Pignon é ingênuo, portanto não é malicioso; é generoso e não egoísta; sente-se frustrado e não realizado; tem inteligência mediana, não é particularmente esperto. Também marcante é o fato de que ele está sempre a reboque de alguma situação, problema ou, sobretudo, de outra pessoa. Nunca toma a iniciativa de cruzar o caminho de outro alguém, é sempre arrastado para ela, por um acaso ou por iniciativa de outro personagem. Trata-se de um personagem “reativo”, como salienta Veber: “Pignon não é a pessoa que cria os efeitos, os outros é que criam. Ele é como aqueles boxeadores que contratam. No final da luta ele pode ter vencido, mas levou uma surra.”¹⁴²

¹⁴² - Depoimento publicado no *press-release* de *Contratado para amar*, no qual afirma que Pignon é ao mesmo tempo “uma espécie de *alter ego* e um amuleto de sorte.” Entrevista disponível no endereço www.sonyclassics.com/thevalet/externalLoads/thevalet.pdf

Sobre este lado passivo, ou reativo, de Pignon, Veber explica que se inspira em sua própria personalidade e vivência:

Eu entrei para o *showbiz* assim como Pignon entrou no banco em *Os fugitivos*. Eu era tão atrapalhado quanto ele e fui lançado em situações imprevistas. No meu caso, isso ocorreu com o teatro, o roteiro, a direção, a mudança para a América, tantos episódios que eu atravessei sem jamais ter a impressão de ter em mãos o volante da minha vida (VEBER, 2010, p. 99).

Outro traço visível de Pignon é a baixa autoestima (amenizada apenas em *Contratado para amar*). Também com relação a isso, Veber admite se identificar com Pignon, confessando-se uma pessoa atrapalhada e com momentos de insegurança: “Como dizia Flaubert: Madame Bovary sou eu; de certa forma, Pignon sou eu.”¹⁴³

Entre os traços de seus protagonistas, Francis Veber defende que sempre haja uma falha ou vício – e seus personagens comprovam isto: podem ser insistentes, obsessivos, distraídos, azarados, atrapalhados ou, como apontado acima, ter uma inteligência abaixo da média. “Se eles não têm falha, são ociosos, vazios. O verdadeiro herói sempre tem um problema, salvo no caso de uma fábula, como *A mulher faz o homem* [*Mr. Smith goes to Washington* – EUA – 1941, de Frank Capra], onde o personagem é um puro total.”¹⁴⁴

Tomados em conjunto, todos os traços recorrentes atribuem uma “coerência interna” ao personagem, ao longo de toda a Saga. Tal coerência, porém, não implica um personagem engessado ou previsível. Isso porque, ao contrário do paradigma, que é um *rol* de itens, cada trama se constrói como um sintagma, ou seja, na *relação* entre os diversos paradigmas: os personagens (com seus traços), os eventos (que, para Chatman, são as ações e acontecimentos), as locações etc. Assim, cada filme situa Pignon em circunstâncias diferentes (ele pode variar de emprego, idade, família, casa) e o envolve em diferentes *imbroglios* e peripécias, mas o personagem mantém um conjunto de traços que dão unidade à Saga.

¹⁴³ - Depoimento ao documentário *A Saga Pignon* – Francis Veber, artesão do riso (CARTHEROT et alli). Afirmação semelhante está no *press-release* de *Contratado para amar*, no qual afirma que Pignon é ao mesmo tempo “uma espécie de *alter ego* e um amuleto de sorte.” Disponível no endereço www.sonyclassics.com/thevalet/externalLoads/thevalet.pdf

¹⁴⁴ - “Un dîner (pas de cons) avec Francis Veber”. Entrevista à revista belga *Cinopsis*, em 14/04/98. Acesso no dia 20/11/2007. Disponível no endereço: http://www.cinopsis.be/interv_main.cfm?lang=fr&ID=2814

Para reforçar este argumento, pode-se recorrer novamente a Bergson, quando ele afirma que o personagem cômico tende a manter sua identidade (por mais superficial que esta seja), mesmo sujeito a situações diversas:

Na comédia, sentimos que poderia ter sido escolhida outra situação para nos apresentar a personagem: ainda assim estaríamos diante do mesmo homem, numa situação diferente. Não temos essa impressão num drama. Neste as personagens e as situações estão intimamente vinculadas, ou melhor, os acontecimentos fazem parte integrante das pessoas, de tal modo que, se o drama nos contasse outra história, de pouco adiantaria conservar os nomes dos atores, pois na verdade estaríamos diante de outras pessoas. (BERGSON, 2007, p. 108-109).

Dessa forma, parece legítimo defender a posição de que a Saga Pignon não se resume a um conjunto de filmes cujos personagens têm o mesmo nome. Em certos momentos da carreira, o próprio Veber chegou a se mostrar reticente, em entrevistas, quanto à interrelação entre os filmes, mas acabaram prevalecendo as evidências de que os filmes podem, e devem, ser entendidos efetivamente como uma produção seriada ou, para ser mais preciso, como variações em torno de um mesmo tema (e de um mesmo personagem).

Isso se percebe, claramente, na divulgação e promoção dos filmes, cujos cartazes e capas ressaltam o fato de que o filme faz parte da Saga Pignon. Mesmo *Fuja enquanto é tempo*, que foi o primeiro (quando, certamente, não se cogitava nenhuma “saga”), traz atualmente a chamada: “Jacques Brel e Lino Ventura no primeiro filme da saga François Pignon!”. Um *box* lançado em 2007 (reunindo *O jantar dos malas*, *O closet* e *Contratado para amar*) divide o destaque entre os títulos dos filmes e os nomes Pignon e Veber (Figura 69).

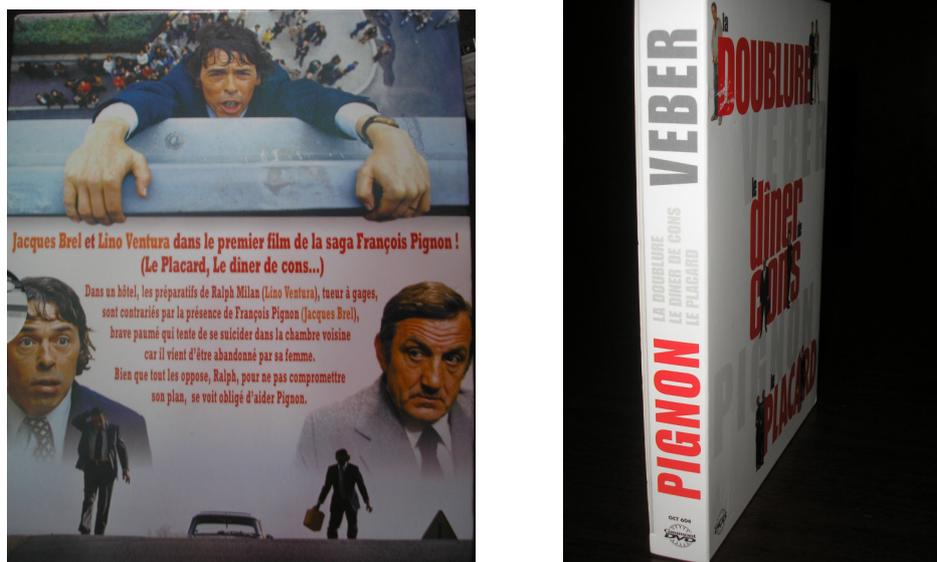


Figura 69 – Contracapa do DVD *L'emmerdeur* e box “Pignon Veber”.

A campanha de lançamento de *L'emmerdeur 2008* também não poupou referências à Saga Pignon. Na sinopse apresentada no site oficial do filme, verifica-se que “Pignon merece sem discussão o título de campeão mundial dos chatos” (“*mérite sans discussion le titre de champion du monde des emmerdeurs*”). Trata-se de uma referência evidente a uma das frases mais famosas de *O jantar dos malas*, aliás repetida duas vezes no filme, primeiramente por Cordier e depois por Brochant, ambos qualificando Pignon como o campeão do mundo entre os “malas”.

A Saga Pignon possibilita pelo menos dois níveis de leitura. Para o espectador mais ingênuo, de primeiro nível, cada filme poderia ser pensado isoladamente ou mesmo como uma série mais simples. O conceito de saga, nesse caso, pareceria impróprio, pois não se percebe continuidade entre os filmes e Pignon, enquanto personagem, parece não se alterar ao longo da série, não acumulando experiência de vida, voltando sempre ao ponto de partida no início de cada filme (quase sempre, como já visto, a primeira cena do filme já o apresenta em crise emocional ou à beira do suicídio).

O leitor de segundo nível, por sua vez, notadamente aquele que conhecer os diversos filmes da Saga Pignon, poderá identificar elementos da citação estilística e até mesmo detectar elementos de uma saga, na medida em que perceber certa historicidade no personagem, certa “evolução”, passando de uma postura mais passiva, ou reativa, para uma atitude mais ativa, como analisado no tópico a seguir.

5.3 – De personagem a meta-personagem

Como apontado no tópico anterior, Pignon é essencialmente um sujeito “reativo”. Porém, ao longo da Saga Pignon, é possível verificar que o protagonista vai “assumindo” sua condição de personagem e transformando-se numa espécie de meta-personagem, o que transparece – como apontado no tópico anterior – até mesmo na forma como os filmes são divulgados. Ao que aqui se configura, Veber estabelece um jogo de encenações, na medida em que Pignon deixa de ser apenas um personagem da trama e passa a ser, também, um personagem que, por alguma circunstância da trama, acaba encenando outro personagem.

Nos três primeiros filmes, as circunstâncias (ou o acaso) levam Pignon a ser um intruso na vida do outro (o anti-Pignon). Por motivos variados, os dois se veem lado a lado, obrigados a conviver em uma situação inesperada e incômoda. Faz-se necessário, aqui, reiterar o ponto de partida desses filmes, para evidenciar o processo de transformação.

Em *Fuja enquanto é tempo*, Pignon, abandonado pela esposa, tenta se enforcar num quarto de hotel, enquanto, no quarto ao lado, Ralph Milan, um assassino profissional, se prepara para executar sua missão de matar uma importante testemunha. Quando o suicídio dá errado, Pignon acaba atrapalhando os planos de Milan que não consegue se desvencilhar do intruso, pelo contrário: vira vítima de sua insistência em se suicidar e, posteriormente, em encontrar a ex-esposa.

Em *Os compadres*, Pignon, também desiludido com a vida e prestes a se suicidar, recebe o telefonema da ex-namorada, que inventa para ele a história de que os dois têm um filho, Tristan, e, como o rapaz fugira de casa, ela o convence a sair em busca do garoto no sul da França. Ao mesmo tempo, porém, Christine contacta outro ex-namorado, Lucas, e lhe conta a mesma história. Tanto Pignon quanto Lucas acabam aceitando a tarefa e, quando topam um com o outro, em meio à busca, os dois vão entrar em conflito.

Em *Os fugitivos*, Pignon está viúvo, desempregado, falido e teme perder a guarda da filha pequena. Em um ato extremo, tenta assaltar um banco, tarefa para a qual não tem a menor competência. Quando o assalto dá errado, Pignon toma como refém Lucas, este sim um autêntico e experiente ladrão de bancos, que acabava de sair da prisão e estava, por acaso, na agência bancária. Lucas está decidido a ficar longe da “vida bandida”, mas se vê forçado, por Pignon, a participar de uma fuga tão espetacular quanto desastrada. Para complicar a situação, a garotinha, que não dizia uma palavra desde a morte da mãe,

encanta-se pelo grandalhão Lucas e volta a falar, pedindo que ele não vá embora. Dividido entre a ternura da garota e o desastrado pai, Lucas não consegue se desvencilhar de Pignon.

Nessa “primeira fase” da Saga, Pignon é apenas ele próprio, não apresenta ainda as características de meta-personagem, que surgirão depois. Em *Os compadres*, no entanto, a “aventura” de Pignon já o levava a ser um “personagem inconsciente” na trama, a se comportar de forma diferente do habitual. Isso porque, quando é convencido pela ex-namorada de que seria o verdadeiro pai do garoto fugitivo, Pignon assume a postura de um pai protetor, lutando pelo garoto e até enxergando nele traços físicos e psicológicos seus. O mesmo ocorre, porém, com Lucas. Ou seja, tanto Pignon quanto o anti-Pignon são personagens incautos da mentira elaborada por Christine.

Este *status* de “personagem inconsciente” vai ser explicitado e posto no centro do conflito Pignon versus anti-Pignon no quarto filme da Saga, *O jantar dos malas*. Como já visto, neste filme Pignon é escalado para o papel de “mala” sem o saber. Escolhido para ser a atração máxima do jantar, o “campeão mundial dos malas” não tem noção do que se passa. Brochant, sua esposa, o médico e Juste Le Blanc, todos o enxergam e o tratam como um personagem daquela espécie de “pegadinha”, enquanto ele se considera apenas um convidado para o jantar. Em determinado momento, vale lembrar, ele se faz passar por um produtor de cinema, a partir das instruções de Brochant.

O closet leva Pignon mais adiante na direção do meta-personagem. Como visto, nesse filme, Pignon (recém-demitido, solitário, deprimido e sem perspectivas profissionais e afetivas), vai até a varanda de seu apartamento, disposto a se suicidar, mas é flagrado e impedido pelo vizinho. Belone, que é homossexual, o convence a fazer uma encenação: passar-se por homossexual, com o objetivo prático de salvar seu emprego. Ao aceitar a sugestão e levar a cabo o “fingimento”, Pignon já tem consciência da representação. Assume – falsamente, na diegese da trama – a condição de gay e com isto assume também – em termos narrativos mais amplos – a condição de personagem.¹⁴⁵

Em *Contratado para amar*, a “representação” ganha um caráter, digamos, “profissional”. Dessa vez, Pignon é “contratado” para encenar o papel de “namorado da *top-model*” Elena e com isto salvar a pele do verdadeiro amante da moça, o empresário inescrupuloso Levasseur. O título brasileiro do filme – *Contratado para amar* – ressalta a

¹⁴⁵ - Por outro lado, o personagem Santini é que vai ser feito de personagem inconsciente, ao cair na “pegadinha” de Guillaume e se ver forçado a “recriar” sua própria personalidade, reprimindo sua homofobia e enchendo de mimos o colega que está passando por gay.

contratação, mas o faz de forma enganosa, pois, na verdade, Pignon não é contratado “para amar” Elena, mas apenas para passar-se por seu amante/namorado. De todo modo, o que interessa aqui é que, no filme, Pignon não só encena um papel deliberadamente, como é pago para isto. Curiosamente, é o próprio “anti-Pignon” que o contrata, mas nem por isso vai deixar de virar a vítima da situação.

Ao passar de personagem a meta-personagem, Pignon se torna um personagem com mais iniciativa, menos simplório e menos ingênuo, em oposição aos traços apresentados nos primeiros filmes da Saga. Como aponta o crítico Michaël Augendre (2006), o Pignon desse filme é mais propriamente um herói romântico do que um herói cômico.

Digamos claramente: ele não é idiota [*con*] o bastante. Na pele de Gad Elmaleh, ele encarna um sujeito gentil e romântico, mais simplório socialmente do que intelectualmente. Perde-se, forçosamente, muito da ferocidade quando se muda a natureza de François Pignon, que nos tinha habituado a mais bobagens.¹⁴⁶

Pignon entra conscientemente na farsa, ainda que movido pelo motivo nobre de salvar a livraria de sua amada. Pode-se dizer, ecoando Torrance (1979), que se trata de um personagem “mais consciente do mal do mundo” e, neste sentido, talvez se torne mais heróico do que os primeiros Pignons, mas também menos cômico. Não por acaso, é o filme em que ele mais claramente peita o oponente (ainda que por telefone ou via advogado) e o filme em que ele menos se deixa enganar. Em *O closet*, por mais que tivesse participado ativamente da armação, ainda se percebia uma ingenuidade em Pignon, uma certa inocência diante das fofocas e do desprezo que seus colegas de trabalho tinham por ele.

Assim, ao longo da Saga, Pignon vai se tornando um personagem de construção dramaturgica mais sofisticada (pelo aspecto metalinguístico, transtextual), mas, por outro lado, também deixa de ser um personagem tão engraçado por si só, pelo menos em *O closet* e *Contratado para amar*, nos quais há várias cenas cômicas sem sua presença.

Em *O closet*, a graça de Pignon não existe tanto pelo que ele é, mas pelo que os outros passam a acreditar que ele é (como visto no capítulo 4): o olhar de pombo, a forma de andar etc. E esta visão equivocada de que ele seria homossexual, embora provocada por ele mesmo, faz com que Pignon tenha que se submeter a diversas situações engraçadas,

¹⁴⁶ - AUGENDRE Michaël. “Tenir le volant: Francis Veber”. In: *Canoe*, 28/09/2006.

porque contraditórias com o que ele realmente é (por exemplo, o desfile na parada gay ou o jantar quase romântico com o brucutu Santini).

Quando, para o filme mais recente da Saga, Veber apostou na refilmagem do primeiro filme, *Fuja enquanto é tempo*, talvez tenha sido movido pela intenção de reviver os tempos de um Pignon mais risível, mais ingênuo, mais atrapalhado, mas também mais chato, implicante, incômodo. Um Pignon que possibilitasse a retomada efetiva do duo cômico Augusto e Branco, que desse espaço para o embate direto entre protagonista e antagonista, o que praticamente não acontece em *Contratado para amar*.

Com o retorno ao primeiro Pignon, Veber também retoma uma postura ao mesmo tempo mais cáustica e menos maniqueísta, que havia praticamente desaparecido no mais “populista” *Contratado para amar*. O primeiro Pignon é um *emmerdeur* desde o título, um verdadeiro estorvo. Sua obsessão em se suicidar e, posteriormente, em reencontrar a esposa e reconquistá-la é tão grande que ele passa por cima de tudo.

Por outro lado, a retomada da primeira trama interrompe, conscientemente ou não, o processo de transformação de Pignon de personagem a meta-personagem, pois nesta trama, Pignon volta a ser alguém que é enredado inadvertidamente numa trama de assassinato. Na verdade, em *Fuja enquanto é tempo* (e *L'emmerdeur 2008*), pode-se até argumentar que o próprio Pignon é quem faz de Milan um personagem. Afinal, Pignon não chega a criar o quiprocó, mas se aproveita dele. Ao perceber que o médico se confundira (dera uma injeção de sedativo em Milan, pensando que se tratava de Pignon), ele se aproveita da situação e explora a troca de identidades. Durante boa parte da trama, o médico vai agir sob a impressão de que Milan é Pignon.

É importante destacar, finalmente, que a maioria dos filmes da Saga foram ou estão sendo refilmados nos EUA (ver nota 91). Mas, como nesses *remakes* Pignon é rebatizado com nomes ingleses (Clooney, em *Amigos, amigos, negócios à parte*; Perry, em *Os três fugitivos*; Putley, em *Um dia, dois pais*; Barry, em *Dinner for schmucks*), perde-se o sentido da Saga e, conseqüentemente, desaparece esta noção de transformação do personagem. Quem assiste somente aos *remakes* (e, em termos mundiais, é o que acontece com a maior parte do público), tem menos indícios para estabelecer as conexões entre os filmes. Com isso, pode prevalecer a sensação de um cineasta que se repete, sem que se perceba esta repetição (ou melhor dizendo, reiteração) como um exercício de variações em torno do mesmo tema ou do mesmo tonto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A maior parte das reflexões sobre o cômico e sobre o riso tem dificuldade para distinguir entre o cômico na vida e o cômico no texto. [...] Quando se passa do cômico na vida ao cômico no texto, abandonou-se a esfera do fisiológico: o fato de rir é signo disparado por um certo mecanismo, mas o mecanismo produz a própria catarse, pois somos levados a perguntar como é que aquele texto conseguiu nos fazer rir”

Umberto Eco, escritor e semioticista italiano.

A frase acima, de Umberto Eco (2006), serviu como alerta e como desafio para esta pesquisa. Por se tratar de uma tese *em cinema*, não parecia pertinente o estudo sobre o riso ou o humor *per se*, mas sim, como defende Eco, o estudo sobre o humor *no texto*, ou, neste caso, na narrativa fílmica. Daí o embasamento teórico ter privilegiado autores que, de alguma forma, se debruçaram sobre a comicidade na narrativa *literária/teatral* (como os estudos de Torrance, Levin, Johnstone, Eco e, de certa forma, Bergson¹⁴⁷), e, mais especificamente, *cinematográfica* (como Horton, King, Mast e Gehring).

A mesma lógica conduziu a dimensão prática desse trabalho. Procurou-se analisar como a narrativa cômica, no cinema, pode se configurar e se moldar a partir de alguns aspectos específicos: a construção dos personagens e a relação entre eles; o equilíbrio (ou não) entre *gags* e intriga, o modo como lida com as expectativas e inferências do espectador; os diferentes recursos humorísticos usados; a estratégia de escalação dos atores; as variações possibilitadas por uma série cômica baseada em um mesmo personagem ou tipo.

Ao lidar com tais questões, pareceu inviável – e mesmo infrutífero – tentar elaborar uma teoria de natureza generalizante sobre a comédia fílmica. Pelo contrário, optou-se por estudar como todos estes elementos são utilizados *na obra de um artista específico*, mais especialmente um roteirista e diretor muito pouco estudado pela academia, até mesmo em seu próprio país. Por meio da investigação e análise da filmografia de Francis Veber (ou,

¹⁴⁷ - No caso de Bergson, seu estudo nos interessou menos enquanto teoria filosófica abrangente sobre o riso, mas foi extremamente útil quando teceu análises específicas sobre determinadas estratégias humorísticas na literatura e no teatro.

pelo menos, de grande parte dela), buscou-se lançar novas luzes sobre a narrativa cômica, ou a comicidade na narrativa, ampliando a reflexão sobre o fascinante universo das comédias, gênero tantas vezes incompreendido e/ou subestimado.

Nesta perspectiva, os filmes de Francis Veber tiveram um duplo papel. Por um lado, foram um inesgotável objeto de investigação, com tudo o que apresentam em comum e com tudo o que oferecem de variável, até mesmo em termos de qualidade cinematográfica, seja em nível narrativo, seja em nível da encenação. Por outro lado, serviram como exemplos práticos sobre os quais foi possível aplicar conceitos, categorias, reflexões e (por que não?) especulações. Espera-se que o leitor deste trabalho, mesmo o que desconheça ou desgoste dos filmes de Veber, encontre nas análises um conjunto de considerações que lhe sejam úteis ao assistir e/ou pesquisar outras comédias, outros filmes em série, outras obras artísticas que de alguma forma lidem com o humor, os heróis cômicos e as diversas formas de comicidade.

Dito isso, é interessante refletir, ao final deste trabalho, sobre a posição peculiar ocupada por Veber no cenário cinematográfico contemporâneo. A princípio, num olhar mais superficial, seria fácil considerar sua produção como “mero entretenimento” ou “mera produção em série”. Num universo cinematográfico, como o francês, que vivenciou um movimento como a Nouvelle Vague, com tudo o que trouxe de inovador em termos de ritmo, montagem, ponto de vista, intertextualidade, autoconsciência narrativa, é possível enxergar o modo veberiano de fazer cinema como algo anacrônico ou defasado. Com efeito, a análise mostra a presença de narrativas mais lineares, pouco ou nada fragmentadas, com ligeiro aprofundamento psicológico e uma *mise-en-scène* discreta e funcional, privilegiando a dinâmica das ações e do humor, a construção e encenação meticulosa das situações cômicas, em detrimento de ousadias plásticas ou narrativas, no nível da decupagem, da edição, do uso das cores e da trilha sonora, por exemplo.

Outras evidências, porém, mostram que os filmes escritos e/ou dirigidos por Veber mantêm, sim, certas peculiaridades que os destacam em meio ao cinema de entretenimento, em geral. Tais evidências podem ser confirmadas, claramente, pelas mudanças substanciais que os diversos *remakes* impõem às tramas veberianas, “americanizando-as”, “hollywoodizando-as”, tanto em termos da construção dos personagens, quanto em termos da estrutura narrativa e do estilo. Tais alterações sublinham o fato de que as narrativas veberianas são menos convencionais do que podem parecer à primeira vista: guardam uma boa dose de ambiguidade; têm presença atenuada do tradicional *plot duplo*; têm menos

preocupação com os finais amarrados e a sensação de fechamento [*closure*], para usar o termo de Bordwell; e tendem a ser menos “politicamente corretas”.

Outra particularidade encontrada, ao longo da pesquisa, na filmografia veberiana tem a ver não exatamente com a dimensão narrativa, mas com uma questão mais ligada à produção: o desapego ao *typecasting*, com o uso de diversos atores para representar o mesmo personagem, ou variações do mesmo personagem, em estratégia de *casting* mais própria ao teatro do que ao cinema (como apontado no capítulo 4). Tal característica torna o cinema de Francis Veber, e em especial a Saga Pignon, um caso bastante peculiar no cinema contemporâneo, configurando-se praticamente como um eco à provocação feita por Bergson, um século atrás: “Se o objeto do poeta cômico é apresentar-nos tipos, ou seja, caracteres capazes de repetir-se, haveria modo melhor de fazê-lo do que mostrar-nos vários exemplares diferentes do mesmo tipo?” (BERGSON, 2007, p. 123).

A grande capacidade de nos mostrar esses “exemplares diferentes do mesmo tipo” é, provavelmente, o grande traço autoral, estilístico, de Francis Veber. Marca que ele mantém não apenas criando variações sobre o mesmo personagem, mas também propondo as situações mais inusitadas e inesperadas para pôr em contato seus duos cômicos e, então, confrontá-los com habilidade, por meio de estratégias variadas: recorrendo frequentemente às inversões nas relações de identificação (ou à “gangorra de status”, na terminologia de Johnstone, como se discutiu no primeiro capítulo); dosando elementos de causalidade, casualidade, cognoscibilidade, comunicabilidade (como analisado no capítulo 2); além de mesclar, às vezes em uma mesma cena, vários tipos de comicidade; a burlesca, a de situação, a satírica, a paródica e a verbal (como mostra o capítulo 3).

Pode parecer paradoxal falar em marcas autorais a respeito de um roteirista/cineasta que há mais de 40 anos se dedica com tanto afinco e obsessão ao “cinema de gênero”, e praticamente a um só gênero. Mas isso só vem sublinhar a fragilidade teórica de uma divisão dicotômica entre cinema “de autor” e “de gênero”. Michel Marie, no prefácio do livro *Le cinéma français face aux genres (O cinema francês diante dos gêneros)*, argumenta que, quando se discute e se estuda a produção cinematográfica francesa, o cinema de gênero é um “continente esquecido”. “Contamos nos dedos de uma mão os livros consagrados ao cinema colonial francês, ao filme policial, ao cinema cômico”, lamenta Marie, defendendo que “para deslocar os caminhos excessivamente balizados da história do cinema, é fundamental sair dos limites estreitos dos filmes canônicos e das obras dos grandes autores” (MARIE, 2005, p. 6). Diante desse cenário, acredita-se aqui

que o estudo sobre as comédias veberianas contribui para mostrar que não são inconciliáveis os estudos focados na expressão pessoal de um artista e aqueles focados no conceito de gênero.

Considera-se, enfim, que este trabalho abre a perspectiva para outros pesquisadores que desejem lançar um olhar mais atento, mais sistematizado e menos preconceituoso sobre o cinema popular (ou comercial ou industrial ou de entretenimento, dependendo de como se queira rotulá-lo), sobretudo no campo da comédia. Indo além dos rótulos simplificadores, é possível enxergar as minúcias, as estruturas e as estratégias que identificam e que distinguem os filmes e cineastas que transitam nesse campo. E que este olhar disposto a (re)descobrir o mundo possa render a todos muitos e bons momentos do riso mais genuíno.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: O Iluminismo como mistificação das massas”. Trad. Júlia Elisabeth. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento Inteligente: o Cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme – A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes* – edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ARAÚJO, Inácio. “Argentino ‘Nove Rainhas’ é comercial, e daí?” In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 23/01/2009.

ARAÚJO, Inácio. “Canalha e amador se enfrentam em filme de Wilder”. In: *Folha de S. Paulo*, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 17ª ed. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

AUMONT, Jacques. “A montagem”. In: AUMONT, Jacques (*et alli*). *A estética do filme*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. “O filme como representação visual e sonora”. In: AUMONT, Jacques *et alli*. *A estética do filme*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4ª ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornon Bernardini *et alli*. São Paulo: Unesp, 1993.

BAUDIN, Brigitte. “Francis Veber ressuscite «L'emmerdeur»”. Paris: *Le Figaro*, 16/04/2008.

BAZIN, André *et alli*. *Critique et Cinéphilie*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2001.

BAZIN, André. “Montagem proibida”. In: *O cinema – ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução”. In: *Os pensadores: Benjamim, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BISKING, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock’n’roll salvou Hollywood*. Trad. Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Trad. Eduardo Vicácqua. Rio de Janeiro: Nórdica, s/d.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BORDWELL, David. “Authorship and narration in art cinema”. In: WEXMAN, Virginia Wright. *Film and authorship*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. Trad. Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. 2 – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2004.

BORDWELL, David. “The classical Hollywood style, 1917-60”. In: BORDWELL *et alli*. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1988, p. 1-84.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Trad. Maria Luíza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008a.

BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. *The way Hollywood tells it – Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 8ª ed. New York: McGraw-Hill, 2008b.

BOSSÉNO, Christian-Marc & DEHÉE, Yannick (Org.). *Dictionnaire du cinéma populaire français, des origines à nos jours*. Paris: Nouveau Monde, 2004.

BOWERS, Rick. *Radical comedy in early modern england – contexts, cultures, performances*. Surrey: Ashgate, 2008.

BRAUDY, Leo. *The world in a frame: what we see in films*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

BRUNETTE, Peter. “The Three Stooges: de(con)structive comedy”. In: HORTON, Andrew S. (Org.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.

BRUYN, Olivier de. “Cinéma français: le rapport alarmant du Club des 13”. Disponível no site *Rue 89* (<http://www.rue89.com/2008/03/27/cinema-francais-le-rapport-alarman-du-club-des-13>), publicado em 27/03/2008, acesso em 10/12/2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Pallas, 1991.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz – o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CEIA, Carlos (org.) "Paródia", *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível no endereço <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/parodia.htm>. Consultado em 20/04/2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHAPLIN, Charles. *O pensamento vivo de Charles Chaplin*. Trad. n.d. São Paulo: Martin Claret, 1984.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

CHION, Michel. *Cómo se escribe un guión*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1989.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n.º. 14, p. 9-39, jul.-dez. 2006.

COLPART, Gilles. “Pignon, Perrin, Veber et les autres”. In: *La Revue du Cinéma*, n. 390, jan.1984, p. 76-79.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 2 ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Azougue, 2005.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª. ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CUNHA, Leonardo A. “O close e O Closet: fisiognomonía, typecasting e outros estereótipos”. In: *Poiésis*, v. 12, Niterói: UFF, 2008. p. 101 -114.

DANEY, Serge *et alli*. “Le point critique”. In: *Critique et cinéphilie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

DE BAECQUE, Antoine & TOUBIANA, Serge. *François Truffaut – uma biografia*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 1998.

EAGLETON, Terry. *Sweet violence: the idea of the tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. “Campanille: o cômico como estranhamento”. In: ECO, Umberto. *Entre a ironia e a mentira*. 2ª ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 61-116.

ECO, Umberto. “A inovação no seriado”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 A, p. 120 a 139.

ECO, Umberto. “O cômico e a regra”. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. 9ª ed. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. O grupo 63, o experimentalismo e a vanguarda. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 B, p. 89 a 99.

ECO, Umberto. “O texto, o prazer, o consumo”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 C, p. 100 a 109.

ECO, Umberto. “O uso prático do personagem”. In: *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

GAFFEZ, Fabien. “La peau dure”. In: FOREST, Claude (Org). *Théorème: Du herós aux super herós – mutations cinématographiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 87-97.

GAZONI, Fernando Maciel. *A poética de Aristóteles: tradução e comentários*. USP, Tese de Doutorado, 2006.

GEHRING, Wes. *Personality comedians as a genre*. Westport: Greenwood Press, 1997.

GEHRING, Wes. *The world of comedy: five takes on funny*. Davenport: Robin-Vincent Publishing, 2001.

GIDEL, Henri. *Le vaudeville*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “A personagem cinematográfica”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

GONZÁLES. Comentários e Posfácio. In: *Lazarillo de Tormes – Edição bilíngue*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

GUINSBURG, J, FARIA, João R. e LIMA, Mariangela A. (Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro – temas formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva / Sesc, 2006.

HALBOUT, Grégoire. “La comédie américaine”. In: *Panorama des genres au cinéma*. Paris: Corlet-Télérama, 1993, p. 82-91.

HORTON, Andrew S. (Org.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: Univ. of California Press, 1991.

- HORTON, Andrew S. *Laughing Out Loud*. Berkeley: Univ. of California Press, 2000.
- JOHNSTONE, Keith. *Impro – improvisation and the theatre*. New York: Routledge, 1981.
- JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?* Trad. Miguel Rubio. Barcelona: Paidós, 2006.
- KARASEK, Hellmuth. *Billy Wilder – e o resto é loucura*. Trad. Flávia Buchwaldt. São Paulo: DBA, 1998.
- KING, Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower Press, 2002.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- KRÀL, Petr. *Le Burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*. Paris: Ramsay, 2007.
- LAVANDIER, Yves. *La dramaturgie*. Paris: Le Clown & L'enfant, 1997.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- L'EMMERDEUR – Site oficial do filme. Disponível no endereço:
http://www.tfmdistribution.com/index.php/catalogue/fiche_film/50/lemmerdeur.
Consultado em 10/03/2009.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- LEVER, Yves. *L'analyse filmique*. Montréal: Boreal, 1992.
- LEVIN, Harry. *Playboys and killjoys: an essay on the theory & practice of comedy*. New York: Oxford Press, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- MARIE, Michel. “Préface”. In: MOINE, Raphaëlle (Org.). *Le cinéma français face aux genres*. Paris: AFRHC, 2005, p.5-7
- MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. 2ª. ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1979.
- MCCABE, Bob. *Comedy movies*. London: Rough Guide, 2005.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. “A fisionomia de Charles Le Brun – a educação da face e a educação do olhar”. In: *Pro-Posições*, v. 16, nª. 2 (47) – mai/ago, 2005. p. 15 a 35.
- MOINE, Raphaëlle (Org.). *Le cinéma français face aux genres*. Paris: AFRHC, 2005.
- MOINE, Raphaëlle. *Remakes: les films français à Hollywood*. Paris: CNRS Editions, 2007.

- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, 1997.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo*, vol. 1. (1962). Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos – a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Tradução de Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- RIBLET, Doug. “The Keystone Film Company and the Historiography of Early Slapstick”. In: JENKINS, Henry e KARNICJ, Kristine. *Classical Hollywood comedy*. New York, Routledge, 1995, p. 168-189.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SIMON, Jean-Paul. *Le filmique et le comique*. Essai sur le film comique. Paris: Albatros, 1979.
- SRBEK, Wellington. *O riso que liberta*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2007.
- TÉLÉRAMA – *Guide du cinéma chez soi* – Edition 2002. Paris, 2002.
- TESSÉ, Jean-Philippe. *Le burlesque*. Paris: Cahiers du Cinéma, Scéren-CNDP, 2007.
- TORRANCE, Robert. *The comic hero*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- TRUFFAUT, François. *Os filmes da minha vida*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- TRUFFAUT, François & SCOTT, Helen. *Hitchcock/Truffaut – Entrevistas*, Edição definitiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- VALDENNAIRE, Célie. “Les peaux de super héros”. In: FOREST, Claude (org). *Théorème: Du héros aux super héros – mutations cinématographiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 185-195.
- VEBER, Francis. *Que ça reste entre nous*. Paris: Ed. Robert Laffont, 2010.
- VERNET, Marc. “Cinema e narração”. In: AUMONT, Jacques *et alli*. *A estética do filme*. 2ª. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Trad. Ana Maria Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAXMAN, Sharon. *Rebels on the backlot – six maverick directors and how they conquered the hollywood studio system*. New York: Harper Collins, 2005.

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

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOGLIN, Richard. *Comedy at the edge – how stand up in the 1970’s changed America*. New York, Bloomsbury, 2008.

Observação:

As entrevistas de Francis Veber consultadas ao longo da pesquisa foram citadas como notas de rodapé.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS¹⁴⁸

- ANNAUD, Jean-Jacques. *Coup de tête* (França – 1979).*
- ARCADY, Alexandre. *Hold-up* (França – 1985).*
- BROCA, Philippe de. *O magnífico* (*Le magnifique* – França, 1973)****
- BROOKS, Mel. *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles* – EUA – 1974).
- BURROWS, James. *Dois tiras meio suspeitos* (*Partners* – EUA – 1982).*
- CARTEROT, Thibault, JEANNE, François Régis & LA MOTHE, Nicolas. *La Saga Pignon* – Francis Veber, artisan du rire. Documentário disponível como bônus, no DVD *Le Placard*, 2001.
- CHAPLIN, Charles. *O garoto* (*The kid* – EUA – 1921)
- CHAPLIN, Charles. *A loja de penhores* (*The pawn shop* – EUA – 1916)
- CHAPLIN, Charles. *O grande ditador* (*The great dictator* – EUA – 1940).
- CHAPLIN, Charles. *Tempos modernos* (*Modern times* – EUA – 1936).
- CHOMÓN, Segundo de. *Les Kiriki, acrobates japonais* (França – 1907)
- CHOMÓN, Segundo de. *Ali Baba et les quarante voleurs* (França – 1907)
- DONNER, Richard. *O brinquedo* (*The toy* – EUA – 1982).**
- DRAGOTI, Stan. *O homem do sapato vermelho* (*The man with one red shoe* – EUA – 1985).**
- FRANKLIN, Howard e MURRAY, Bill. *Não tenho troco* (*Quick change* – EUA – 1990)**
- GODARD, Jean-Luc. *Acossado* (*À bout de souffle* – França – 1960)
- GRANIER-DEFERRE, Pierre. *Adeus, bruto* (*Adieu, poulet* – França – 1975).*
- KIRGO, Angela Wales (moderação). *A conversation with Francis Veber*. (The Writers Guild Foundation – EUA – 2009).

¹⁴⁸ **Observação:**

- * Roteiros de Francis Veber
- ** Refilmagens de filmes roteirizados e/ou dirigidos por Francis Veber
- *** Apenas dirigido por Francis Veber
- **** Roteiro não creditado de Francis Veber

LAUTNER, Georges. *Il était une foi un flic...* (França – 1971).*

LAUTNER, Georges. *On aura tou vu* (França – 1976).*

LAUTNER, Georges. *Os tios bons de pistola (Les tontons flingueurs – França – 1963).*

LAUTNER, Georges. *La valise* (França – 1973).*

LUBITSCH, Ernst. *A loja da esquina (The shop around the corner – EUA – 1940)*

LUMIÈRE, Auguste e Louis. *L'arroseur arrosé* (França – 1895)

LUMIÈRE, Auguste e Louis. *Chegada do trem à estação, A (L'arrivée d'un train à La Ciotat* (França, 1895)

MÉLIÈS, Georges. *L'homme à la tête en caoutchouc* (França – 1901)

MÉLIÈS, Georges. *Le locataire diabolique* (França – 1909)

MELVILLE, Jean-Pierre. *O exército das sombras (L'armée des ombres – França – 1969).*

MINER, Steve. *Meu pai, meu herói (My father the hero – EUA – 1994).**

MOLINARO, Edouard. *Cause toujours... tu m'intéresses!* (França – 1979).*

MOLINARO, Edouard. *Fuja enquanto é tempo (L'emmerdeur – França – 1973).**

MOLINARO, Edouard. *A gaiola das loucas (La cage aux folles – França – 1978).**

MOLINARO, Edouard. *A gaiola das loucas 2 (La cage aux folles 2 – França – 1980).**

MOLINARO, Edouard. *Amantes sensuais (Sunday lovers – EUA – 1980).**

MOLINARO, Edouard. *O telefone rosa (Le téléphone rose – França – 1975).**

MONDY, Pierre. *Appelez-moi Mathilde* (França – 1969).*

NICHOLS, Mike. *A gaiola das loucas (Birdcage – EUA – 1996).***

OURY, Gérard. *Fantasma com chofer (Fantôme avec chauffeur – França – 1996).**

REITMAN, Ivan. *Um dia, dois pais (Father's day – EUA – 1997).***

RIPOCHE, Nicolas. *Une cellule pour deux* (França – 2006). Extra do DVD *L'emmerdeur*.

ROACH, Jay. *Dinner for schmucks* (EUA – 2010).**

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

ROBERT, Yves. *Le retour du grand blond* (França – 1974).*

TASS, Nadia. *É pura sorte (Pure luck – EUA – 1991).***

- VEBER, Francis. *O closet (Le placard – França – 2001).**
- VEBER, Francis. *Os compadres (Les compères – França – 1983).**
- VEBER, Francis. *Contratado para amar (La doublure – França – 2006).**
- VEBER, Francis. *A cabra (La chèvre – França – 1981).**
- VEBER, Francis. *Dupla confusão (Tais-toi! – França – 2003).**
- VEBER, Francis. *L'emmerdeur (França – 2008).**
- VEBER, Francis. *Os fugitivos (Les fugitifs – França – 1986).**
- VEBER, Francis. *O jaguar (Le jaguar – França – 1996).**
- VEBER, Francis. *O jantar dos malas (Le dîner de cons – França – 1998).**
- VEBER, Francis. *O brinquedo (Le jouet – França – 1976).**
- VEBER, Francis. *Um yuppie em apuros (Out on a limb – EUA – 1992).****
- VEBER, Francis. *Os três fugitivos (Three fugitives – EUA – 1989).**
- VERNEUIL, Henri. *Peur sur la ville (França – 1975).**
- WILDER, Billy. *Amigos, amigos, negócios à parte (Buddy buddy – EUA – 1981).***

ANEXOS

ANEXO A – *Corpus*

Síntese do *corpus* da pesquisa (título, participação de Francis Veber, protagonistas, atores principais).

ANEXO B – Fichas técnicas

I – Ficha técnica dos filmes escritos ou dirigidos por Francis Veber.

II – Ficha técnica dos *remakes* norte-americanos dos filmes de Francis Veber.

ANEXO C – Cartazes

I – Cartazes dos filmes escritos ou dirigidos por Francis Veber.

II – Cartazes dos *remakes* dos filmes de Francis Veber.

ANEXO D – Bilheteria

Bilheteria dos filmes de Francis Veber na França .

ANEXO A – *Corpus*

Síntese do *corpus* da pesquisa (título, data de lançamento, participação de Francis Veber, protagonistas, atores principais)

Título	Data	Roteiro e/ou Direção de Veber	Protagonistas	Atores principais
<i>L'Emmerdeur</i>	2008	R / D	Pignon Milan	Patrick Timsit Richard Berry
<i>Contratado para amar (La doublure)</i>	2006	R / D	Pignon Levasseur	Gad Elmaleh Daniel Auteuil
<i>Dupla confusão (Tais toi!)</i>	2003	R / D	Quentin Ruby	Gérard Depardieu Jean Reno
<i>O closet (Le placard)</i>	2001	R / D	Pignon Santini	Daniel Auteuil Gérard Depardieu
<i>O jantar dos malas (Le diner de cons)</i>	1998	R / D	Pignon Brochant	Jacques Villeret Thierry Lhermitte
<i>O jaguar (Le jaguar)</i>	1996	R / D	Perrin Campana	Patrick Bruel Jean Reno
<i>Os fugitivos (Les fugitifs)</i>	1986	R / D	Pignon Lucas	Pierre Richard Gérard Depardieu
<i>Os compadres (Les compères)</i>	1983	R / D	Pignon Lucas	Pierre Richard Gérard Depardieu
<i>A cabra (La chèvre)</i>	1981	R / D	Perrin Campana	Pierre Richard Gérard Depardieu
<i>Cause toujours... tu m'intéresses!</i>	1979	R	Perrin Christine	Jean Pierre Marielle Annie Girardot
<i>Coup de tête</i>	1979	R	Perrin	Patrick Dewaere
<i>O brinquedo (Le jouet)</i>	1976	R / D	Perrin Eric	Pierre Richard Fabrice Greco
<i>Le retour du grand blond</i>	1974	R	Perrin	Pierre Richard
<i>Fuja enquanto é tempo (L'Emmerdeur)</i>	1973	R	Pignon Milan	Jacques Brel Lino Ventura
<i>Louro, alto, de sapato preto (Le grand blond avec une chaussure noire)</i>	1972	R	Perrin	Pierre Richard

ANEXO B – Fichas Técnicas

I - Ficha técnica dos filmes escritos ou dirigidos por Francis Veber

Título original	L'Emmerdeur
Título em português	-
Ano de lançamento	2008
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Patrice Ledoux
Montagem	Georges Klotz
Dir. Fotografia	Robert Fraise
Trilha sonora	Jean Michel Bernard
Elenco	Richard Berry (Ralf Milan) Patrick Timsit (François Pignon) Pascal Ebé (Edgar Wolf) Virginie Ledoyen (Louise) Michel Aumont (Randoni)

Título original	La doublure
Título em português	Contratado para amar
Ano de lançamento	2006
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Patrice Ledoux
Montagem	Georges Klotz
Dir. Fotografia	Robert Fraise
Trilha sonora	Alexandre Desplat
Elenco	Gad Elmaleh (François Pignon) Alice Taglioni (Elena) Daniel Auteuil (Levasseur) Kristin Scott Thomas (Christine) Richard Berry (Maître Foix) Virginie Ledoyen (Émilie) Dany Boon (Richard)

Título original	Tais-toi!
Título em português	Dupla confusão
Ano de lançamento	2003
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber, a partir de argumento de Serge Frydman
Produção	Saïd Bem Saïd
Montagem	Georges Klotz
Dir. Fotografia	Luciano Tovoli
Trilha sonora	Marco Prince
Elenco	Gérard Depardieu (Quentin) Jean Reno (Ruby) Richard Berry (Vernet) Andre Dussollier (O psiquiatra da prisão) Jean-Pierre Malo (Vogel)

Título original	Le placard
Título em português	O closet
Ano de lançamento	2001
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Patrice Ledoux
Montagem	Georges Klotz
Dir. Fotografia	Luciano Tovoli
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Daniel Auteuil (François Pignon) Gérard Depardieu (Félix Santini) Thierry Lhermitte (Guillaume) Michele Laroque (Srta. Bertrand) Jean Rochefort (Kopel) Alexandra Vandernoot (Christine) Stanislas Crevillén (Frank) Michel Aumont (Belone) Armelle Deutsch (Ariane)

Título original	Le dîner de cons
Título em português	O jantar dos malas
Ano de lançamento	1998
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Alain Poiré
Montagem	Georges Klotz
Dir. Fotografia	Luciano Tovoli
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Thierry Lhermitte (Pierre Brochant) Jacques Villeret (François Pignon) Francis Huster (Juste Leblanc) Daniel Prévost (Lucien Cheval) Alexandra Vandernoot (Christine Brochant) Catherine Frot (Marlène Sasseur)

Título original	Le jaguar
Título em português	O jaguar
Ano de lançamento	1996
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Alain Poiré
Montagem	Marie-Sophie Dubus
Dir. Fotografia	Luciano Tovoli
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Jean Reno (Campana) Patrick Bruel (François Perrin) Harrison Lowe (Wanù) Patrícia Velásquez (Maya) Danny Trejo (Kumare)

Título original	Fantôme avec chauffeur
Título em português	Fantasma com chofer
Ano de lançamento	1996
País	França
Direção	Gérard Oury
Roteiro	Francis Veber
Produção	Alain Poiré
Montagem	Catherine Kelber
Dir. Fotografia	Robert Fraisse
Trilha sonora	Wojciech Kilar
Elenco	Philippe Noiret (Philippe Bruneau-Teissier) Gérard Jugnot (Georges Morel) Jean-Luc Bideau (Édouard Martigues) Charlotte Kay (Gisèle) Daniel Russo (Marcel Bourdon)

Título original	My father the hero
Título em português	Meu pai herói
Ano de lançamento	1994
País	EUA
Direção	Steve Miner
Roteiro	Francis Veber / Charlie Peters (baseado no filme <i>Mon père, ce héros</i>)
Produção	Jacques Bar / Jean-Louis Livi
Montagem	Marshall Harvey
Dir. Fotografia	Daryn Okada
Trilha sonora	David Newman
Elenco	Gérard Depardieu (Andre) Katherine Heigl (Nicole) Dalton James (Ben) Lauren Hutton (Megan) Faith Prince (Diana) Stephen Tobolowsky (Mike)

Título original	Out on a limb
Título em português	Um yuppie em apuros
Ano de lançamento	1992
País	EUA
Direção	Francis Veber
Roteiro	Daniel Goldin / Joshua Goldin
Produção	Michael Hertzberg
Montagem	Barry Dresner / Glenn Farr
Dir. Fotografia	Donald E. Thorin
Trilha sonora	Van Dyke Parks
Elenco	Matthew Broderick (Bill Campbell) Jeffrey Jones (Matt Skearns) Heidi Kling (Sally) John C. Reilly (Jim Jr)

Título original	Three fugitives
Título em português	Os três fugitivos
Ano de lançamento	1989
País	EUA
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Lauren Shuler Donner
Montagem	Bruce Green

Dir. Fotografia	Haskell Wexler
Trilha sonora	David McHugh
Elenco	Nick Nolte (Lucas) Martin Short (Ned Perry) Sarah Rowland Doroff (Meg Perry) James Earl Jones (Dugan) Alan Ruck (Detetive Tener)

Título original	Les fugitifs
Título em português	Os fugitivos
Ano de lançamento	1986
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Jean-José Richer
Montagem	Marie-Sophie Dubus
Dir. Fotografia	Luciano Tovoli
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Pierre Richard (François Pignon) Gérard Depardieu (Jean Lucas) Jean Carmet (Martin) Maurice Berrier (Superintendente Duroc) Anais Bret (Jeanne)

Título original	Hold-Up
Título em português	-
Ano de lançamento	1985
País	França / Canadá
Direção	Alexandre Arcady
Roteiro	Francis Veber / Alexandre Arcady / Daniel Saint-Hamont
Produção	Alain Belmondo
Montagem	Joële Van Effenterre
Dir. Fotografia	Richard Ciupka
Trilha sonora	Serge Franklin
Elenco	Jean-Paul Belmondo (Grimm) Kim Cattrall (Lise) Guy Marchand (Georges) Jean-Pierre Marielle (Simon Labrosse) Jacques Villeret (Jeremie)

Título original	Les compères
Título em português	Os compadres
Ano de lançamento	1983
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Jean-Claude Bourlat
Montagem	Marie-Sophie Dubus
Dir. Fotografia	Claude Agostini
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Pierre Richard (François Pignon) Gérard Depardieu (Jean Lucas) Anny Duperey (Christine Martin) Michel Aumont (Paul Martin) Stéphane Bierry (Tristan Martin) Maurice Barrier (Raffart)

Título original	Partners
Título em português	Dois tiras meio suspeitos
Ano de lançamento	1982
País	EUA
Direção	James Burrows
Roteiro	Francis Veber
Produção	Aaron Russo
Montagem	Danford B. Greene / Stephan Lovejoy
Dir. Fotografia	Victor J. Kemper
Trilha sonora	Georges Delerue
Elenco	Ryan O'Neal (Sgt Benson) John Hurt (Kerwin) Kenneth McMillan (Chefe Wilkins) Robyn Douglass (Jill) Jay Robinson (Halderstam) Denise Galik (Clara)

Título original	La chèvre
Título em português	A cabra
Ano de lançamento	1981
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Alain Poiré
Montagem	Albert Jurgenson
Dir. Fotografia	Álex Phillips Jr.
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Pierre Richard (François Perrin) Gérard Depardieu (Campana) Pedro Armendáriz Jr. (Capitão) Michel Robin (Alexandre Bens) Corynne Charbit (Marie Bens)

Título original	La cage aux folles II
Título em português	A gaiola das loucas II
Ano de lançamento	1980
País	França / Itália
Direção	Edouard Molinaro
Roteiro	Francis Veber / Marcello Danon / Jean Poiret
Produção	Marcello Danon
Montagem	Monique Isnardon / Robert Isnardon
Dir. Fotografia	Armando Nannuzi
Trilha sonora	Ennio Morricone
Elenco	Michel Serrault (Albin Mougeotte) Ugo Tognazzi (Renato Baldi) Marcel Bozzuffi (Broca) Michel Galabru (Simon Charrier)

Título original	Sunday Lovers (segmento "The French Method")
Título em português	Amantes sensuais (segmento "O método francês")
Ano de lançamento	1980
País	França
Direção	Edouard Molinaro
Roteiro	Francis Veber
Produção	Léo L. Fuchs

Montagem	Monique Isnardon / Robert Isnardon
Dir. Fotografia	Claude Agostini
Trilha sonora	Manuel De Sica
Elenco	Lino Ventura (François Quérole) Catherine Salviat (Christine)

Título original	Cause toujours... tu m'intéresses!
Título em português	-
Ano de lançamento	1979
País	França
Direção	Edouard Molinaro
Roteiro	Francis Veber, baseado no livro de Peter Marks
Produção	Albina du Boisrouvray
Montagem	Monique Isnardon
Dir. Fotografia	Gérard Hameline
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Annie Girardot (Christine Clément) Jean-Pierre Marielle (François Perrin) Christian Marquand (Georges Julienne) Brigitte Roüan (Françoise) Umban U'kset (Umban) Michel Blanc (policia)

Título original	Coup de tête
Título em português	-
Ano de lançamento	1979
País	França
Direção	Jean-Jacques Annaud
Roteiro	Francis Veber, baseado no livro de Alain Godard
Produção	Alain Poiré
Montagem	Noëlle Boisson
Dir. Fotografia	Claude Agostini
Trilha sonora	Pierre Bachelet
Elenco	Patrick Dewaere (François Perrin) France Dournac (Stéphanie) Dorothee Jemma (Marie) Maurice Berrier (Berri) Robert Dalban (Jeanjean) Patrick Floersheim (Berthier)

Título original	La cage aux folles
Título em português	A gaiola das loucas
Ano de lançamento	1978
País	França / Itália
Direção	Edouard Molinaro
Roteiro	Francis Veber / Edouard Molinaro / Marcello Danon / Jean Poiret
Produção	Marcello Danon
Montagem	Monique Isnardon / Robert Isnardon
Dir. Fotografia	Armando Nannuzi
Trilha sonora	Ennio Morricone
Elenco	Michel Serrault (Albin Mougeotte) Ugo Tognazzi (Renato Baldi) Claire Maurier (Simone Deblon) Rémi Laurent (Laurent Baldi) Carmen Scarpitta (Louise Charrier) Michel Galabru (Simon Charrier) Luisa Maneri (Andrea Charrier)

Título original	Le jouet
Título em português	O brinquedo
Ano de lançamento	1976
País	França
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Renn Productions
Montagem	Gérard Pollicand
Dir. Fotografia	Étienne Becker
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Pierre Richard (François Perrin) Michel Bouquet (Pierre Rambal-Cochet) Fabrice Greco (Eric Rambal-Cochet) Jacques François (Blénac)

Título original	On aura tout vu
Título em português	-
Ano de lançamento	1976
País	França
Direção	Georges Lautner
Roteiro	Francis Veber
Produção	Alain Poiré
Montagem	Michelle David
Dir. Fotografia	Maurice Fellous
Trilha sonora	Philippe Sarde
Elenco	Pierre Richard (François) Miou-Miou (Christine) Jean-Pierre Marielle (Morlock) Renée Saint-Cyr (Sra. Ferroni) Gérard Jugnot (Ploumenech) Sabine Azéma (Srta. Claude Ferroni)

Título original	Adieu, poulet
Título em português	Adeus, bruto
Ano de lançamento	1975
País	França
Direção	Pierre Granier-Deferre
Roteiro	Francis Veber, baseado no romance de Raf Vallet
Produção	Georges Dancigers / Alexandre Mnouchkine
Montagem	Jean Ravel
Dir. Fotografia	Jean Collomb
Trilha sonora	Philippe Sarde
Elenco	Lino Ventura (Comissário Verjeat) Patrick Dewaere (Inspetor Lefèvre) Victor Lanoux (Pierre Lardatte) Julien Guiomar (Controlador geral Ledoux) Pierre Tornade (Comissário Pignol)

Título original	Le téléphone rose
Título em português	O telefone rosa
Ano de lançamento	1975
País	França
Direção	Edouard Molinaro
Roteiro	Francis Veber
Produção	Alain Poiré
Montagem	Monique Isnardon / Robert Isnardon

Dir. Fotografia	Gérard Hameline
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Mireille Darc (Christine) Pierre Mondy (Beno�t Castejac) Françoise Pr�evost (Françoise Castejac) Michael Lonsdale (Morrison)

Título original	Peur sur la ville
Título em português	-
Ano de lançamento	1975
País	França
Dire�o	Henry Verneuil
Roteiro	Henry Verneuil / Francis Veber / Jean Laborde
Produ�o	Henry Verneuil
Montagem	Pierre Gillette / Henri Lano�
Dir. Fotografia	Jean Penzer
Trilha sonora	Ennio Morricone
Elenco	Jean-Paul Belmondo (Comissário Jean Letellier) Charles Denner (Inspetor Moissac) Adalberto Maria Merli (Pierre Valdeck) Rosy Varte (Germaine Doizon)

Título original	Le retour du grand blond
Título em português	A volta do louro alto
Ano de lançamento	1974
País	França
Dire�o	Yves Robert
Roteiro	Francis Veber / Yves Robert
Produ�o	Alain Poiré / Yves Robert
Montagem	Ghislaine Desjonquères / Françoise London
Dir. Fotografia	René Mathelin
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Pierre Richard (François Perrin) Jean Carmet (Maurice Lefebvre) Jean Rochefort (Coronel Toulouse) Mireille Darc (Christine) Paul Le Person (Perrache)

Título original	Le magnifique
Título em português	O magnífico
Ano de lançamento	1973
País	França
Dire�o	Philippe de Broca
Roteiro	Francis Veber / Philippe de Broca / Vittorio Caprioli / Jean-Paul Rappeneau
Produ�o	Georges Dancigers / Alexandre Mnouchkine
Montagem	Hanri Lano�
Dir. Fotografia	René Mathelin
Trilha sonora	Claude Bolling
Elenco	Jean-Paul Belmondo (Bob Saint-Clair / François Merlin) Jacqueline Bisset (Tatiana / Christine) Vittorio Caprioli (Karpof / Charron) Hans Meyer (Coronel Collins)

Título original	La valise
Título em português	-
Ano de lançamento	1973
País	França
Direção	Georges Lautner
Roteiro	Francis Veber / Georges Lautner
Produção	Alain Poiré
Montagem	Noëlle Boisson / Joëlle Hache
Dir. Fotografia	Alain Boissard / Maurice Fellous
Trilha sonora	Philippe Sarde
Elenco	Mireille Darc (Françoise) Michel Constantin (Capitão Augier) Jean-Pierre Marielle (Major Bloch) Amidou (Tenente Abdoul Fouad)

Título original	L'Emmerdeur
Título em português	Fuja enquanto é tempo
Ano de lançamento	1973
País	França
Direção	Edouard Molinaro
Roteiro	Francis Veber
Produção	Georges Dancigers / Alexandre Mnouchkine
Montagem	Monique Isnardon / Robert Isnardon
Dir. Fotografia	Raoul Coutard
Trilha sonora	Jacques Brel / Francis Rauber
Elenco	Lino Ventura (Ralf Milan) Jacques Brel (François Pignon) Caroline Cellier (Louise Pignon) Jean Pierre Darras (Fuchs) Nino Castelnuovo (Bellboy)

Título original	Le grand blond avec une chaussure noire
Título em português	Louro, alto, com sapato preto
Ano de lançamento	1972
País	França
Direção	Yves Robert
Roteiro	Francis Veber / Yves Robert
Produção	Alain Poiré / Yves Robert
Montagem	Ghislaine Desjonquères
Dir. Fotografia	René Mathelin
Trilha sonora	Vladimir Cosma
Elenco	Pierre Richard (François Perrin) Jean Carmet (Maurice Lefebvre) Jean Rochefort (Coronel Toulouse) Bernard Blier (Bernard Milan) Mireille Darc (Christine) Paul Le Person (Perrache)

Título original	Il était une fois un flic
Título em português	-
Ano de lançamento	1971
País	França
Direção	Georges Lautner
Roteiro	Francis Veber / Georges Lautner, baseado no romance de Richard Caron
Produção	Alain Poiré
Montagem	Michelle David

Dir. Fotografia	Maurice Fellous
Trilha sonora	Eddie Vartan
Elenco	Michel Constantin (Comissário Campana) Michael Lonsdale (Comissário Lucas) Daniel Ivernel (Ligmann) Mireille Darc (Christine) Venantino Venantini (Felice)

Título original	Appelez-moi Mathilde
Título em português	-
Ano de lançamento	1969
País	França
Direção	Pierre Mondy
Roteiro	Francis Veber
Produção	Robert Amon
Montagem	-
Dir. Fotografia	Marcel Grignon
Trilha sonora	Michel Legrand
Elenco	Jacqueline Maillan (Mathilde de Blanzac) Robert Hirsch (Hubert de Pifre) Michel Serrault (François) Guy Bedos (Georges) Bernard Blier (Charles de Blanzac)

II – Ficha técnica dos *remakes* norte-americanos dos filmes de Francis Veber¹⁴⁹

Título original	Dinner for schmucks
Título em português	Um jantar para idiotas
Ano de lançamento	2010
País	EUA
Direção	Jay Roach
Roteiro	David Guion / Michael Handelman
Produção	Laurie Mac Donald / Walter F. Parkes / Jay Roach
Montagem	Alan Baumgarten / Jon Poll
Dir. Fotografia	Jim Denault
Trilha sonora	Theodore Shapiro
Elenco	Steve Carell (Barry) Paul Rudd (Tim) Zach Galifianakis (Therman) Jermaine Clement (Kieran) Stephanie Zostak (Julie) Lucy Punch (Darla) Bruce Greenwood (Lance Fender)

Título original	Father's day
Título em português	Um dia, dois pais
Ano de lançamento	1997
País	EUA
Direção	Ivan Reitman
Roteiro	Lowell Ganz / Babaloo Mandel
Produção	Ivan Reitman / Joel Silver
Montagem	Wendy Greene Bricmont / Sheldon Kahn
Dir. Fotografia	Stephen H. Burum
Trilha sonora	James Newton Howard
Elenco	Robin Williams (Dale Putley) Billy Crystal (Jack Lawrence) Nastassja Kinski (Collette Andrews) Julia Louis-Dreyfus (Carrie Lawrence) Charlie Hofheimer (Scott Andrews) Bruce Greenwood (Bob Andrews)

Título original	The birdcage
Título em português	A gaiola das loucas
Ano de lançamento	1996
País	EUA
Direção	Mike Nichols
Roteiro	Elaine May
Produção	Mike Nichols
Montagem	Arthur Schmidt
Dir. Fotografia	Emmanuel Lubezki
Trilha sonora	-
Elenco	Robin Williams (Armand Goldman) Gene Hackman (Senador Kevin Keeley) Nathan Lane (Albert Goldman) Dianne Wiest (Louise Keeley) Dan Futterman (Val Goldman) Calista Flockhart (Barbara Keeley)

¹⁴⁹ - Nessa relação está incluído um filme que também consta do anexo anterior (*Os três fugitivos*) porque é um *remake* dirigido pelo próprio Veber.

Título original	Pure luck
Título em português	É pura sorte
Ano de lançamento	1991
País	EUA
Direção	Nadia Tass
Roteiro	Herschel Weingrod / Timothy Harris
Produção	Sean Daniel / Lance Hool
Montagem	Billy Weber
Dir. Fotografia	David Parker
Trilha sonora	Jonathan Sheffer
Elenco	Martin Short (Eugene Proctor) Danny Glover (Raymond Campanella) Sheila Kelley (Valerie Highsmith) Sam Wanamaker (Highsmith)

Título original	Quick change
Título em português	Não tenho troco
Ano de lançamento	1990
País	EUA
Direção	Howard Franklin / Bill Murray
Roteiro	Howard Franklin
Produção	Robert Greenhut / Bill Murray
Montagem	Alan Heim
Dir. Fotografia	Michael Chapman
Trilha sonora	Randy Edelman
Elenco	Bill Murray (Grimm) Dale Grand (Steet Barker) Bob Elliot (Guarda) Geena Davis (Phyllis Potter) Randy Quaid (Loomis)

Título original	Three fugitives
Título em português	Os três fugitivos
Ano de lançamento	1989
País	EUA
Direção	Francis Veber
Roteiro	Francis Veber
Produção	Lauren Shuler Donner
Montagem	Bruce Green
Dir. Fotografia	Haskell Wexler
Trilha sonora	David McHugh
Elenco	Nick Nolte (Lucas) Martin Short (Ned Perry) Sarah Rowland Doroff (Meg Perry) James Earl Jones (Dugan) Alan Ruck (Detetive Tener)

Título original	The man with one red shoe
Título em português	O homem do sapato vermelho
Ano de lançamento	1985
País	EUA
Direção	Stan Dragoti
Roteiro	Robert Klane
Produção	Victor Draï
Montagem	O. Nicholas Brown / Bud Molin

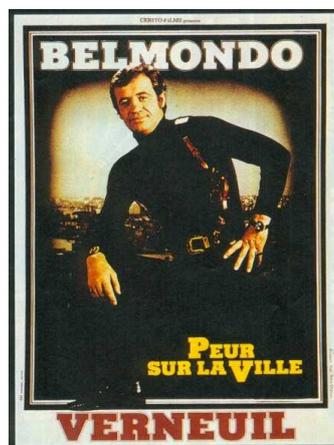
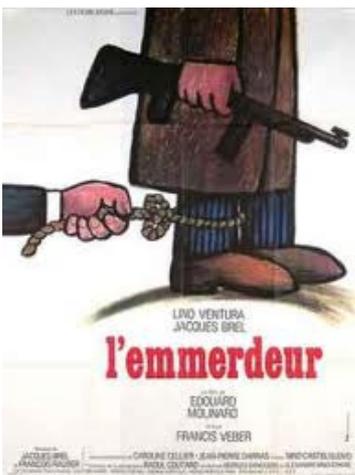
Dir. Fotografia	Richard H. Kline
Trilha sonora	Thomas Newman
Elenco	Tom Hanks (Richard Harlan Drew) Dabneu Coleman (Cooper) Lori Singer (Maddy) Charles Durning (Ross) Carrie Fischer (Paula) James Belushi (Morris)

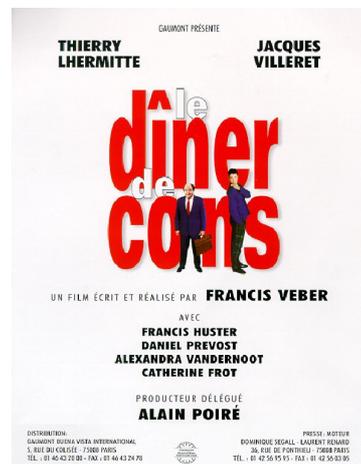
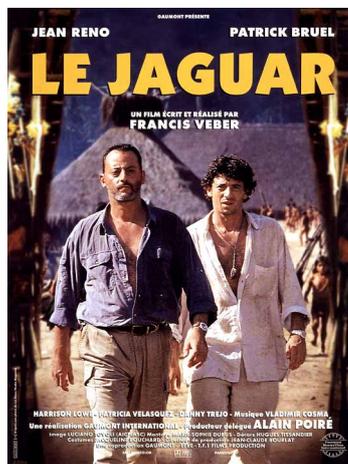
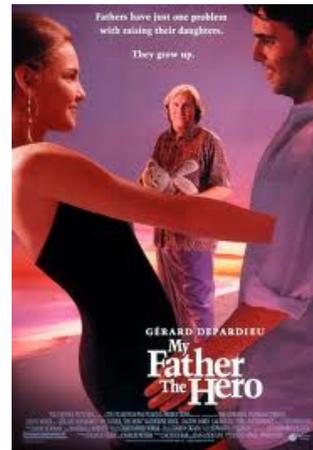
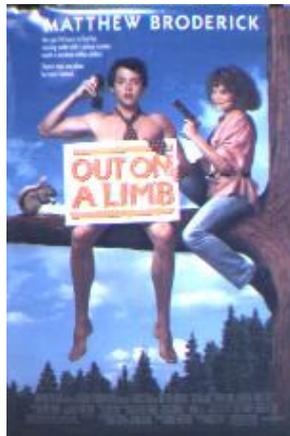
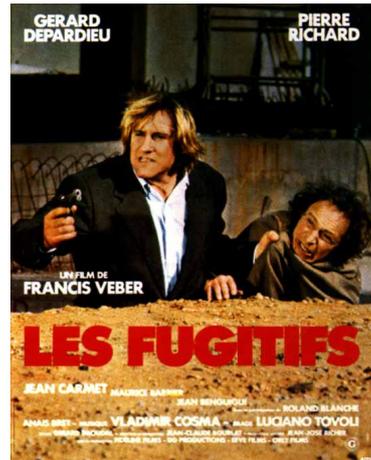
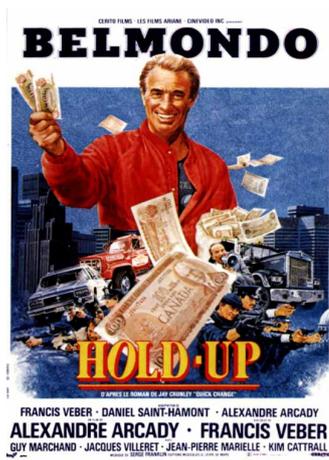
Título original	The toy
Título em português	O brinquedo
Ano de lançamento	1982
País	EUA
Direção	Richard Donner
Roteiro	Carol Sobieski
Produção	Phil Feldman / Ray Stark
Montagem	Richard A. Harris / Michael A. Stevenson
Dir. Fotografia	László Kovács
Trilha sonora	Patrick Williams
Elenco	Richard Pryor (Jack Brown) Jackie Gleason (U.S.Bates) Ned Beatty (Mr. Morehouse) Scott Schwartz (Eric Bates) Teresa Ganzel (Fancy Bates)

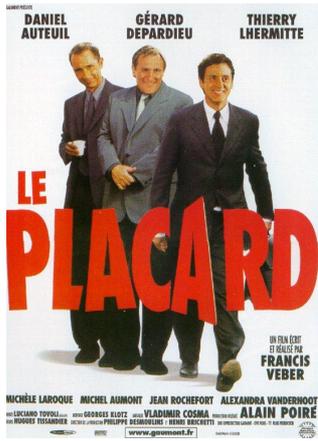
Título original	Buddy Buddy
Título em português	Amigos, amigos, negócios à parte
Ano de lançamento	1981
País	EUA
Direção	Billy Wilder
Roteiro	Billy Wilder / I.A.L. Diamond
Produção	Jay Weston
Montagem	Argyle Nelson Jr
Dir. Fotografia	Harry Stradling Jr.
Trilha sonora	Lalo Schifrin
Elenco	Jack Lemmon (Victor Clooney) Walter Matthau (Trabucco) Paula Prentiss (Celia Clooney) Klaus Kinski (Dr. Hugo Zuckerbrot) Dana Elcar (Capitão Hubris) Miles Chapin (Eddie, o bellboy)

ANEXO C - Cartazes

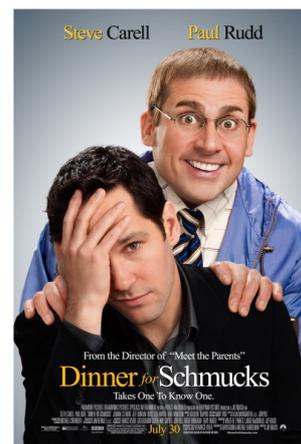
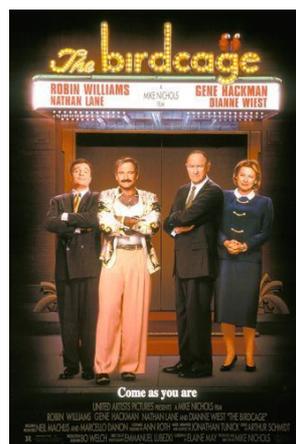
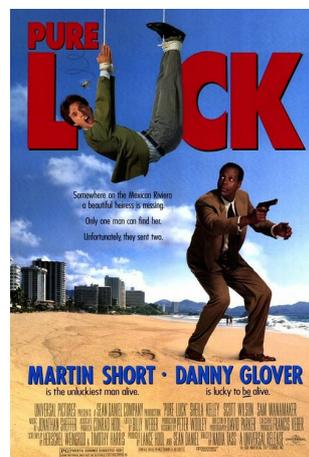
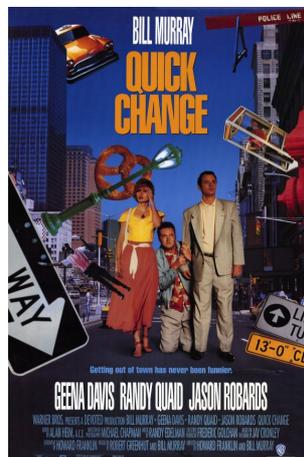
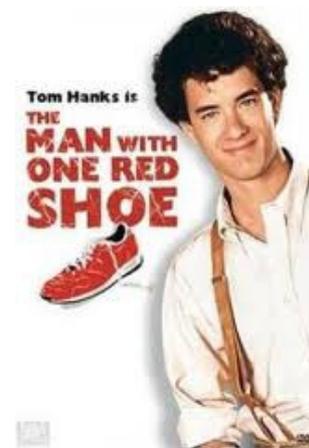
I - Cartazes dos filmes escritos ou dirigidos por Francis Veber







II - Cartazes dos remakes norte-americanos de filmes de Francis Veber¹⁵⁰



¹⁵⁰ - Nesta relação está incluído um filme que também consta do anexo anterior (*Os três fugitivos*) porque é um *remake* dirigido pelo próprio Veber.

ANEXO D – Bilheteria

Bilheteria dos filmes de Francis Veber na França

Título	Roteiro e/ou Direção	Nº de ingressos (em milhões, na França)
<i>L'Emmerdeur</i>	R / D	0,21
<i>Contratado para amar</i>	R / D	3,03
<i>Dupla confusão</i>	R / D	2,93
<i>O closet</i>	R / D	5,22
<i>O jantar dos malas</i>	R / D	9,05
<i>O jaguar</i>	R / D	2,30
<i>Fantasma com chofer</i>	R	0,34
<i>Meu pai herói</i>	R	nd
<i>Um yuppie em apuros</i>	D	nd
<i>Os três fugitivos</i>	R / D	nd
<i>Os fugitivos</i>	R / D	4,49
<i>Hold-up</i>	R	2,36
<i>Os compadres</i>	R / D	4,70
<i>Dois tiras muito suspeitos</i>	R	nd
<i>A cabra</i>	R / D	7,08
<i>A gaiola das loucas 2</i>	R	3,01
<i>Amantes sensuais</i>	R	nd
<i>Cause toujours... tu m'intéresses!</i>	R	nd
<i>Coup de tête</i>	R	nd
<i>A Gaiola das Loucas</i>	R	5,40
<i>O brinquedo</i>	R / D	1,60
<i>On aura tout vu</i>	R	1,29
<i>Adeus, bruto</i>	R	1,94
<i>O telefone rosa</i>	R	0,95
<i>Peur sur la ville</i>	R	3,94
<i>Le retour du grand blond</i>	R	2,19
<i>Le Magnifique</i>	R	2,89
<i>La valise</i>	R	1,20
<i>Fuja enquanto é tempo</i>	R	3,35
<i>Louro, alto, de sapato preto</i>	R	3,47
<i>Il était une fois un flic</i>	R	2,04
<i>Appelez-moi Mathilde</i>	R	nd

nd – Dados não disponíveis nos sites consultados: IMDb, Allociné, Boxofficestory e Wikipedia

ÍNDICE ONOMÁSTICO¹⁵¹

- ABOTT, Bud 28
ADORNO, Theodor 49, 232-233, 254
ALLEN, Woody 16-18, 73, 125-126, 128, 144, 146, 255, 257
ALMODÓVAR, Pedro 16
ANDRADE, Ana Lúcia 21, 92, 122, 124, 165-166, 254
ANNAUD, Jean-Jacques 112, 261
ARAÚJO, Inácio 20, 173, 254
ARCADY, Alexandre 261
ARISTÓFANES 50,53,82-83
ARISTÓTELES 14,22, 41-43, 45, 48-49, 254
ARKIN, Alan 221
ATTARDO, Salvatore 194, 254
AUDIARD, Michel 14
AUGENDRE, Michaël 247
AUMONT, Jacques 65, 123, 219, 254
AUMONT, Michel 60, 206
AUTEUIL, Daniel 71, 109, 118, 206, 213, 222-224, 226, 228
BAKHTIN, Mikhail 15, 150-151, 254
BARROS, Manoel de 10
BAUDIN, Brigitte 254
BAZIN, André 23, 156, 255
BEATTY, Warren 171
BECKETT, Samuel 69
BELMONDO, Jean-Paul 125
BENJAMIM, Walter 233, 255
BERGMAN, Ingmar 10, 144
BERGSON, Henri 14-15, 46, 56-57, 65, 68-69, 128, 163-165, 168, 170, 174, 194, 196, 203, 241, 250, 252, 255
BERNARD, Tristan 162
BERRY, Richard 24-25, 224, 226, 228
BESSERGLIK, Bernard 17
BIELINSKY, Fabian 20
BISSON, Alexandre 162
BJÖRKMAN, Stig 128, 255
BLIER, Bernard 116
BOLOGNESI, Mário F. 28, 255
BOON, Dany 72, 217, 226, 228
BORDWELL, David 22, 72, 74, 80, 96-100, 102, 104, 110-116, 122-123, 130, 134, 187, 217, 252
BOSSÉNO, Christian-Marc 193, 255
BOUQUET, Michel 31
BOURVIL (André Raimbourg), 28
BRASSENS, Georges 62
BRAUDY, Leo 23, 216, 255
BREL, Jacques 2, 25-26, 84, 134, 213, 222-223, 244
BROOKS, James L. 84
BROOKS, Louise 219
BROOKS, Mel 146, 187, 231, 261
BRUCKMAN, Clyde 144
BRUNETTE, Peter 153
BRUYN, Olivier 20, 95, 256
BUTLER, Samuel 49
BYRON, Lord George 52
CAILLAVET, Gaston A 162
CAMPBELL, Joseph 39-40, 256
CAPRA, Frank 73, 81, 142, 144, 146-147, 182, 243
CAPUZZO, Heitor 178, 256
CARELL, Steve 18, 138
CARMET, Jean 116
CARMONTELLE, Louis 60
CARREY, Jim 146
CEIA, Carlos 185, 256
CERVANTES, Miguel de 44. 51
CHAPLIN, Charles 16, 47, 68, 83, 144,146, 148, 151-152, 156, 169, 172, 190-191, 221, 224, 256, 261
CHARBIT, Corynne 152
CHATMAN, Seymour 241-243, 256
CHION, Michel 93, 256
CHOMÓN, Segundo de 75-77, 261
CLAIR, René 144
CLARK, Mark 17
CLÜVER, Claus 227-228, 256
COLPART, Gilles 14, 256
CONNERY, Sean 220
CONSTANTIN, Michel 70
COOPER, Gary 173
COSMA, Vladimir 62
COSTA, Antonio 12, 218, 256
COSTA, Flávia Cesarino 78-79, 256
COSTELLO, Lou 28
CRAIG, Daniel 220
CREVILLÉN, Stanislas 211
CUNHA, António G. Da 148, 256
DALTON, Timothy 220
DANEY, Serge 228, 256
DARC, Mireille 176
DAWSON, Jonathan 17
DE BAECQUE, Antoine 19, 256
DE BÉCHADE, Chantal 94, 127
DE BROCA, Philippe 13, 19, 171

¹⁵¹ - Não incluí os nomes citados apenas no Anexo

DE FLERS, Robert 162
 DE FUNÈS, Louis 14, 28, 96
 DE PALMA, Brian 188
 DEPARDIEU, Gérard 37-38, 70, 84-85, 94-95, 134-136, 152, 167, 210, 222-223
 DESCARTES, René 154, 218
 DIAMOND, I. A. L. 137, 144
 DÍAZ, Cameron 222
 DONNER, Richard 13, 132, 261
 DRAGOTI, Stan 13, 261
 EAGLETON, Terry 43, 257
 ECO, Umberto 23-24, 142, 170, 234-241, 250, 257
 EDISON, Thomas 75, 78
 EISENSTEIN, Sergei 79
 ELMALEH, Gad 71, 95, 108, 213, 217, 222, 224-225, 227-229, 247
 EPSTEIN, Jan 55
 ESSLIN, Martin 168-169, 257
 ÉTAIX, Pierre 143
 FARRELLY, Bobby e Peter 18
 FARR, John 17
 FERNANDEL (Fernand Contandin) 14
 FEYDEAU, Georges 18, 162, 169, 188
 FIELDS, W. C. 128, 231
 FINCHER, David 18
 FISHER, Bud 27
 FLAUBERT, gustave 243
 FORD, Harrison 219
 FRANKLIN, Howard 13, 261
 FRYDMAN, Serge 85
 FRYE, Northrop 45
 GAFFEZ, Fabien 74, 79, 257
 GALABRU, Michel 192
 GAMBON, Michael 220
 GAUDREAULT, André 78-79
 GAZONI, Fernando Maciel 45, 257
 GEHRING, Wes 22, 74, 143, 146-147, 182, 250, 257
 GIDEL, Henri 161-162, 257
 GIRARDOT, Annie 106
 GLOVER, Danny 135
 GODARD, Jean-Luc 125, 236, 261
 GODARD, Paulette 224
 GOGOL, Nicolai 68, 196
 GOLDIN, Daniel 94
 GOLDIN, Joshua 94
 GOMES, Paulo Emílio Sales 23, 215-217, 257
 GONZÁLES, Mario 43-44, 51, 257
 GOUGAUD, Henri 04
 GRANIER-DEFERRE, Pierre 261
 GRANT, Cary 188
 GRECO, Fabrice 32
 GRIFFITH, D. W. 80, 156, 187
 GUILLÉN, Michel 95, 142
 GUINSBURG, J. 161, 257
 GUNNING, Tom 79
 HALBOUT, Grégoire 257
 HAMMOND, Wally 84
 HARDY, Oliver 28, 38, 83, 169, 221
 HAWKS, Howard 84, 144, 147
 HEGEL, Georg 46
 HENNEQUIN, Maurice 162
 HEPBURN, Audrey 173
 HITCHCOCK, Alfred 64-65, 114, 121, 139, 146, 188, 260
 HOLDEN, Stephen 17
 HOPE, Bob 146
 HOPKINS, Anthony 220
 HORKHEIMER, Max 49, 232, 255
 HORTON, Andrew S 22, 74, 82-84, 133, 142-143, 145, 151, 168, 250, 258
 HOWE, Desso 17
 INSDORF, Annette 132
 JEUNET, Jean-Pierre 14
 JOHNSON, Ben 53. 174
 JOHNSTONE, Keith 68-69, 131, 250, 252, 258
 JONES, J. R. 17
 JULLIER, Laurent 232, 235-236, 258
 JUNG, Carl Gustav 39
 KARASEK, Hellmuth 24-26, 137, 258
 KASDAN, Lawrence 146
 KATZEMBERG, Jeffrey 135
 KEATON, Buster 83, 144, 146, 148, 156, 169, 187, 221, 224-225
 KEMPLEY, Rita 17
 KENNY, Glenn 17
 KEOUGH, Peter 17, 58
 KERR, Dave 17
 KERVERN, Eric 222, 224
 KING, Geoff 22. 74-74, 78-82, 100, 149, 170-171, 186, 188, 196, 250, 258
 KIRGO, Angela W. 130, 224, 261
 KOTHE, Flávio 27, 258
 KUBRICK, Stanley 144, 146, 187
 KRÁL, Petr 126, 158, 258
 LANGDON, Harry 83, 144, 221
 LAROQUE, Michelle 208, 224
 LA SALLE, Mick 17
 LAUREL, Stan 28, 38, 83, 169, 221
 LAUTNER, Georges 14, 25, 28, 261-262
 LAVANDIER, Yves 15, 258
 LAX, Eric 126, 258
 LE BRUN, Charles 218
 LECONTE, Patrice 14

LEDOYEN, Virginie 108, 226
 LEFRANC, Arnaud 217
 LELOUCH, Claude 25
 LEMMON, Jack 28, 137
 LEONE, Eduardo 258
 LEVERATTO, J. M. 220
 LEVER, Yves 228, 258
 LEVIN, Harry 15, 22, 41, 50-54, 60, 174, 250, 258
 LEWIS, Jerry 16, 28, 144, 146, 149
 LHERMITTE, Thierry 58, 134, 210, 215, 223
 LINDER, Max 83, 221
 LLOYD, Harold 83, 144, 146, 148, 221, 224
 LOPE DE VEGA, Felix 49
 LORRAIN, François-Guillaume 95
 LUBITSCH, Ernst 57, 107-108, 119, 144, 166, 172, 188, 261
 LUKÁCS, Georg 240, 258
 LUMIÈRE, Auguste 77-78, 262
 LUMIÈRE, Louis 77-78
 MALTIN, Leonard 17
 MARIELLE, Jean-Pierre 104
 MARIE, Michel 253, 260
 MARTEL, Lucrecia 20
 MARTIN, Dean 28
 MARTIN, Steve 146
 MARX, Groucho 24, 149
 MARX, Irmãos (trupe) 128, 144, 221
 MASCARELLO, Fernando 114
 MAST, Gerald 4, 22, 143-144, 172, 186-187, 250, 258
 MATTHAU, Walter 28, 137
 McCABE, Bob 221, 258
 McCAREY, Leo 147
 MÉLIÈS, Georges 75-78, 146, 262
 MELVILLE, Jean-Pierre 25, 262
 MENANDRO 53, 83
 MINER, Steve 262
 MIRANDA, Carlos Eduardo A. 218, 258
 MOINE, Raphaëlle 13, 132-138, 141-143, 222, 258
 MOLIÈRE 18, 51-53, 173-174, 188, 217
 MOLINARO, Edouard 10, 12, 18, 24, 28, 57, 104, 196, 223, 262
 MONDY, Pierre 262
 MOORE, Robert 187
 MORIN, Edgar 22-23, 40-41, 218-219, 233-234, 259
 MURCH, Walter 152, 259
 MURPHY, Eddie 146, 222
 MURRAY, Bill 13, 261
 MURY, Cécile 24-25
 MYERS, Mike 221-222
 NEALE, Steve 82, 259
 NEWMAYER, Fred 144
 NICHOLS, Mike 13, 126, 262
 NIETZSCHE, Friedrich 48
 NIXON, Richard 68
 NOLTE, Nick 136
 OURY, Gérard 14, 18, 262
 PASOLINI, Pier Paolo 10
 PASTRONI, Giovanni 80
 PHILLIPS, Michael 17
 PIAZZO, Philippe 104
 PLATÃO 48
 PLAUTUS 50
 POIRÉ, Jean-Marie 14, 163
 POLLACK, Sidney 84
 POLLOCK, Tom 94-95
 POPE, Alexander 52
 PRÉVERT, Jacques 13
 PROPP, Vladimir 15, 170, 196, 259
 PRYOR, Richard 135
 PUDOVKIN, Vsevolod 123
 RABELAIS, François 150-151
 REA, Stephen 17
 REITMAN, Ivan 13, 132, 262
 RENOIR, Jean 18, 144, 172
 RENO, Jean 70, 84-85, 95
 RESNAIS, Alain 115
 RIBLET, Doug 74, 83, 259
 RICHARD, Pierre 14, 28, 37, 94-94, 117, 119, 134-136, 148, 152, 213, 222, 224-225
 RIOU, Alain 222, 231
 RIPOCHE, Nicolas 25, 193, 262
 RISKIN, Robert 144
 ROACH, Jay 13, 132, 138, 262
 ROBERT, Yves 28, 159, 262
 ROBINSON, Phil Adler 146
 ROCHEFORT, Jean 116, 211
 ROSENFELD, Anatol 45-46, 259
 RUDD, Paul 138, 277
 SAKS, Gene 27
 SALDANHA, Carlos 87
 SARTRE, Jean-Paul 206
 SAUTET, Claude 13
 SCHWARZBAUM, Lisa 17
 SELLERS, Peter 148, 221
 SENNET, Mack 81, 146
 SERRAULT, Michel 192
 SHAKESPEARE, William 15, 50
 SHAW, Bernard 174
 SHORT, Martin 136
 SIMON, Jean-Paul 259
 SIMON, Neil 27
 SINGER, Bryan 115

SONNENFELD, Barry 84
 SPAAK, Charles 144
 SPIELBERG, Steven 119, 190, 219, 235
 SPLENDID (trupe) 14
 SRBEK, Wellington 150, 259
 STEWART, James 108, 188
 STEWART, Jan 17
 STRAUB, Jean-Marie 115
 STURGES, Preston 73, 144, 147
 SULLAVAN, Margaret 108
 SWIFT, Jonathan 52, 171
 TAGLIONI, Alice 109, 226
 TARANTINO, Quentin 188
 TASS, Nadia 13, 132, 262,
 TATI, Jacques 14, 16, 31, 143-144, 148, 22
 TERÊNCIO 53
 TESSÉ, Jean-Philippe 148, 158, 259
 THEATE, Barbara 217
 THOMAS, Kristin Scott 109, 226
 THOMPSON, Kristin 255
 TIMSIT, Patrick 213, 222, 224
 TOGNAZZI, Ugo 192
 TORRANCE, Robert 22, 41, 44-56, 62, 72, 174,
 247, 250, 259
 TOTHEROH, Roland 144
 TOUBIANA, Serge 19, 256
 TRAPALHÔES, Os (trupe) 28
 TRÈS PATETAS, Os (trupe) 153, 221
 TRUFFAUT, François 13, 19, 64, 128, 259
 TURAN, Kenneth 17
 VALDENNAIRE, Célié 220, 259
 VEBER, Francis 10-39, 54-74, 85-96, 99-113, 116-142,
 147, 151-168, 171-185, 188-217, 222-231, 237-254,
 259-263
 VEBER, Pierre 162
 VENTURA, Lino 25, 84, 134, 244
 VERNET, Marc 21-22, 216, 240, 259
 VERNEUIL, Henri 263
 VILLERET, Jacques 2, 11, 58, 128, 130, 213, 215,
 222, 224-225
 VOGLER, Christopher 39-40, 44, 260
 WAXMAN, Sharon 18, 260
 WEAVER, Sigourney 219
 WEDGE, Chris 87
 WEITZMAN, Elizabeth 17
 WILDER, Billy 12, 16-17, 21, 57, 73, 84, 95, 119,
 122, 132, 137, 142, 144, 146, 166, 173, 188, 263
 WOJCIK, Pamela 219, 260
 WOOD, Elijah 220
 XAVIER, Ismail, 123, 260
 ZAZ (David Zucker, Jim Abrahams & Jerry
 Zucker) 146
 ZEMECKIS, Robert 84
 ZIDI, Claude 19
 ZOGLIN, Richard 169, 260

ÍNDICE DE FILMES CITADOS¹⁵²

- Acossado (À bout de souffle, 1960) 125
- Ali Babá e os 40 ladrões (Ali Baba et les quarante voleurs, 1907) 77
- Alien (Alien, *série*) 220
- Alta ansiedade (High anxiety, 1977) 187
- Amigos, amigos, negócios à parte (Buddy buddy, 1981) 12, 132, 134, 137, 249
- Amor na tarde (Love in the afternoon, 1957) 173
- Apertem os cintos... o piloto sumiu (Airplane!, 1980) 187
- Assassinato por morte (Murder by death, 1976) 187
- Aventura é uma aventura, A (L'aventure, c'est l'aventure, 1972) 25
- Aventura na África, Uma (The African Queen, 1951) 84
- Balão Vermelho, O (Le ballon rouge, 1956) 156
- Bananas (Bananas, 1971) 73
- Banzé no Oeste (Blazing saddles, 1974) 231
- Brinquedo, O (Le jouet, 1976) 10,12, 28-37, 57, 60, 93, 101-103, 110-112, 132-133, 135, 173, 179, 181, 241
- Brinquedo, O (The toy, 1982) 12, 132, 135
- Cabíria (Cabiria, 1914) 80
- Cabra, A (La chèvre, 1981) 10, 13, 29-30, 37, 69-70, 72-73, 89, 93-94, 110-111, 119, 132-133, 135-136, 152-158, 166, 173, 205, 222-223
- Caçadores da arca perdida, Os (Raiders of the lost ark, 1981) 79
- Campo dos sonhos (Field of dreams, 1989) 147
- Cause toujours... tu m'intéresses! (1979) 10, 29, 39, 93, 102, 104-108, 112, 119, 125, 181
- Chegada do trem à estação, A (L'arrivé d'un train à La Ciotat, 1896) 78
- Closet, O (Le placard, 2001) 10, 30, 38, 57-58, 60, 85, 93, 110-112, 117-119, 154, 163, 175, 177, 179-180, 195, 206-213, 222-224, 229, 244, 247-248
- Compadres, Os (Les compères, 1983) 10, 13, 28, 37, 69, 72, 89, 93-93, 110-112, 117, 119, 121-122, 127, 132, 136 153, 158-161, 163-166, 173, 178-179, 182, 191-192, 212-213, 222-223, 241-242, 246-247
- Contratado para amar (La doublure, 2006) 10, 18, 30, 38, 60, 71-72, 93, 95, 101, 104, 108-109, 117, 119, 166-167, 173, 175, 177, 179, 181-183, 190-191, 212-213, 217, 222-223, 225-230, 241-244, 247-249
- Convidado bem trapalhão, Um (The party, 1968) 02
- Corra que a polícia vem aí (The naked gun: from the files of Police Squad!, 1988) 187
- Coup de tête (1979) 10, 29, 39, 93, 101, 110, 112-113, 119-121, 125, 175, 177, 180, 184, 190
- Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard, 1950) 16
- Crimes e Pecados (Crimes and misdemeanors, 1989) 128
- Detetive desastrado, O (The cheap detective, 1978) 187
- De volta para o futuro (Back to the future, 1985) 84
- Dia, dois pais, Um (Father's day, 1997) 13, 132, 134, 136, 141, 249
- Dois tiras meio suspeitos (Partners, 1982) 111
- Dr. Fantástico (Dr Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb, 1964) 144, 146, 187
- Dupla confusão (Tais toi!, 2003) 23, 29, 38, 69-70, 84-93, 100, 103, 111-112, 117, 119, 153, 160, 166, 174, 181, 193, 229
- Entrando numa fria (Meet the parents, 2000) 138
- É pura sorte (Pure luck, 1991) 13, 132, 134-135, 141
- Era do gelo, A (Ice age, 2002) 87
- Estranho casal, O (The odd couple, 1968) 27
- Exército das sombras, O (L'armée des ombres, 1969) 25
- Fabuloso destino de Amélie Poulain, O (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) 13
- Fantasma com chofer (Fantôme avec chauffeur, 1996) 38
- Farrapo humano (Lost weekend, 1945) 16
- Felicidade não se compra, A (It's a wonderful life, 1946) 147
- Fugitivos, O (Les fugitifs, 1986) 10, 13, 30, 38, 69-70, 93, 101, 103-104, 110-111, 132, 135-136, 153, 167, 173-175, 178, 180, 193-194, 212-213, 222-223, 241
- Fuja enquanto é tempo (L'Emmerdeur, 1973) 10, 12, 24-26, 28, 30, 38, 56-57, 66, 68-70, 72, 85, 100-104, 109, 117, 132-133, 137-138, 196, 213, 241, 245-246, 249
- Gaiola das loucas, A (La cage aux folles, 1978) 12-13, 18, 38, 111, 132, 192-193

¹⁵² - Não inclui os filmes citados apenas no anexo

- Gaiola das loucas, A (Birdcage, 1996) 13, 104, 132, 134
- Gaiola das loucas 2, A (La cage aux folles 2, 1980) 38
- Garoto, O (The kid, 1921) 190
- General, A (The general, 1926) 187
- Ghost – do outro lado da vida (Ghost, 1990) 186
- Grand Canyon, ansiedade de uma geração (Grand Canyon – EUA – 1991) 147
- Grande ditador, O (The great dictator, 1940) 151
- Grande escapada, A (La grande vadrouille, 1966) 96
- Guerra nas estrelas (Star wars, 1977) 79
- Harry Potter (Harry Potter, *série*) 220
- Hold-up (1985) 13, 132
- Homem de cabeça de borracha, O (L’homme à la tête en caoutchouc, 1901) 76
- Homem do sapato vermelho, O (The man with one red shoe, 1985) 13, 132, 134
- Homem e uma mulher, Um (Un homme et une femme, 1966) 132
- Homem que sabia demais, O (The man who knew too much, 1956) 188
- Homens de Preto (Men in black, 1997) 84
- Il était une fois un flic (1971) 27, 70
- Inteligência artificial (Artificial intelligence, 2001) 236
- Intriga internacional (North by Northwest, 1959) 188
- Jaguar, O (Le jaguar, 1996) 10, 29, 38, 69-70, 93, 110, 112, 142, 153, 173, 175
- Janela indiscreta (Rear window, 1954) 193
- Jantar dos Malas, O (Le dîner de cons, 1998) 10-13, 18, 30, 38, 58-69, 72, 85, 89, 93, 100-101, 103-104, 109, 112, 116, 119, 121, 128-131, 133, 138-141, 163, 168, 175, 177-179, 182-183, 190, 195, 197-205, 213-215, 223-224, 229, 238, 244-245, 247
- Jantar para idiotas, Um (Dinner for schmucks, 2010) 13, 132, 134, 138-141, 177, 249
- Jogador, O (The player, 1992) 186
- Kiriki, acrobates japoneses, Les (1907) 76
- L’arroseur arrosé (1895) 77
- L’emmerdeur (2008) 10, 30, 38, 109, 117, 160, 213, 224, 241-242, 245, 249
- Levada da breca (Bringing up baby, 1938) 84
- Locataire diabolique, Le (1909) 77
- Loja da esquina, A (The shop around the corner, 1940) 107-108
- Loja de penhores, A (The pawn shop, 1916) 190
- Loucas aventuras do Rabi Jacó, As (Les aventures de Rabbi Jacob, 1973) 96
- Louro, alto, de sapato preto (Le grand blond avec une chaussure noire, 1972) 10, 12, 24, 29-30, 39, 60, 69, 89, 93, 101, 110, 112, 116, 132, 159, 176, 179, 181, 188-192, 212
- Magnífico, O (Le magnifique, 1973) 188
- Maridos e esposas (Husbands and wives, 1992) 128
- Melhor é impossível (As good as it gets, 1997) 84
- Meu pai herói (My father the hero, 1994) 104
- Meu tio (Mon oncle, 1958) 16
- Mulher faz o homem, A (Mr. Smith goes to Washington, 1941) 243
- Não tenho troco (Quick change, 1990) 13, 132
- Never give a sucker an easy break (1941) 231
- Noivo neurótico, noiva nervosa (Annie Hall, 1977) 16
- Nove rainhas (Nueve reinas, 2000) 20
- On aura tout vu (1976) 104
- Otário, O (The patsy, 1964) 149
- Pacto de sangue (Double indemnity, 1944) 173
- Politicamente incorreto (Bulworth, 1998) 171-172
- Quanto mais quente melhor (Some like it hot, 1959) 95
- Se meu apartamento falasse (The apartment, 1960) 16, 84, 132, 173
- Senhor dos anéis, O (The Lord of the rings, *série*) 220
- Shrek (Shrek, *série*) 222
- Silêncio dos inocentes, O (The silence of the lambs, 1991) 220
- Sob o domínio do mal (The Manchurian candidate, 1962) 186
- Sorrisos de uma noite de amor (Sommarnattens leende, 1955) 144
- Suspeitos, Os (The usual suspects, 1995) 115
- Telefone rosa, O (Le téléphone rose, 1975) 104
- Tempos modernos (Modern times, 1936) 47
- Tios bons de pistola, Os (Les tontons flingueurs, 1963) 25
- Todo mundo em pânico (Scary movie, 2000) 187
- Tootsie (Tootsie, 1982) 84
- Três fugitivos, Os (The three fugitives, 1989) 13, 38, 132, 134-135, 175, 249

Tribulations d'un chinois en Chine, Les (1965) 171

Tubarão (Jaws, 1975) 79, 119, 190

Tudo por uma esmeralda (Romancing the stone, 1984)
84

Valise, La (1973) 39, 104, 188

Vivendo no abandono (Living in oblivion, 1995)
186

Volta do louro alto, A (Le retour du grand blond,
1974) 10, 29, 110, 159-160, 188

Yuppie em apuros, Um (Out on a limb, 1992) 94
007 (007, *série*) 220