



# Jerry Lewis

Compilação de textos distribuídos em acompanhamento das projeções dos filmes de e com Jerry Lewis na Cinemateca

# Índice

The Stooge / O Esteira Vergas (1951)	3
Money From Home / Dinheiro em Caixa (1953)	4
Three Ring Circus / O Rei do Circo (1954)	5
Artists and Models/ Pintores e Raparigas (1955), Manuel Cintra Ferreira	7
Hollywood or Bust / Um Espada Para Hollywood (1956), Maria João Madeira	8
The Sad Sack / O Herói do Regimento (1957), Manuel Cintra Ferreira	9
Rock-a-Bye Baby / Jerry Ama-Seca (1958), João Lopes	10
The Geisha Boy / Jerry no Japão (1958), Luís Miguel Oliveira	12
Don't Give Up the Ship / Capitão Sem Barco (1959), Manuel Cintra Ferreira	13
CinderFella / Cinderelo dos Pés Grandes (1960), Joana Ascensão	14
The Bellboy / Jerry no Grande Hotel (1960), Antonio Rodrigues	15
Visit to a Small Planet / Jerry, Primeiro Turista no Espaço (1960), Manuel S. Fonseca	17
The Ladies' Man / O Homem das Mulheres (1961), Maria João Madeira	18
The Errand Boy / O Mandarete (1961), Manuel Cintra Ferreira	20
It's Only Money / Dinheiro e Só Dinheiro (1962), Manuel Cintra Ferreira	21
The Nutty Professor / As Noites Loucas do Dr. Jerryll (1963), Luís Miguel Oliveira	22
Who's Minding the Store? / Um Namorado com Sorte (1963), Luís Miguel Oliveira	23
The Patsy / Jerry, Oito e Três Quartos (1964), Manuel Cintra Ferreira	24
The Disorderly Orderly / Jerry, Enfermeiro Sem Diploma (1964), Manuel Cintra Ferreira	25
The Family Jewels / Jerry e os Seis Tios (1965), Manuel Cintra Ferreira	26
Three on a Couch / Uma Poltrona Para Três (1966), Manuel Cintra Ferreira	28
The Big Mouth/ O Charlatão (1967), Maria João Madeira	29
One More Time / O Morto era Outro (1970), João Lopes	30
Which Way to the Front? / Onde Fica a Guerra? (1970), João Lopes	31
Hardly Working / Vai Trabalhar Malandro! (1980), Manuel Cintra Ferreira	32
The King of Comedy / O Rei da Comédia (1982), Manuel Cintra Ferreira	33
Smorgasbord / Jerry, Tu És Louco! (1983), Manuel Cintra Ferreira	35

## The Stooge / O Estoira Vergas (1951)

Inicia-se este Ciclo com a quinta longa-metragem em que Jerry Lewis participou. Desde 1949, a dupla Dean Martin/Jerry Lewis (nascida no “music-hall”) fizera a sua entrada no cinema, através da Paramount e do produtor Hall B. Wallis. *The Stooge*, por vários motivos – a começar pelo facto de se passar no mundo do “show business” – acaba por ter um valor emblemático e extremamente esclarecedor em relação ao funcionamento da dupla que se manteria até 1956. Vale a pena seguir a sua formação ao longo do filme.

Curiosamente, a dupla Martin/Lewis não surge como um dado adquirido desde o início do filme. Pelo contrário, poderíamos dizer que o filme é, precisamente, a história da formação dessa dupla, quer enquanto sucessão de peripécias variadas, quer na verificação dos efeitos que essa formação provoca noutras alianças previamente definidas.

Assim, a primeira aliança que está em causa é a do casamento. *The Stooge* inicia-se com uma cena saborosíssima – a conversa telefónica entre Mary (Polly Berger) e Dell (Dean Martin) – que, desde logo, estimula uma relação precisa entre ambos: não só está implicitamente sugerida a dimensão erótica dessa relação, como o seu enquadramento – o casamento que se vai realizar no dia seguinte – surge como um factor de carácter inequivocamente social.

Vale a pena determo-nos um pouco na análise de alguns pormenores desta cena. Trata-se, em resumo, de um momento típico de um certo cinema de “telefones brancos” em que a utilização de determinados sinais socialmente codificados – a começar pelos ditos telefones – serve para reforçar a imagem harmoniosa de um estilo de vida que tem tanto de verosímil como de mítico. A construção da cena baseia-se na sugestão discreta, mas nem por isso menos eficaz, de um pequeno “escândalo” moral: é a mulher que toma a iniciativa da conversa, numa entrega simbólica que a aceitação do homem virá consumir. O desenlace da situação reconduz-nos, então, a terrenos mais próximos da norma, tanto moral como fílmica: Mary e Bill vão casar-se no dia seguinte; o mundo de que fazem parte e em que os podemos reconhecer é, claramente o do espectáculo – o diálogo cantado e as revistas que os dois estão a ler assim o confirmam.

Os valores que podemos detectar nesta cena são bastante reveladores do género de convenções que à partida, recebem a figura de Jerry no cinema. Mais do que isso: sugerem um conjunto de ligações, mais ou menos ambíguas, que, ao longo de quase dez anos, irão estruturar a dupla Martin/Lewis.

O aparecimento de Jerry está ligado a uma perturbação da ordem quotidiana (sobretudo na sua dimensão profissional: veremos, ao longo deste ciclo, como a encenação dos ofícios – culminando no seu último filme, *Hardly Working* – constitui uma faceta decisiva da obra do actor e do cineasta Lewis). No escritório da agência artística, começamos, não por vê-lo, mas por *ouvi-lo* (Lewis viria, aliás, a revelar-se um dos autores mais ousados do cinema moderno na exploração sistemática dos efeitos sonoros). Depois, toda a sequência no bar contém variadíssimos elementos que são extremamente sugestivos e que envolvem dois paradigmas fundamentais: a relação erotizada com a alimentação (dir-se-ia que Jerry retira os alimentos do interior do próprio corpo) e, através desta, com a paixão regressiva da infância; depois, a presença privilegiada da figura da mãe (foi ela que preparou o almoço de Jerry).

Acontece, aliás, algo de muito curioso, porque excepcional, em relação à presença, neste filme, da mãe do personagem de Jerry: ela surge sem mediações nem barreiras, representada por uma actriz (Frances Bavier). Isto é duplamente surpreendente: porque, a pouco e pouco, na obra de Jerry, a figura materna, continuando a ter uma função poderosíssima, aparecerá de forma ambivalente (por exemplo, interpretada por ele próprio: *The Ladies' Man*); porque, enfim, essa figura surgirá, com mais frequência, repartida por várias mulheres.

E chegamos ao encontro de Jerry com Dean Martin. Jerry assume-se como subalterno de Martin, mas essa definição hierárquica esbarrará sempre com a carga afectiva da sua aproximação. No táxi em que se deslocam para o teatro em que Martin actua, Jerry ocupa, sem equívocos, a posição intermédia entre ele e Mary que é, ao mesmo tempo, de ligação com a de substituição da mulher. Este aspecto será sempre muito importante na evolução da dupla: discretamente homossexual, corresponde mais a uma herança retocada de algum cinema clássico (nomeadamente, o “western”) em que a comunidade dos homens não ignora as mulheres, mas, de certo modo, se estrutura como rede de mediações masculinas em direcção ao feminino (ver *Hawks*). Como poderemos verificar daqui a alguns dias em *Artists and Models*, uma situação de separação iminente entre Lewis e Martin será referida como um “divórcio”.

O acesso de Jerry ao espectáculo virá a revelar-se accidental mas, ao mesmo tempo, cuidadosamente controlado. A primeira cena de uma actuação de Martin com Jerry no camarote é sintomática: Jerry faz rir o público com o seu próprio embaraço “natural” e sem obedecer a um papel previamente decorado. Ele já é actor na vida antes de o ser no palco (do mesmo modo que, como veremos em *O Rei do Circo*, já é palhaço na vida antes de o ser na arena).

A sua carreira consistirá, então, em aperfeiçoar as qualidades que definem a sua própria existência. Aperfeiçoar significa, aqui, *transpor*: da vida para o espectáculo, numa vertigem em que as fronteiras entre uma e outra variarão até ao infinito. Por outro lado, a sua carreira passará também por uma prova dura, por vezes cruel: afirmar-se perante Dean Martin, num jogo de personalidades em que será difícil, senão impossível, chegar a um compromisso pacífico. *The Stooge* é a história desse compromisso até um ponto de harmonia que a obra de Jerry, a partir de certa altura, não mais poderia sustentar.

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.



## Money From Home / Dinheiro em Caixa (1953)

1. Antes de nos referirmos ao tema deste filme seria interessante fazer notar algumas particularidades que beneficiam, sem dúvida, a sua compreensão. Em primeiro lugar deve dizer-se que *Money From Home* é um filme rodado para ser projectado em “3-D” (cinema em relevo). O fracasso comercial deste processo técnico levou a que a exploração deste filme, como dalguns outros da época – entre os quais *Dial M for Murder* – se fizesse não em “3-D”, mas sim pelo processo normal, como é o caso da cópia hoje exibida. No entanto, a utilização daquele processo técnico deixou os seus sinais, visíveis na composição interna dos planos e na estrutura e duração de algumas sequências. Tomemos como exemplo a longa sequência da corrida de cavalos, com constantes quedas e interrupções cujo efeito cómico seria necessariamente sublinhado pelas “três dimensões”, diluindo-se bastante ao ser apresentada pelo processo normal.

Em segundo lugar importa assinalar que *Money From Home* é o terceiro filme da dupla Dean Martin / Jerry Lewis dirigido por George Marshall. Este cineasta dirigira *My Friend Irma (A Minha Amiga Irma)*, em 1949, que marca a estreia da dupla no cinema e três anos depois realizava *Scared Stiff (Castelo de Terror)*. George Marshall viria ainda a trabalhar com Jerry em *The Sad Sack (O Herói do Regimento)*, de 1957 e em *Hook, Line and Sinker (Jerry, Pescador em Águas Turvas)*, de 1968, em qualquer dos casos já depois da ruptura de Jerry com Dean Martin. O facto das relações de trabalho Lewis/Marshall serem tão espaçadas no tempo é por si mesmo significativo. De facto, George Marshall não seria um cineasta determinante na evolução do personagem Jerry ou do autor Jerry Lewis.

Há ainda um terceiro aspecto relevante neste filme e que assinala já um reconhecimento mínimo da especificidade do fenómeno – Lewis. É que a realização das sequências musicais pertence ao próprio Jerry. A dimensão de Jerry começa a ter dificuldades em conter-se nos estritos limites do mero actor.

2. Não estaremos a violentar a temática e os objectivos de *Money From Home* se pensarmos que uma das linhas de força do cinema de Jerry Lewis se começa a esboçar nesta fita de George Marshall. Queremos com isto referir a ideia de “desdobramento” que constitui o essencial do enredo de *Money From Home*.

Jerry Lewis, se bem que desempenhando o papel de Virgil Yokum, acaba por se fingir um outro: passa por ser, não aos olhos dos espectadores, mas na óptica dos restantes personagens, o famoso “jockey” Bertie Searles, que ele e o “Falinhas Mansas” Nelson mantêm sequestrado. O fingimento do personagem Virgil Yokum dá origem a que o actor Jerry desempenhe, efectivamente, dois papéis, correspondendo a cada um deles uma personalidade própria. Há, por um lado, a humildade e a boa vontade de Virgil, esse ser apaixonado radicalmente pelas coisas e pelos animais e há, por outro lado, a excentricidade do suposto Bertie. Numa coisa, contudo, os dois personagens confluem: a sua manifesta inabilidade, fonte permanente de “gags”.

Outro ponto interessante de leitura do filme será o seu evidente maniqueísmo. Os bons e os maus habitam territórios rigidamente divididos. Jerry, ou melhor, Virgil Yokum participa evidentemente da virtude dos bons, mesmo quando, mentindo, finge ser um outro. Também as duas mulheres, Phylis Leigh e Autumn, são espelhos de pureza e generosidade.

A maldade funciona em dois registos: o da brutalidade, que consagra a vitória dos músculos, e que é representado pelo “gang” de Jumbo; o da perfídia, que consagra o uso maléfico da inteligência e que no filme é dado por Marshall Preston.

Não se pense, no entanto, que os bons estão privados da assunção do corpo: Phylis e Autumn são belas e essa beleza um factor de atracção e desejo. O erotismo é, pois, um privilégio dos corpos belos e bons. O mesmo vale para a inteligência que, nos bons, se pode dar de duas maneiras: – pense-se no carácter científico do trabalho de Autumn (veterinária) e das observações lúcidas de Virgil/Jerry quando lhe entrega o cão com a pata partida, esse é o primeiro modo; o segundo tem a ver com a espontaneidade, cujos efeitos imediatos são aparentemente desastrosos, mas revelando-se enfim um sinal de genialidade a que só alguns (pela sua bondade, mais do que pelo raciocínio) podem aceder. Este segundo modo que surge ainda com um desenvolvimento incipiente, será retomado e elaborado em profundidade na obra de Jerry como autor.

Entre os campos divididos (do bem e do mal) circula no entanto um personagem: “Falinhas Mansas” Nelson (Dean Martin, que transita impunemente de um lado para o outro das alfândegas morais. Aliás, o percurso de *Money From Home* é, de certo modo, a redenção de Nelson. Uma redenção que se inicia pela demonstração prática da sua incapacidade para o mal e que se reafirma no reconhecimento explícito do outro: o exemplo decisivo é o seu amor por Phylis.

Note-se ainda a subtilidade da cena entre Autumn e Virgil, em que ela, apesar da descoordenação e dos rasgos infantis dele, reconhece nele o homem, através de um saboroso jogo de palavras com “viril” e “Virgil”.

*Money From Home* não será na sua globalidade uma obra espantosa, do mesmo modo que o seu autor, George Marshall, não é também um cineasta fundamental. Mas, revelam-se os traços de um percurso maior e marcas de uma profundidade que a superficialidade deste filme mal comporta.

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.



## Three Ring Circus / O Rei do Circo (1954)

*O Rei do Circo*, décimo segundo filme da dupla Jerry Lewis/Dean Martin é o primeiro deste ciclo em que vamos encontrar Jerry directamente implicado numa situação em que tem a ver com o circo e, no seu interior, com o trabalho dos palhaços. No final, em *Hardly Working*, redescobri-lo-emos novamente como palhaço (e não será, certamente, por acaso que o veremos com uma caracterização do rosto em tudo idêntica à deste filme).

É importante insistir nesta ideia: aqui, em *O Rei do Circo*, Jerry surge directamente implicado no circo e no seu funcionamento, mas, na verdade, o circo está sempre indirectamente presente no seu trabalho de actor e cineasta. E isto por duas razões fundamentais: primeiro, porque o circo surge como um lugar ritualizado de transformações semelhantes àquelas por que passa o actor em qualquer trabalho de representação; depois, porque o circo é ainda um território particularmente privilegiado de relações com a infância, quer em sentido imediato, quer de forma mediatizada, isto é, simbólica.

Além disso, o circo surge ainda como um verdadeiro microcosmos onde se reflectem as paixões do mundo e as suas irremediáveis transformações. Uma das sequências mais patéticas de *O Rei do Circo* é, precisamente, a do aniversário de Jill (Joanne Dru), onde acontece também o despedimento de Puff (Gene Sheldon). Entre a celebração colectiva e a exclusão de um dos membros da comunidade circense, define-se todo o drama irreversível da vida que corre e se transforma, num jogo de entradas e saídas, triunfos e insucessos, que faz lembrar a evolução dos actores num palco. Essa sequência marcará, aliás, a possibilidade, para Jerry, de assumir a tão ambicionada figura de palhaço, seu desejo desde que, no início do filme, se torna, com Dean Martin, empregado de circo.

A este propósito, será talvez, curioso e, sem dúvida, revelador, chamar a atenção para o nome da personagem que Jerry interpreta neste filme: Jerry Hotchkiss. Trata-se, realmente, do único filme em toda a carreira de Jerry em que nome próprio do actor e nome próprio da personagem coincidem, numa fusão que não é, obviamente, isenta de significações profundas. Se, como afirma Robert Benayoun, estudioso da obra de Lewis, 1951 marca a data em que ele pôde começar a controlar os nomes dos seus personagens, então este “Jerry” que Jerry escolheu



para si próprio não pode deixar de ser um sintoma de uma identificação subterrânea entre o actor e o personagem, o estatuto de actor e o desejo do personagem.

Mas o palhaço não é apenas aquele que, transitoriamente, assume uma figura mais ou menos codificada na arena do circo (neste caso, nas três arenas, aliás referidas no título original). Ele é também uma das muitas variações do actor enquanto o corpo de transfiguração (*The Nutty Professor*, que veremos no próximo dia 20, corresponde, no interior da obra de Jerry, a uma espécie de teorização fílmica desse permanente regime de transfiguração e dos efeitos que ele arrasta). Ser palhaço, no entanto, constitui como que o limite da própria prática de transfiguração do actor: o palhaço representa sempre o humano e é-o tanto mais quanto mais, aparentemente, dele se afasta nos sinais ou no comportamento. A maravilhosa sequência final em que Jerry-Hotchkiss-Lewis tenta fazer rir uma das crianças que assistem à festa oferecida pelo circo é disso exemplo paradoxal e comovente: é no momento em que o palhaço mais parece afastar-se do seu estatuto habitual – chorando – que ele acaba por desencadear a reacção que tão desesperadamente procura – o riso. Há, evidentemente, a marca fortíssima da herança de Chaplin nestas características de Jerry.

No entanto, em *O Rei do Circo* Jerry (e Dean Martin) chega ao circo numa situação que não lhe permite, desde logo, assumir o trabalho que mais deseja: ser palhaço. Por um lado, é interessante reparar que a dupla surge desde início formada; dir-se-ia que, depois de onze trabalhos conjuntos em cinco anos, os filmes com os dois actores podiam economizar a narrativa de um encontro já confirmado noutros filmes anteriores. Por outro lado, Jerry aceitará o trabalho que lhe oferecem, dispensando, desse modo, a concretização imediata do seu sonho.

O desejo de ser palhaço, porém, não era acidental nem caprichoso. O trajecto de Jerry no interior do circo consistirá, então, em ser palhaço desde o princípio, por assim dizer, mesmo sem lhe vestir a pele. As cenas da venda de gelados ou da barraca com a tina de água (com o espantoso “gag” final em que Jerry se contorce longamente até extrair do interior do roupão o peixe que lhe fazia cócegas) mostrar-nos-ão um Jerry que, na vida real – mas o circo, como depois como depois compreenderemos, é também o espaço onde se diluem as fronteiras entre a vida real e a vida representada – é já um palhaço, com toda a carga de humor e vitalidade que hão-de caracterizar a arena.

O encontro com o público será, então, um momento decisivo. Eis o que está admiravelmente inscrito naquela que é, talvez, a cena mais conseguida de *O Rei do Circo*: Jerry representando o seu número para uma assistência imaginária. A moral (se assim se pode dizer) desta cena é bem explícita: o palhaço – como o actor – não deixa de ser palhaço, mesmo na solidão; o encontro com o público é o culminar de uma disponibilidade interior e permanente.

Dirigido por Joseph Pevney, um cineasta secundário na história do cinema americano (embora tenha trabalhado com muitos e excelentes actores: Charles Laughton, Boris Karloff, Frank Sinatra, Joan Crawford, Errol Flynn, James Cagney, etc.), *O Rei do Circo* ilustra ainda uma época do cinema americano em que o gosto pelo espectáculo e a predominância dos “géneros” eram factores decisivos. Como é hábito, Dean Martin (tanto pelo comportamento como pelas referências) estabelece como que uma ponte com outros modelos de filmes, assegurando com a sua presença um conjunto de referências específicas do cinema da época (repare-se na maneira como são encenadas as suas relações com as personagens femininas). Cada vez mais, parecia acentuar-se essa divisão simbolicamente expressa em *The Stooge*, filme com que abriu este ciclo: Dean Martin, de primeira figura da dupla, vai-se transformando, filme após filme, no cantor de serviço que, no fundo, apenas assegura o reflexo da representação cada vez mais dominante de Jerry.

Seria necessário um cineasta como Frank Tashlin para, ao mesmo tempo, compreender as surpreendentes possibilidades criativas de Jerry e permitir a Dean Martin a expressão do seu jogo subtil, mesmo quando apoiado em formas tradicionais de espectáculo. Foi isso que aconteceu, um ano depois de *O Rei do Circo*, em *Pintores e Raparigas* que apresentaremos amanhã.

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.



## Artists and Models/ Pintores e Raparigas (1955)

Dean Martin e Jerry Lewis foram, na década de 50, os correspondentes a Abbott & Costello nos anos 40 ou Laurel & Hardy nos “thirties”. Geralmente servidos por artesãos de maior ou menor valia (Hal Walker, George Marshall, Norman Taurog) ao serviço dos *gags* escritos pela equipa de argumentista, onde Jerry deixava já a sua marca, a dupla encontra em 1955 o realizador que melhor soube explorar as suas qualidades: Frank Tashlin. Infelizmente apenas os dirigiu em dois filmes, o que vamos ver e *Hollywood Or Bust*, o último que fizeram juntos. Mas, para gáudio dos cinéfilos, continuou a dirigir Jerry a solo em mais meia dúzia de filmes que estão entre o que de melhor ambos fizeram (*Rock-a-Bye Baby*, *The Geisha Boy*, *Cinderfella*, *Who's Minding the Store* e *The Disorderly Orderly*).

Frank Tashlin iniciou a sua carreira no cinema como *gagman* para Charlie Chase antes de entrar para a equipa de animação da Warner, uma verdadeira arca do tesouro por onde passaram I. Freleng, Chuck Jones e Tex Avery, entre outros, como realizador e produtor de curtas-metragens. Em 1952, após frequentes trabalhos como argumentista para outras comédias como *Delightfully Dangerous/Deliciosamente Perigosa*, de Arthur Lubin e *The Fuller Brush Man/O Impertinente Sr. Jones*, de S. Sylvan Simon, passou para a realização de filmes com actores “reais”, numa perfeita transição, porque, como dele disseram com toda a razão, “dirigia *cartoons* como filmes de acção real, e filmes de acção real como *cartoons*”. O primeiro filme em que se destacou foi o irresistível *Son of the Paleface/O Filho do Valentão*, de 1952, “sequela” do sucesso *The Paleface/O Valentão das Dúzias*, de Norman Z. McLeod (com argumento de Tashlin), também interpretado por Bob Hope, a que se seguiram *Marry Me Again/ Uma Noiva dos Demónios* e *Susan Slept Here/As Três Noites de Susana*. A forma como trabalhava as situações de comédia explica que tenha sido escolhido para dirigir o novo veículo da dupla Martin & Lewis em 1955: *Artists and Models*. O resultado seria o melhor de todos os que os comediantes interpretaram juntos, mudando radicalmente algumas fórmulas e influenciando o trabalho futuro de Jerry, como aqui já tem sido referido.

*Artists and Models* tem muito a ver com o universo em que se formou Tashlin, pois tem como centro da sua acção os “comics”, a banda desenhada, fazendo com o seu trabalho uma irresistível sátira não só a esse mundo, mas, inclusive, às questões ditas “sérias” que então se debatiam. Os anos 50 foram, no campo da chamada “nova arte”, um tempo de ataques das ligas de censura que viam nela uma influência negativa para a infância que devorava as revistas do género, hoje objectos de cobiça dos coleccionadores e algumas com valores inacreditáveis, com as suas capas berrantes e provocantes. Esta situação encontra-se não só nos retratos de algumas personagens (o director da editora, por exemplo), como no de Eugene (Jerry Lewis) que vive obcecado com as aventuras da “Bat Lady” (Jerry voltará ao mundo da banda desenhada anos depois, interpretando, agora, uma figura popular do género em *The Sad Sack*), que lhe provocam pesadelos que estão na origem da parte final da intriga, com a entrada em cena dos espões russos que querem apoderar-se da fórmula que Eugene vai debitando durante os ditos pesadelos. Mas também a passagem de Eugene para outro meio responde também ao “debate” do seu tempo, com a criação de uma personagem terna e amorável (um rato que anuncia o futuro Topo Giggio) que cria em conjunto com Abigail (Dorothy Malone), até então desenhadora da “Bat Lady”. O seu amigo e colega de quarto, Rick (Dean Martin), por sua vez, aproveita os sonhos de Eugene para criar a sua banda desenhada, mais sangrenta e berrante do que a anterior, “Vincent the Vulture”. O resto da intriga faz entrar, como já dissemos, espões e uma capitosa Mata-Hari, interpretada por Eva Gabor (que com a irmã Zsa Zsa Gabor, era uma popular loura da década no mundo do espectáculo).

As diferenças em relação aos anteriores filmes de Martin & Lewis encontram-se na forma como os *gags* se encadeiam na narrativa e como nela se integram as melodias. Deste ponto de vista, *Artists and Models* é um filme musical com notáveis momentos, valorizando mais a presença de Dean Martin, geralmente relegado para a situação de “sidekick”, com destaque para a excelente encenação, típica do musical clássico, de melodia “The Lucky Song”, pelas ruas, com Martin distribuindo o dinheiro que recebera, e principalmente no número final que dá o título ao filme, com a sua paleta de modelos que vão sendo “descobertos” por Martin & Lewis. Mas este tipo de encenação é, por sua vez, parodiado noutra belíssima sequência: a repetição da canção “Innamorata” (um “hit” da época), primeiro cantada por Martin e agora de forma burlesca por Shirley MacLaine (no seu segundo filme após *The Trouble With Harry*, de Hitchcock) na sua tentativa de seduzir Eugene nas escadas. É neste filme que se

podem encontrar as verdadeiras linhas da obra futura de Jerry Lewis, tanto na construção da sua personagem como na forma como a fantasia mais incrível “entra” no mundo real e é por este aceite, o que se ilustra à maravilha na cena no jantar com Jerry acendendo as velas, e que se destaca também pela fabulosa mímica do actor simulando uma refeição de luxo.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## Hollywood or Bust / Um Espada Para Hollywood (1956)

Não há como escapar a este começo de conversa: *Hollywood or Bust* foi o último Jerry Lewis / Dean Martin, rodado entre Abril e Junho de 1956, com Lewis e Martin a limitarem a troca de olhares e de palavras ao pós voz de comando “Acção!”. Jerry Lewis faz o relato em *Dean & Me (A Love Story)* – de 2005, o livro que expia a separação traumática – onde também diz que nunca viu *Hollywood or Bust* por ser demasiado doloroso. Os últimos espectáculos que fizeram juntos tiveram lugar em Julho de 1956, em Manhattan. No cinema, as coisas já tinham corrido mal em *Pardners* (do mesmo ano, realizado por Norman Taurog), mas “a rodagem correu de forma civilizada sobretudo porque era um filme York Productions, a nossa própria produtora”. *Hollywood or Bust* foi o décimo sexto filme dos dois, o segundo realizado por Tashlin com Martin & Lewis depois do encontro no magnífico *Artists and Models*, do ano anterior. Tashlin tornar-se-ia um cúmplice decisivo de Jerry Lewis, um “mestre”, dirigindo-o a solo em mais seis filmes, entre 1958 e 1964, que fazem parte do culto de Jerry: *Rock-a-Bye Baby*, *The Geisha Boy*, *Cinderfella*, *It's Only Money*, *Who's Minding the Store?* e *The Disorderly Orderly* (confirmam no programa, a maioria deles vai ainda passar nesta retrospectiva, há poucas razões para os perder). São justas as palavras de Adrian Martin que notam que “como os melodramas de Douglas Sirk, as tresloucadas comédias de Frank Tashlin levam ao ponto do exagero subversivo os valores populares americanos dos anos 50”. Acrescento: nos filmes dos dois (no mesmo período, Tashlin também realizou *The Girl Can't Help It!* e *Will Success Spoil Rock Hunter?*), a loucura de Jerry Lewis assentou-lhes como uma luva (ou quase).

*Hollywood or Bust* não é o mais fabuloso resultado da parceria “Tashlin / Lewis” e não pode senão ficar a perder quando comparado a *Artists and Models* como um “Tashlin / Martin & Lewis”. Não que se note o desconforto de bastidores dos actores na pele das personagens que aqui encarnam, reinventando a variação de que a dupla viveu, um no papel do bom totó desastrado o outro no papel do sedutor tranquilo – na realidade, neste filme ao bom totó desastrado Jerry contrapõe-se o sedutor trapaceiro convicto do seu papel, sendo uma ironia acrescida o facto de esta comédia estrada fora rumo a Hollywood ser simultaneamente, como *buddy movie*, a crónica do improvável nascimento de uma amizade. A das personagens masculinas dos actores que como dupla então viviam um momento de dissolução. Subtileza ou não, é aliás muito curioso que o plano final seja o das suas duas caras, em grande plano frontal para a câmara de que se aproximam a ponto de “taparem” (“dissolverem”) a imagem, tornando escuro o plano que depois abandonam cada um para seu lado. *Hollywood or Bust* tem momentos muito divertidos, é uma inteligente mistura de condimentos, mesmo que não tenha a harmonia esfusante de *Artists and Models*.

Foi um grande sucesso, o que não impede Jerry Lewis de ser severo com (a sua prestação n) o filme. Se o não viu, guarda-o na memória como o filme que rodou como “um bully”: “Eu era (de longe) o pior ofensor. O modus operandis de Dean era a distância. Eu, andava por ali e atirava as coisas à cara das pessoas. Sobretudo se eram pessoas a quem podia impor-me. Não é bonito de admitir, mas por essa altura comportava-me como um rufia. E durante a rodagem de *Hollywood or Bust*, sou o primeiro a dizê-lo, estava oficialmente fora de mim. As minhas emoções explodiam por todo o lado: tanto estava zangado de morte com o meu parceiro como no minuto seguinte esperava uma reconciliação. Em resultado, quase não dava atenção ao que estava a fazer. Mal me dava ao trabalho de decorar as minhas falas. Fazia esgares sem graça que acabavam com o ritmo e o calendário da rodagem. No fim de cada take, ficava por ali a resmungar, ‘Esta cena é uma merda’ – quando tinha sido eu a arruiná-la. Estava constantemente a arranjar confusão: com Wallis, com a maioria da equipa e do elenco. Excepto com Dean.”



E sobretudo com “o pobre Frank Tashlin”, acrescenta Lewis umas linhas depois, contando como as coisas estiveram mesmo, mesmo a azedar. Foi possível fazer o filme. “O que não mudou foi a minha relação com Dean. Estava acabada”, “tentem fazer comédia com alguém com quem não falam”.

Prova superada, é caso para dizer. Não se nota. Lá estão eles uma vez mais, no termo de dez anos de uma admirável parceria de trabalho em espectáculos ao vivo, na rádio, na televisão e no cinema de fabulosa fama que arrastava multidões precedendo fenómenos como os dos Beatles (há imagens que atestam a furiosa loucura dos fãs, não é exagero). Já se disse: *Hollywood or Bust* é um *road buddy movie* com pozinhos de *film on film*, um belo Chrysler vermelho descapotável e a voluptuosa Anita Ekberg. Ekberg, “Anita!”, já aparecia em *Artists and Models*, mas aqui é a fixação da personagem de Jerry nela que põe o filme em marcha rumo a Hollywood no Chrysler ganho no concurso que vai ter de partilhar com o parceiro. “Ou vai ou racha”, parece indicar o título (que inclui trocadilho). Eles vão os dois, Lewis e Martin, cada um pelas suas razões, mais um cão e as algumas outras personagens em que vão tropeçando no caminho que leva a Los Angeles. O encontro com Ekberg dá-se inesperadamente em Las Vegas, numa memorável cena de piscina, depois replicada no mergulho em queda livre de Jerry da teia dos estúdios na Paramount para a cama em que Anita está estendida a ser filmada como a estrela de cinema *sex appeal* que é.

A brincadeira com a glamourosa Hollywood das gloriosas estrelas – que Jerry encarna no papel do cinéfilo *nerd*, sempre pronto a dar largas a um enciclopédico conhecimento de estrelas, filmes, respectivos créditos – nunca é no entanto tão divertida como no início: o genérico Anita Ekberg, nas suas muitas poses e outros tantos fatos, um pequeno tratado sobre os clichés das imagens e a representação dos clichés; o pré-genérico dedicado aos fãs das várias nacionalidades, anunciado por Martin e interpretado por Lewis. Muito e muitas vezes brincou Jerry Lewis com Hollywood (*The Errand Boy*, para dar um exemplo), a natureza do artifício, a atracção dos bastidores e do mundo dos estúdios (encenado magistralmente na reflexividade envolvida em *The Ladies’ Man*, exemplo de outro tipo). *Hollywood or Bust* é anterior, e é “de” Tashlin. Se aqui e agora, não há rendição, a história foi diferente nas páginas dos Cahiers da época da estreia francesa do filme. Foi este filme que mereceu a Godard uma hiperbólica crítica – “Hollywood ou mourir” –, um filme de Tashlin, “homem de cinema e de cinema a cores”, com Jerry Lewis, “[em cuja cara] o cúmulo do artifício casa com a nobreza do verdadeiro documentário”. “Resumamos: Frank Tashlin não renovou a comédia americana. Fez melhor do que isso (...). Em vez de renovar, Frank Tashlin criou. E daqui em diante quando falarem de um filme cómico, não voltem a dizer: é chaplinesco, digam muito alto: é tashlinesco”. JLG dixit.

Maria João Madeira

Texto originalmente escrito no contexto da retrospectiva “Jerry Lewis – A Ordem Desordenada” em Junho de 2015.



## The Sad Sack / O Herói do Regimento (1957)

*The Sad Sack* é o segundo filme de Jerry Lewis a solo, após a ruptura com Dean Martin, seu companheiro de equipa desde 1946 em espectáculos de cabaret e de casinos e desde 1949 no cinema (após a “descoberta” em 1948 no “Ed Sullivan Show” na televisão) com *My Friend Irma/A Minha Amiga Irma* cujo sucesso deu origem à carreira que conhecemos. Carreira essa interrompida em 1956 tendo terminado com o filme *Hollywood or Bust/Um Espada Para Hollywood*. Perdida a mina a Paramount procurou tirar proveito da popularidade da estrela que lhe ficava em casa, Jerry, esboçando, primeiro, uma breve tentativa de lhe encontrar um parceiro que substituísse o ausente Martin. A experiência ficou-se pelos dois primeiros filmes, não só por se ter verificado inócua (o sucesso apoiou-se exclusivamente na presença de Jerry), mas porque o actor tinha outras ambições para o futuro que não tardariam a manifestar-se com o seu começo da realização em 1960 com *The Bellboy/Jerry No Grande Hotel*. O primeiro daqueles filmes foi *The Delicate Delinquent/O Delinquente Delicado* realizado por Don McGuire e com Darren McGavin na personagem típica de Dean Martin. Em *The Sad Sack*, segunda experiência a solo de Jerry, este lugar é ocupado por David Wayne. Esta personagem-muleta desaparece definitivamente verificada que foi a sua inutilidade. O filme seguinte é já um festival Jerry: *Rock-a-Bye Baby/Jerry Ama-Seca*.

*The Sad Sack* inspira-se numa popular banda desenhada de George Baker, e ficou entre nós conhecido como o “Recruta Zero”. A Paramount adquirira os direitos de adaptação ao tempo da dupla, para um filme a ela destinada. Com a sua dissolução avançou na mesma, revendo-se um pouco o argumento e colocando-se no lugar do “crooner”, o actor David Wayne (que, curiosamente, interpretara, ao lado de Tom Ewell, meia dúzia de anos antes, outra sátira à vida militar adaptada de outra banda desenhada: *Up Front/Quem Vai À Guerra*, de Alexander Hall).

*The Sad Sack* não é dos filmes mais sugestivos com Jerry Lewis. Ele está mais próximo das comédias do género (paródias à vida militar) que então abundavam, do que do espírito do trabalho de Jerry, ou mesmo do da banda desenhada, a que vai, praticamente, apenas buscar o título. A própria dupla Martin & Lewis já interpretada duas delas, *At War With the Army/Recrutadas Sentido!*, que é, de facto, o primeiro filme tendo os dois como cabeça de cartaz, pois nos dois anteriores, *My Friend Irma* e *My Friend Irma Goes West/A Minha Amiga Maluca*, eram a dupla de suporte do par romântico (como Fred Astaire e Ginger Rogers na sua estreia cinematográfica em *Flying Down To Rio/Voando Para o Rio de Janeiro*), e *Jumping Jacks/Os Heróis do Medo*. Em termos de desenvolvimento da “personagem” de Jerry, *The Sad Sack* representa mesmo um retrocesso, até mesmo em relação a *The Delicate Delinquent*. É mesmo o mais fraco de uma possível trilogia que pode englobar, além destes dois filmes, o *Don't Give Up the Ship/O Capitão Sem Barco*, e que poderia ser vista como uma crítica, mais ou menos amena, às instituições militarizadas: a polícia, no primeiro caso, o exército em *The Sad Sack*, e a marinha, no terceiro. Mas a “crítica” em *The Sad Sack*, se pode encontrar na relação que se estabelece entre o soldado Bixby (Jerry Lewis) e os superiores, faz-se menos no confronto directo e mais no pormenor anedótico, num gag muitos simples e praticamente sem consequências: a incapacidade de Bixby para o manejo das armas é mostrada com o resultado de alguns dos seus tiros: o pneu do jeep do comandante furado, o copo de champanhe do chefe árabe estilhaçado, etc. Já a característica particular de Bixby que está no cerne da intriga no norte de África, tem alguns bons momentos. Trata-se da sua memória fotográfica que lhe permite decorar todos os livros de códigos, regras e instruções militares com que põe a cabeça em água aos dois colegas que a oficial WAC colocara ao seu lado para fazerem dele um bom soldado. Porém, a clássica figura do sargento (interpretada pelo bem conhecido sargento dos filmes de guerra de Samuel Fuller, Gene Evans) não tem o aproveitamento que merecia, excepto no clássico gag, vindo directamente do burlesco mudo, da carga do camião caindo sobre jeep e sargento. No conjunto apenas se salvam Jerry e Peter Lorre, mas ao primeiro não são dadas todas as possibilidades do seu talento histriónico e o segundo parece algo perdido, numa espécie de auto-paródia. Fundamentalmente, *The Sad Sack* encerra uma lição para Jerry aplicar no seu trabalho futuro: a de seguir um caminho pessoal e de experimentação, abandonando de vez um tipo de comédia que retomava fórmulas gastas, que no caso das deste filme, se encontram nos de Abbott & Costello da década de 40, e muitos outros. O já referido *Rock-a-Bye Baby* dá o sinal da mudança.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## Rock-a-Bye Baby / Jerry Ama-Seca (1958)

*Rock-a-Bye Baby* é, depois de *Artists and Models* (1955) e *Hollywood or Bust* (1956), o terceiro filme em que Frank Tashlin dirige Jerry Lewis. É também, ao mesmo tempo, o primeiro que assinala a colaboração entre Tashlin e Jerry já sem a presença de Dean Martin. Por outro lado, *Rock-a-Bye Baby* é ainda o segundo filme produzido por Jerry (o primeiro fora *The Delicate Delinquent* realizado por Don McGuire em 1956), sempre através da York Pictures Corporation.

Todos estes elementos são sintomáticos do processo que a carreira de Jerry ia atravessando: dirigido pelo cineasta que melhor compreendeu o seu jogo (e que ele sempre considerou como um mestre), produzindo alguns dos filmes em que participa, Jerry vai afirmando uma fortíssima personalidade de criador que, mais tarde ou mais cedo, o conduziria a direcção dos seus filmes (o que, recorde-se, viria a acontecer pela primeira vez em 1960 com *The Bellboy*). É curioso verificar como essa dimensão está inscrita em *Rock-a-Bye Baby*, desde o início, com o

genérico do filme: aí vemos Jerry num espaço e num ritmo de encenação que, ao mesmo tempo que remete para um certo classicismo do espectáculo à boa maneira de Hollywood, anuncia já o gosto pela sua subversão, mais tarde confirmado em filmes como *The Ladies' Man*. O genérico, aliás, ilustra ainda um gosto muito acentuado na obra de Lewis e que tem a ver com a exploração sistemática dos prólogos e epílogos dos filmes como momentos emblemáticos ou balanços provisórios do que vai estar ou esteve em jogo.

Mas há mais razões para pensarmos que *Rock-a-Bye Baby* mergulha directamente num conjunto de referências muito intimamente ligadas a Hollywood, ao cinema americano e às suas mitologias. É curioso verificar, por exemplo, como o genérico se afirma pela sua autonomia relativa: é um pedaço de filme que vale por si, independentemente do que vai seguir-se, e que, não anuncia tanto uma narrativa, como o espaço de referência – o espectáculo – a que o filme se obriga. Repare-se que, depois disso, a presença de Jerry dissipa-se e o filme arranca com a conversa entre Carla (Marylin Maxwell) e o seu empresário, como se Jerry ainda não tivesse aparecido.

O que nos faz voltar à questão da transformação da própria presença de Jerry. Aquela cena de diálogo não se destina apenas a situar-nos perante as motivações de uma história que se vai desenrolar (Carla que vai ser mãe, a sua carreira de “estrela” cinematográfica, etc.); ligada a essa missão informativa (que Tashlin não perde, aliás, a oportunidade de contrariar com toda uma carga de sinais irónicos em relação a algumas mitologias hollywoodianas) está também uma função geradora de expectativa que se confunde com um suspense muito particular: trata-se, em resumo, de preparar o aparecimento de Jerry, anunciando-o desde logo, como um personagem marcado pela diferença.

Assim acontece. No entanto, a diferença de Jerry não é a recusa da norma, mas, justamente, o inglorio de qualquer esforço para proceder segundo a norma (o seu duplo no interior do filme será essa espantosa figura da senhoria que passa o tempo num ritual de obediência e, como ela diz, fidelidade, aos anunciantes da televisão). Encontramos, então, Jerry como empregado de uma firma especializada no arranjo de televisores (a presença directa ou indirecta da televisão, já patente em *Artists and Models* não é, obviamente, accidental, e tem a ver com um reflexo típico de uma época em que cinema e televisão disputavam quotidianamente as preferências dos seus espectadores). Toda a sequência inicial obedece a um encadeamento de gags e surpresas (a antena giratória, a mangueira, o fumo negro, etc.) que evoca, muito nitidamente, um tratamento das situações enraizado no burlesco.

Mas a história de *Rock-a-Bye Baby* é também a história de uma mudança de actividade de Jerry. Do arranjo das televisões à missão de cuidar dos bebés de Carla, Jerry não se limita a transferir os seus interesses para outras finalidades. Ele muda de trabalho (arranjar antenas de televisão não é o mesmo que tratar de bebés) porque muda, sobretudo, de registo emocional. Na verdade o tema que aqui emerge de forma radical é o da infância.

Isso acontece de um modo talvez demasiado óbvio que contraria a subtilidade que as ramificações do tema adquirem noutros filmes de e com Jerry (apenas um exemplo: a relação com os pais em *The Nutty Professor*). De qualquer modo, importa assinalar que a presença insistente da infância e dos seus efeitos em *Rock-a-Bye Baby* não provem tanto dos bebés que Clayton/Jerry trata como dos efeitos que eles provocam nos outros.

Em última análise, a intenção de Tashlin não terá consistido tanto em contar uma história característica da imagem de marca de Jerry (alguém que falha uma missão que lhe é atribuída), como em utilizar essa imagem como pretexto para um inventário de situações dispersas, relacionadas com a actualidade (o predomínio da televisão) ou com as convenções do próprio cinema (toda a cena de rodagem de “The White Virgin of the Nile”, o filme de Carla, é especialmente reveladora). O filme ressent-se, por vezes, dessa diversidade, embora, pela sua fragmentação, anuncie já um método de construção que Jerry iria acentuar ao longo da sua obra (até esse limite de comunicação que é *Which Way to the Front?*).

Uma derradeira referência para assinalar que a mais complexa relação do próprio Jerry com a infância se encontra, neste filme, na canção “The Land of la-la-la” que apresenta Carla e Clayton em crianças: na verdade, o pequeno Clayton é interpretado por Gary Lewis, filho de Jerry, o que, por isso, diz bem da função emblemática da família no sistema lewisiano.

João Lopes

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.

## The Geisha Boy / Jerry no Japão (1958)

De entre os filmes que compõem o rol de colaborações entre Frank Tashlin e Jerry Lewis, *The Geisha Boy* é uma das obras mais “secundarizadas” e menos faladas. O que é, a vários títulos, injusto – *The Geisha Boy* pode ser um filme de passagem, reflexo de um “work in progress” (tanto no que toca ao próprio Lewis como no que diz respeito às suas colaborações com Tashlin) que não tenta esconder as suas marcas, mas é também uma obra perfeitamente dominada, conseqüente e reveladora de um trabalho formal que não merece ser desvalorizado. Em 1958 Jerry Lewis ainda não tinha começado a realizar filmes, se exceptuarmos uma série de curtas-metragens concebidas a partir de finais da década de quarenta, onde se divertia a parodiar filmes célebres (e os títulos eram delirantes: *A Place in the Sun* era rebaptizado de *A Spot in the Shade*, *Watch on the Rhine* transformava-se em *Watch on the Lime*, e assim por diante). Como esta actividade já indiciava, Lewis ia deixando transparecer a pouco e pouco que não estava interessado em ser “apenas” um actor, e ainda menos alguém disposto a encarar os filmes como meros veículos para os seus dotes histriónicos. De resto, essa pouca vontade de se limitar a passear uma imagem de marca acabaria posteriormente por trazer grandes dissabores à sua carreira – quer como realizador quer como actor. Vendo *The Geisha Boy*, parece evidente que Jerry Lewis se encontrava já em pleno tirocínio preparatório da sua passagem para trás da câmara. E um pormenor que não deixará de ser significativo é o facto de este ser o primeiro filme (descontando os referidos “pastiche”) em que o próprio Lewis assegurou o papel de produtor: sinal de um envolvimento crescente no “filmmaking process” e, em simultâneo, maneira de garantir a liberdade de que necessitava para expandir as fronteiras em que se movia a sua imagem.

Não vale muito a pena tentar decifrar o que é de Tashlin e o que é de Lewis em *The Geisha Boy* – como o provam outras colaborações dos dois, sobretudo depois de Lewis ter começado a realizar, estamos em presença de duas personalidades complementares capazes de se fundirem sem choque e sem criar aparências de ruptura. O que até terá uma explicação relativamente simples: enquanto Jerry Lewis trabalhou quase sempre a fragilidade do seu próprio corpo (ou da sua própria personagem) e as suas conseqüências em termos de uma relação com o mundo, Tashlin preocupava-se sobretudo com a fragilidade das lógicas de funcionamento desse mundo. Ou seja, se Jerry tinha em Tashlin o homem ideal para o integrar num cenário que exponenciasse as suas características, Tashlin tinha em Jerry o homem ideal para vir subverter e revelar a precaridade do equilíbrio inerente a esse cenário.

Neste sentido, toda a primeira sequência de *The Geisha Boy* terá qualquer coisa de “típico”. O espaço interior do avião que transporta Jerry Lewis para o Japão funciona como exemplo por excelência de um mundo moderno e mecanizado, cujo controlo está sempre a um pequeno passo de escapar aos homens: os “gags” do tabuleiro e do bote auto-insuflável, a que se vem depois juntar o da escada móvel e do tapete vermelho são disso perfeitas ilustrações. E são, por via da inclusão de Jerry num cenário com o qual mantém um permanente conflito, aproximáveis aos da sequência no campo de batalha da guerra da Coreia (a personagem de Lewis é um ilusionista incluído numa digressão destinada a “entreter” as tropas americanas em combate) – como se se tratasse de pôr em confronto dois mundos diferentes, e com isso se tornassem visíveis as falhas de cada um. Ou como se a flexibilidade “cartoonesca” da figura de Jerry transmitisse, com efeitos fulminantes, a suas características ao cenário que a rodeia – libertando-o de qualquer lógica realista e pondo em evidência o seu absurdo. A importância do “cartoon” (e Tashlin começou a carreira nos desenhos animados) sente-se, dessa ou doutra maneira, em vários momentos de *The Geisha Boy*: no coelho e nas suas várias poses antropomórficas; na personagem do “Grande Ichiyama”, com a grotesca distorção física de um vilão de desenho animado; nos gags “reflexivos” das legendas trocadas e das estrelinhas do “logo” da Paramount; ou, de modo expresso, no plano final, quando Jerry imita Bugs Bunny ao som da música do genérico dos “cartoons” da Warner.

Mas uma das coisas mais interessantes de *The Geisha Boy* é o modo como, a dada altura, o burlesco se parece apaziguar e dar lugar a outra coisa, muito mais próxima do melodrama. Toda a relação entre Jerry e o miúdo órfão japonês, que ocupa posição central na economia narrativa do filme e origina algumas abruptas mudanças de registo, faz pensar no “sentimentalismo” chapliniano – a vários níveis, *The Geisha Boy* podia ser o *The Kid* de Jerry Lewis. E aí, estamos já em território definitivamente “lewisiano”, revelador da sua insegurança e da relação amor/ódio consigo próprio, que no futuro tantas vezes exploraria: de alguma maneira o garoto japonês é o primeiro a

ver Jerry para além do “cartoon”, a reconhecer nele um homem mais do que um boneco desengonçado. Jerry, por sua vez, encontra na “paternidade” forçada uma forma de ultrapassar a sua própria orfandade, essa orfandade “cósmica” sempre subjacente às suas personagens, quaisquer que elas sejam.

Luís Miguel Oliveira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Quando o Cinema Começou a Ser Moderno (1958-1998)”, em janeiro de 1998.



## Don't Give Up the Ship / Capitão Sem Barco (1959)

*Don't Give Up the Ship* é um filme de encruzilhada na obra de Jerry. Não há no termo qualquer sentido de “crise”. Jerry, nesta altura, já não procura caminhos nem temas, mas sim a melhor forma de os por em cena. No ano seguinte ele dará, de forma premeditada, o salto para a realização com *The Bellboy*. A passagem para detrás das câmaras já se anunciava há muito, na sua cumplicidade com Frank Tashlin (*Artists and Models, Hollywood or Bust*) e no controle total dos gags, marginalizando cada vez mais o comparsa, Dean Martin, progressivamente transformado em simples muleta e pretexto para as cenas românticas (o que terá levado à crise entre os dois e à sua separação). O filme que vamos ver, a meio do interregno que vai de *The Delicate Delinquent* (1957) a *Cinderfella* (1960), é, possivelmente, o melhor desta fase, no sentido em que é aqui que melhor se expõem situações e temas que Jerry desenvolverá nos filmes que dirigiu. *The Delicate Delinquent* e *The Sad Sack* sofriam ainda da sua dependência de um “sidekick” (David Wayne nno primeiro, Peter Lorre no segundo), os filmes de Tashlin (*Rock-a-Bye Baby, The Geisha Boy, Cinderfella*) dividem-se ainda entre o burlesco puro e a “excrescência” romântica. *Don't Give Up the Ship* é um burlesco puro em que a própria situação romântica é motivo de irrisão: as sucessivas tentativas frustradas de Jerry para consumir o casamento, sempre com a Marinha à perna num sentido castrador que Jerry atribuirá às instâncias e instituições de poder nos filmes que dirigiu. E se algumas personagens e situações que aqui temos são-nos já conhecidas dos filmes anteriores, será preciso esperar pelos que vai realizar para as encontrarmos a este nível. Não custa crer que neste filme (e no seguinte, *Visit to a Small Planet*), o realizador Norman Taurog não tenha passado de um “yes man” de Jerry, pois quer a organização dos gags, o olhar crítico e o sentido de irrisão denotam todos a marca do autor de *The Nutty Professor*. Aliás, a visão do Jerry Lewis Show, já exibida na RTP, mostrava como ele se servia dos dois meios (cinema e televisão) para desenvolvimentos complementares dos gags.

O início de *Don't Give Up the Ship* tem o “selo” de Jerry ao estabelecer a árvore genealógica do “herói”, o VII da família Steckler, paródia ao mito das famílias de pioneiros e de heróis, apresentado da mesma forma como mais tarde Jerry apresentará as dos “self-made men” no milionário de *Which Way to the Front?*. A sogra de John Paul (que não deixa de ter curiosas semelhanças com a “mãe” de Cary Grant no filme de Hitchcock do ano seguinte, *North By Northwest*) é a primeira das grandes megeras que vão enxamear os filmes seguintes de Jerry. Por outro lado, aqui se coloca pela primeira vez, de forma evidente, o tema da psicanálise, através de um sucedâneo, a hipnose, para levar John Paul a recordar o que aconteceu ao barco. Sabemos do papel que ela teve na sua obra futura e que culmina em dois centrados inteiramente à sua volta, *Three on a Couch* e *Smorgasbord*. E se os “jogos” com o cinema têm de esperar por *The Errand Boy* e *The Patsy* para se assumirem como uma forma de desconstrução, encontramos aqui já algumas incursões que são mais do que simples “citações”: a cena das esferas de metal na sequência do julgamento refere-se naturalmente ao Bogart de *Mutiny on the Caine*, mas serve para semear a confusão, e o ataque do polvo (reminiscência de *Reap the Wild Wind* de DeMille e *Wake of the Red Witch*, de Ludwig) tem mais uma função erótica do que dramática.

Mas onde a mudança é mais evidente é na própria personagem de Jerry. Ele continua a ser um fator de turbulência e desordem, mas perdeu definitivamente o carácter infantil e mais ou menos inocente dos filmes anteriores. Em muitos deles Jerry não era mais do que uma criança grande (*That's My Boy* é uma história de “passagem” ao estado adulto, e em *You're Never Too Young* ele passa grande parte do filme “mascarado” de criança), para quem Dean Martin era uma espécie de tutor e protector (numa relação por vezes muito mais ambígua como na sequência do jantar dos dois, à luz das velas, em *Artists and Models*). Em *Don't Give Up the Ship* ele continua a



sua carreira de disparates, mas a inocência deu lugar ao desejo e ao sexo. O erotismo perdeu o carácter perverso da interiorização e sublimação para outros objectos, para se assumir de forma plena e descarada. Parafraseando John Ford a propósito de *The Quiet Man*, também se pode dizer que *Don't Give Up the Ship* não é mais do que a história de um homem que quer ir para a cama com a mulher, sendo todos os acidentes que lhe aparecem pelo caminho, provas de resistência que tem de superar para chegar ao tálamo.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo "Uma Semana de Férias na América", em julho de 1994.



## CinderFella / Cinderelo dos Pés Grandes (1960)

*CinderFella* foi a primeira produção da Jerry Lewis Pictures Corp, companhia criada pelo actor no auge da sua carreira, de modo a poder defender com mais afinco os seus interesses. Embora *CinderFella* tivesse sido rodado no final de 1959, Lewis terá convencido a Paramount de que o filme não deveria ser exibido no Verão de 60, como previsto, e que poderia estrear antes no Natal, pelo que concordou em produzir um outro filme que preencheria esse "slot" deixado vazio. E é assim que surge o genial *The Bellboy*, o segundo trabalho de fôlego da produtora, filmado depois de *CinderFella*, mas estreado antes deste, correspondendo à primeira longa-metragem inteiramente realizada, produzida e interpretada por Jerry Lewis.

Se Lewis estava no apogeu da sua glória, o mesmo acontecia com Tashlin, que era então considerado como um dos grandes talentos do cinema cómico que havia emergido em Hollywood em meados dos anos 50 e reconhecido por filmes como *The Girl Can't Help It* (1956), *Will Success Spoil Rock Hunter?* (1957), *Artists and Models* (1955), *Hollywood or Bust* (1956), e *Rock-a-Bye Baby* (1958), tendo os três últimos como protagonista Jerry Lewis. Onde começa o contributo de Lewis e termina o de Tashlin é uma questão complexa que atravessa *CinderFella* e os outros filmes já citados, entre os oito que fizeram juntos. Conta-se que Lewis, enquanto produtor de *CinderFella*, terá cortado nove minutos da versão final, alterou drasticamente a estrutura do guião original de Tashlin, e que, ao rejeitar a maioria dos gags escritos pelo realizador, e ao montar o filme de modo a que o sentimentalismo fosse enfatizado face à comédia, fez desaparecer muito do seu burlesco. Esta terá sido a razão da primeira grande crise numa importante colaboração com vários anos (sucede ao portentoso *The Geisha Boy* (1958)), mas não a terá levado ao fim, pois vários seriam ainda os filmes realizados por Tashlin para a produtora de Lewis com o actor como protagonista, entre eles: *It's Only Money* (1962) e *Who's Minding the Store?* (1963).

*CinderFella* parte de *Cinderela*, o clássico conto de fadas, para o subverter através de uma inversão de géneros. Jerry Lewis é "o gato borrarheiro", ou *CinderFella*, um pobre órfão de pai, deixado à guarda de uma madrasta velhaca e dos seus dois filhos. Procurando recuperar a fortuna da família ameaçada pela ruína, a madrasta organiza um baile em honra da Princesa Charmein, uma parente afastada que espera conseguir casar com Rupert. Previsivelmente, caberá a *CinderFella* conquistar o coração da princesa, magicamente ajudado por um padrinho, uma excelente variação masculina da fada madrinha, papel em que Ed Winn se revelará notável.

A energia anárquica das performances de Lewis é um produto óbvio do talento do actor, mas em *CinderFella* essa energia alcança por vezes a redundância, quando temperada com demasiado sentimentalismo. Numa crítica que escreveu na altura da estreia de *CinderFella*, Adriano Aprà terá afirmado que "o moralismo e o sentimentalismo (cf. o discurso do mago e o final) podem ser perdoados se pensarmos que não se tratam propriamente de defeitos, mas mais simplesmente de defeitos intrínsecos a um sistema de produção, contaminado não a obra, mas, no máximo, uma cena". Se não podemos concordar com Aprà por considerarmos que esses momentos dominados pelo sentimentalismo acabam por perturbar mais do que uma cena, contribuindo para algum desequilíbrio geral, por outro lado, o "moralismo" de que fala está sempre impregnado por uma forte ironia, como tão bem demonstra o excelente diálogo com o mago sobre as qualidades de *CinderFella*, enquanto "homem normal e pouco inteligente". Todavia, não obstante algumas reservas face ao universo dos possíveis aberto por um realizador (Tashlin) e de um actor-realizador (Lewis) que em 1960 já haviam dado provas da maior genialidade, *CinderFella*

é composto por muitas sequências excelentes, como o “gag” da mesa interminável em que Lewis desempenha um duplo e esgotante papel, ou aquela em que desce a escadaria do baile ao som da música de Count Basie e da sua orquestra. Movimento genial, filmado em sequência numa única *take* (uma das marcas de Lewis), cuja exigente subida no final conduziu o actor ao hospital em virtude de problemas cardíacos. E se *CinderFella* não é um filme de maior relevo quando comparado com o conjunto da obra dos seus dois autores, é porque Tashlin e Lewis não encontraram aqui a medida certa de uma combinação que produziu algumas das mais brilhantes comédias americanas das décadas de 50 e 60.

Joana Ascensão

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “História Permanente do Cinema”, em julho de 2011.



## The Bellboy / Jerry no Grande Hotel (1960)

*Aos sete anos, eu queria ser Napoleão.  
Desde então, a minha ambição só fez aumentar.*  
Salvador Dali,  
citado por Robert Benayoum,  
em epígrafe a *Bonjour Monsieur Lewis*

Como tantos cineastas americanos e como o cinema americano clássico *tout court* Jerry Lewis faz parte da chamada exceção francesa. De fato, enquanto os americanos (e não apenas os críticos) nunca levaram Jerry Lewis a sério, os franceses sempre o fizeram, a tal ponto que numa entrevista dos anos 80 John Waters declarou que quando os americanos querem criticar os franceses, dizem: “Eles gostam de Jerry Lewis”. Mas os franceses sempre viram o cinema americano com um olhar muito mais agudo e inteligente do que os americanos. Já nos anos 20 extasiavam-se com o cinema burlesco e com Griffith, mais tarde levaram a sério géneros como o western e o filme negro (então considerados puras cretinices, quando não manifestações patológicas) e deram o seu devido valor a gigantes como Howard Hawks e Alfred Hitchcock, que toda a gente, quando era capaz de identificar os seus nomes, considerava meros funcionários dos estúdios, fazendo filmes a metro. Jerry Lewis é um dos derradeiros exemplos desta diferença de visão entre franceses e americanos em relação ao cinema americano (depois dele ainda houve o caso de Woody Allen). Para termos uma ideia do seu prestígio em França, país mais cinéfilo do planeta e em cuja capital ainda hoje há uma centena de filmes em cartaz por semana, basta lembrar, entre muitos exemplos: os *Cahiers du Cinéma* dedicaram-lhe um dossier no primeiro número posterior à “série amarela”, em Outubro de 1964, que também ostentava uma entrevista de Antonioni por Godard; em 1967, um episódio da célebre e extraordinária série *Cinéastes de Notre Temps* foi dedicada a “Jerry” (era assim que todos os franceses o chamavam, transformando, evidentemente, o nome num oxítono); dois anos depois, Noël Simsolo, um dos melhores críticos da sua geração, publicava *Le Monde de Jerry Lewis* e em 1972 Robert Benayoum um completíssimo *Bonjour Monsieur Lewis*, perfidamente dedicado ao mais célebre e reputado crítico de cinema americano de sempre, um dos importadores do *autorismo* francês nos EUA, Andrew Sarris, “o Spiro Agnew da crítica cinematográfica”, segundo a dedicatória (Agnew, vice-presidente de Richard Nixon, foi forçado a renunciar ao cargo, por fraudes diversas, um ano depois do livro ser publicado, antes mesmo do Watergate)... Como qualquer espectador de *The Bellboy* poderá constatar, caso ainda haja alguma dúvida mais de meio século depois, estes franceses tinham toda a razão.

*The Bellboy* é a segunda longa-metragem com Jerry Lewis depois dele se separar de Dean Martin, com quem formara uma célebre dupla. Também é o seu primeiro filme como realizador (e argumentista). O resultado é do mais inteligente, original e ousado (e, obviamente, hilariante) que se possa imaginar: um filme “sem história”, uma construção cômica abstrata, como *Mon Oncle*, de Tati, porém sem o ranço passadista do cineasta francês. Ciente

disto e da estreiteza de vistas dos espectadores e do público, Jerry Lewis concebeu uma sequência introdutória no pré-genérico, em que um ator se apresenta como um dos diretores da Paramount (a major que distribuiu o filme, produzido pelo próprio Jerry Lewis) e explica, como quem quer vender um peixe não muito fresco, que é assim mesmo (o nome do mogul, Jack Emulsion, já é uma piada, pois a película de filme tem o lado da emulsão, que contém a imagem e o do suporte, um destes lados é brilhante e o outro é fosco). E felizmente é assim mesmo, é um filme sem história, sem trama narrativa, como é lembrado no plano final no tom do “viram como é possível?”, dito pela voz de Walter Winchell, celeberrimo jornalista de fofocas.

Em *The Bellboy* Jerry Lewis é assumidamente um herdeiro, quase uma reencarnação, da grande escola americana do cinema burlesco, Chaplin e Buster Keaton em primeiro lugar, mas também Harold Lloyd e Harry Langdon, além de Laurel e Hardy, vulgos Bucha e Estica, diretamente citados e homenageados no filme através da presença do personagem de Stanley Laurel, o “Estica” da dupla, que surge quando se diz que “só há um Stanley” (nome do personagem de Jerry). Stanley/Jerry Lewis é mudo, como todos os personagens do cinema burlesco, posto que este pertence à era do cinema mudo. E como Chaplin e Keaton, este personagem está sempre em luta com os objetos, além de ser um semi-idiota para quem todas as missões são impossíveis, que nunca age na hora certa e sempre destoa no seio da organização militar de um grande hotel (o filme foi feito num verdadeiro grande hotel e não num estúdio, onde, em princípio, é mais fácil e mais barato filmar: temos assim cenários autênticos e o Hotel Beaulieu, em Miami, teve a melhor e mais barata das publicidades). Alguns *gags* têm a natureza algo surreal de uma banda-desenhada, como o do motor *do carocha*, carro exótico nos Estados Unidos, ou o das calças que ficam tão bem engomadas que se aguentam em pé sozinhas (e o espectador bem podia pensar que Jerry ia carbonizá-las). Todos os *gags*, inclusive aqueles que não há luta com os objetos, mas apenas uma desastrosa coordenação de gestos e movimentos, poderiam fazer parte de um filme realizado cerca de quarenta anos antes por Chaplin ou Keaton, a quem se filiam. Mas há um pormenor fundamental: em *The Bellboy* nenhum ato tem a menor consequência, nenhum *gag* se repercute em nada, porque o filme não tem trama narrativa, recusa qualquer causalidade, ou seja, recusa aquilo que está na base de qualquer narrativa. Jerry Lewis, realizador, argumentista e ator principal de *The Bellboy*, consegue a proeza de dar coerência ao que poderia ser uma simples enfiada de piadas. O tecido fílmico é coeso, contínuo, embora não seja muito fácil dizer porquê. Talvez porque não há uma razão única para esta incrível *réussite*, há várias, que se fundem numa só. Pelo fato de se situar num grande hotel e de Jerry Lewis ser um groom, cria-se uma situação em que as atividades do personagem são contínuas e diversas, o que permite variar as situações cómicas. A cretinice de Stanley (Jerry) é um fato adquirido e todos a toleram, o que é outro elemento cómico e o domínio do espaço e do ritmo são, evidentemente, perfeitos. Também se pode notar que Jerry Lewis insere diversos tipos de *gag*, alguns dos quais criam uma segunda camada de sentido. Além do papel mudo de Stanley e da presença do “falso” Stan Laurel (o verdadeiro ainda vivia e teria podido fazer o seu papel), Jerry Lewis faz o seu próprio papel de vedeta de Hollywood, sempre com ar de enfado e cercado por um exército de colaboradores, limitando-se a surgir e a sumir logo a seguir, como qualquer star que se preze. Milton Berle, vedeta da televisão americana, também faz o seu próprio papel, mas o guião também o leva a fazer brevemente o papel de um *groom*, assim como o groom Jerry fizera brevemente o do verdadeiro Jerry Lewis. Neste jogo de espelhos que é um reflexo de toda a estrutura do filme, estamos na lógica ilógica da pura comédia, na sua ordem desordenada, num jogo perfeito, baseado na absoluta imperfeição do personagem principal, em que todos os movimentos e gestos, todos os acontecimentos não representam nada mais além de si mesmos. Que tamanha abstração e tamanha pureza formal se manifestem num filme que é uma brilhante comédia e não uma pretenciosa divagação é uma prova do talento excepcional de Jerry Lewis. Justifica-se assim, neste seu primeiro filme como realizador o que diz a nota de abertura nos *Cahiers* no referido número de Outubro de 1964, há mais de cinquenta anos: “bastaram cinco filmes para que surgisse por debaixo das caretas do palhaço Jerry Lewis, por debaixo da máscara dos risos, um outro rosto, ainda mais surpreendente, uma segunda personalidade que talvez tenha sempre sido a primeira: a do cineasta, um dos maiores”.

Antonio Rodrigues

Texto originalmente escrito no contexto da retrospectiva “Jerry Lewis – A Ordem Desordenada” em junho de 2015.



## Visit to a Small Planet / Jerry, Primeiro Turista no Espaço (1960)

*Visit to a Small Planet* é, como o próprio título indica, uma incursão (rara) de Jerry Lewis por um género que lhe é estranho. E é claro que este mergulho na ficção científica do actor Jerry Lewis, e da máquina de produção que ao tempo o enquadrava, só poderia dar resultados que são tudo menos o que canonicamente se espera de um filme de ficção científica.

A escolha de Lewis não foi, sublinhe-se, pacífica. Gore Vidal, que escreveu a muito bem sucedida peça de Broadway que o filme adaptava, viu com maus olhos a chamada de Jerry. Alec Guinness ou Danny Kaye pareciam-lhe actores muito mais adequados ao espírito da peça. E, numa primeira fase, foi o que pareceu também a Hal Wallis, o produtor, mas a máquina de receita financeira que Jerry era falou mais alto.

Diga-se que, embora não tão directamente ligado à “ficção-científica”, aparece na carreira de Jerry um outro filme, também realizado por Norman Taurog, que esforçadamente se pode também colar à ficção científica. Trata-se de *Living it Up (O Rapaz Atómico)*. E, para continuarmos em registo informativo, acrescente-se que o mesmo Taurog, em 1948, já andara a espiolhar a questão atómica filmando *The Beginning or the End (O Princípio ou o Fim)*. Era um filme em que se procurava penetrar nos recônditos segredos da concepção e fabrico da bomba atómica, cujo fresco rasto de destruição pairava, ainda e então, na memória de Hiroshima e no medo de que um dia todo o planeta pudesse ser apagado por um conflito nuclear à escala mundial.

Mas é claro que *Visit to a Small Planet* não podia ser um filme sobre o medo. Nem medo do nuclear, nem medo dos extraterrestres. Jerry Lewis é Kreton, um *alien* em visita ao insignificante planeta Terra. Uma visita não-autorizada e precedida de condução tão arriscada como ingénua, diga-se. Claro que Jerry é um *alien* que nada tem que ver com as figurações monstruosas do extraterrestre típica do cinema dos anos 50 que antecederam este filme de puro entretenimento e pura comédia. Jerry, ou seja Kreton, a sua personagem, é um extraterrestre desprovido de agressividade, carregado de bons propósitos, em missão de observação antropológica. Ou seja, Jerry é, ou quer pelo menos ser, tão humano como os humanos: observa-os com curiosidade, quer imitá-los no que de mais amável ou amoroso possam ter.

Vindo do “outro lado do universo”, onde se atingiu grande superioridade tecnológica sobre os terrestres (que vai desde o seu carácter eterno que dispensa a geração, mas também a corrupção até à capacidade de tornarem audível o pensamento dos outros), este Kreton que é Jerry Lewis, perdeu contudo aquilo que é a “essência” do humano, o amor. No fundo, o que o filme de Taurog quer marcar, com uma certa doçura cómica, é que apesar de tudo, feito o balanço das vantagens e desvantagens, existe uma espiritualidade no humano, mau grado a mesquinhaz aparente das suas vidas (estamos aqui a pensar nas sandwichts da Sra. Rheba Spelding ou nas preocupações dos Mayberay), que parece inalcançável e perdida nos extraterrestres.

Há mais. A inferioridade do extraterrestre não se manifesta unicamente na sua ignorância do amor. Kreton é também insensível à dor. Daí que a inicial superioridade física demonstrada por Kreton seja só aparente. Quando Delton o mestre extraterrestre, lhe retira os poderes, Kreton torna-se vulnerável e ao sentir a dor manifesta a sua falta de carácter e de força interior. Perdida a sua condição extraterrestre, Kreton percebe onde está, afinal, o valor do humano e como, para a formação desse valor, a dor desempenha um papel relevante e essencial.

*Visit to a Small Planet* é um filme em que humanos e extraterrestres trocam as voltas uns aos outros, em círculo vicioso. Kreton é o “space man” que não parece um “space man” e quando um humano, Conrad (Eral Holliman), surge, pronto para a festa, mascarado de “space man”, quem apanha um susto é o verdadeiro “space man”. E é o que ainda mais divertidamente Taurog nos mostra na sequência que se desenrola no clube *beatnick*. Digamos que o “clima” geral do clube, com o jazz como fundo, é de uma ordem extraterrestre. É isso que fica expresso na atitude contemplativa dos *beatnicks*, no seu andar sincopado e lento, na forma de falar arrastada, na sua linguagem codificada até ao absurdo.

*Visit to a Small Planet* é uma comédia gentil. Humanista, se lhe quisermos chamar alguma coisa. É um filme de um humanismo quase caridoso, sem a turbulência e a crueldade físicas (uma certa tortura corporal) que havia de fazer o melhor das grandes personagens de Jerry Lewis. Como se as marcas do burlesco extremado que haviam de irromper no seu trabalho, estivessem aqui em banho-maria.

Jerry Lewis traz, no entanto, à sua personagem frescura suficiente para valorizar positivamente o filme. A começar pela irreverência extraterrestre. Jerry, fiel à infância, procura atrasar ou recusar a sua passagem ao mundo adulto. Como sempre Jerry não está do lado da denúncia: Kreton não é contra o mundo adulto, é apenas um ser curioso e apaixonado. Ele não recusa, apenas usa o que lhe é dado num outro sentido.

Kreton é também um ser em que não se pode tocar. As tentativas do Major Spelding esbarram numa barreira protectora – um campo de forças – e até os beijos de Ellen Spelding encontram a mesma resistência censória que só será quebrada pela magia de uma outra força maior, a força do desejo.

*Visit to a Small Planet* é portanto uma obra cujo segredo reside na tensão entre a criatividade da personagem de Jerry e os pressupostos de uma máquina de produção vocacionada para um modelo de entretenimento mediano, quase inócuo. Pode talvez dizer-se que o percurso de Jerry atingiu neste filme o limite no que respeita à aceitação de corpos estranhos. Esse é um Jerry a viajar numa “nave espacial” comandada por um realizador tarimbeiro chamado Norman Taurog. Jerry, a partir de agora, vai querer comandar a sua própria nave. No final de 1959 será ainda dirigido por Tashlin, em *Cinderfella* (*Cinderelo dos Pés Grandes*), mas a 8 de Fevereiro de 1960 começa a rodagem de *The Bellboy* (*Jerry no Grande Hotel*), filme de que Jerry vai ser o produtor e realizador.

Manuel S. Fonseca

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.



## The Ladies’ Man / O Homem das Mulheres (1961)

“Boy what imagination can do for you!”  
dos diálogos de *The Ladies’ Man*

Para lá da loucura, nem a hiperactividade nem a imaginação faltaram nunca a Jerry Lewis. No sentido criativo do termo, a megalomania também faria parte dos seus atributos no início dos anos 1960 em que reinventava a sua maneira de estar no cinema, depois da separação com Dean Martin (dez anos de intensa dupla e mais de quinze filmes depois, rematados com *Hollywood or Bust*), o encontro com Frank Tashlin (realizador e mestre com quem continuou a trabalhar depois da sua própria estreia na realização) e, sobretudo, depois de passar a acumular papéis também atrás da câmara assinando os seus próprios filmes a partir de *The Bellboy*. *The Ladies’ Man* foi a sua segunda longa-metragem, na linha de *The Bellboy* mas acrescida da imensa ousadia de produção que foi precisa para investir num filme de um imenso rasgo de *mise en scène*, indissociável da série de invenções tecnológicas inventadas para o servir.

Como *The Bellboy*, *The Ladies’ Man* é um filme genial, não há que poupar na adjectivação. Também concentrado num espaço único, também concebido numa sucessão de gags, aqui mais ancorados num gancho narrativo (de justificação psicológica, como tantos notaram): o hotel do primeiro tem por equivalente a “casa de bonecas” em escala natural do segundo sendo os respectivos cenários palco da série de encontros e pequenos aparatosos desastres da personagem de Jerry que tudo põem em marcha, continuando ele a ser um simpático totó de bom fundo e gestos descontrolados mas aqui justificadamente vítima de um desgosto de amor dado a ver (no “prólogo” que antecede a chegada à “casa de bonecas”) como razão do pavor ao romance e da desconfiança pelo género feminino que estão na génese do filme, que no entanto procede entre uma avalanche de mulheres porque “being alone can be very lonely”, podendo apesar de tudo valer a pena ser “lonely with noise”. E agora em *technicolor*, com um Jerry/empregado de pensão feminina falador a contrastar com o lacónico Jerry/paquete de *The Bellboy*, que esperava pelo fim do filme para abrir a boca respondendo à pergunta sobre o seu silêncio, com um “Because you’ve never asked me to”. Em *The Ladies’ Man*, as palavras saem-lhe por vezes travessas – “You have to think negative. Positive you mean? / Yes, positive.” – mas como das obsessões de Lewis é de avessos que o filme se alimenta, a começar pelo do artifício do cenário exposto e usado assim mesmo. Nota: é o cenário de *The Ladies’*



*Man* que evoca o cenário da fábrica de *Tout Va Bien* de Godard (e Gorin, 72), um dos defensores precoces de Jerry Lewis entra a crítica europeia, e em particular, francesa, que como André S. Labarthe, o comparou a Chaplin e Keaton logo nos anos 60; *The Ladies' Man* é também dado como uma influência decisiva para *Giulietta Degli Spiriti* de Fellini (65, pelo uso da cor) ou *One From The Heart* de Coppola (82), que terá sido um dos assistentes regulares da rodagem do filme de Lewis, que abriu o estúdio da rodagem na Paramount ao público afixando um eloquente cartaz onde se lia "This is not a closed set. Come in".

A grandiosidade do cenário, portanto: foi o sucesso de bilheteira de *The Bellboy* a permitir as extravagâncias – várias – a que Jerry Lewis alegremente se entregou durante a preparação e rodagem de *The Ladies' Man*, uma vez a depressão pós *Bellboy* passada quando Billy Wilder o "mandou" voltar ao trabalho descartando o que ele sentia como um ataque da imprensa na exposição do "homem que faz tudo", ou seja, realiza, produz, dirige, interpreta, etc., etc., no fundo, o "total film-maker" que em retrospectiva assumiu orgulhosamente ser. Importa agora é que *The Ladies' Man* é em si mesmo essencialmente uma bela e eufórica (e consequente) extravagância. Divertido, certamente (Jerry é um homem entre mulheres, muitíssimas mulheres, há lugar para muitos estereótipos, na sua esmagadora maioria associados a e interpretados por personagens e atrizes muito jovens e elegantes), mas acima de tudo *inventivo*.

É um filme de estúdio mas não é um filme de estúdio qualquer. Lewis engendrou a complexa construção do cenário de escala real em corte como habitat para o seu Herbert H. Heebert, tão imponente na realidade da sua escala que foi preciso construir também uma grua de características adequadas e inéditas, capaz de executar os movimentos de câmara que percorrem os vários andares nas linhas horizontais e verticais de que se fazem os planos do filme. Os relatos detalhados das explicações dos vários níveis de elaboração exigidos soam épicos (encontram-se em livros dedicados à obra de Lewis). Para dar apenas um exemplo: a construção seccionada do edifício de três partes – a quebra da quarta parede como pressuposto – implicou a electrificação e adequação à captação de som nos 40 quartos que compõem a grande casa pensão da Sr<sup>a</sup> Wellenmellon. No fundo, a exploração tecnológica seguia e somava uma vez que Lewis já provara dominar o terreno das suas possibilidades quando, para *The Bellboy*, inventou o sistema de monitorização simultânea das imagens que filmava num circuito de monitores que lhe permitia seguir em directo – *avant la lettre* – o seu próprio trabalho. Sucede que nesta como na questão da auto-reflexividade *The Ladies' Man* é um caso extremo, na espectacularidade, nas inerentes encenação e concepção coreográfica, mas também na exposição do artifício.

O espaço do estúdio existe no filme na medida da ampliação da sua própria existência. Noutros filmes, anteriores, o mundo do espectáculo como o mundo de Hollywood surgem em pequenos apontamentos paródicos ou em pano de fundo, como a cinefilia desembestada, a presença bem humorada de Anita Ekberg no papel de estrela ou os bastidores da Paramount em *Hollywood or Bust*, de Tashlin; ou a dupla presença de Jerry como actor no seu *THE BELLBOY*, onde além de paquete surge no seu próprio papel de vedeta, Lewis. Mas em *The Ladies' Man*, onde há a "piada" da aparição de George Raft a evocar *Scarface* e em dueto dançado com Jerry recortado ao negro pela luz de um holofote como no mais clássico dos musicais, a questão é mais funda. O aparato, como a sua dimensão aparatosa e ilusória são mais do que um elemento de engrenagem no bom andamento do filme. Estão no centro, reclamam a ribalta, expõem a ilusão artificiosa como a sua representação em registo vertiginoso. De euforia, claro, onde também cabe o lado "infantiloide" de cada uma das personagens de Lewis – a divertida cena das borboletas – ou o seu lado simultaneamente fantástico e fantasista – a pré-kubrickiana sequência no quarto branco da mulher felina, que contrasta com o domínio do tom vermelho e rosa do restante cenário, e por conseguinte do filme.

É ver. E já agora notar a ambiguidade do feliz final, com a imagem atravessada por um leão que de facto ruge. Mas como a legenda de início, o último plano descomprime: "Ovur" (lê-se em vez de fim), antecedendo a dedicatória final ao exército americano, "desde que venham ver o filme".

Maria João Madeira

Texto originalmente escrito no contexto da retrospectiva "Jerry Lewis – A Ordem Desordenada" em Junho de 2015.



## The Errand Boy / O Mandarete (1961)

*The Errand Boy* é o terceiro filme realizado por Jerry Lewis. Contudo, pelo tema e pela forma, e inclusive pelo uso do preto e branco na fotografia, parece formar um díptico com o primeiro, *The Bellboy/Jerry no Grande Hotel. The Ladies' Man*, cronologicamente o segundo que realizou, representa, por sua vez, um passo numa outra direcção que, no conjunto, formam a personalidade artística do grande comediante, indubitavelmente, o maior do seu tempo nos Estados Unidos, herdeiro da tradição de Mack Sennett, Laurel & Hardy (de quem veremos uma divertida homenagem no filme de hoje) e os irmãos Marx e mestre de muitos outros que hoje procuram tomar o seu lugar (Jim Carrey é o nome mais sugestivo). Se diferença existe entre os dois rumos, é essencialmente o da sua construção narrativa. *The Bellboy* e *The Errand Boy* são filmes fragmentados numa série de episódios breves, ou gags, numa série que encerra (ao que parece definitivamente) com o fabuloso *Smorgasbord*, numa fórmula que Lewis irá explorar exaustivamente na televisão, no seu "The Jerry Lewis Show", que vai produzir a partir de 1963 (e que, à semelhança da série "Alfred Hitchcock Presents" para o autor de *Psycho*, vai servir a Jerry para testar uma série de gags que irá tratar de forma mais complexa nos seus filmes). *The Ladies' Man*, não recusando a fórmula anterior, subalterniza-a numa narrativa mais linear que tem a sua forma mais acabada no que muito consideram a obra-prima do "total film-maker": *The Nutty Professor*.

Como em *The Bellboy*, Jerry em *The Errand Boy* é uma personagem obscura, um entre muitos trabalhadores numa grande empresa (o primeiro num hotel, o segundo num estúdio de cinema) que provoca o caos por onde passa, sempre procurando cumprir a rigor as instruções que lhe são dadas. *The Errand Boy*, porém, representa um salto em frente da construção dessa imagem, que agora obedece a regras mais bem definidas, dentro do caos que lhe é inerente. Ele vai servir, agora, de instrumento de outros que o manipulam, ou assim o julgam, dada a impossibilidade de "controlar" os resultados das suas aventuras. Os proprietários do estúdio Paramutual (a paródia ao estúdio para o qual Jerry sempre trabalhara, a Paramount, é transparente) fazem dele um seu espião, para que descubra a razão dos grandes gastos que aparecem nas contas. Em *The Patsy* (para mim um dos Jerrys mais perfeitos) voltamos a encontrar personagem semelhante e manipulado de forma idêntica (trata-se agora de substituir uma vedeta desaparecida, que se pode ver como o reflexo, ou "sequela" do gag final de *The Errand Boy*, isto é, o encontro de Jerry com o seu "duplo", o novo idiota de serviço, candidato a novo "errand boy").

*The Errand Boy* é uma das grandes "charges" feitas por Hollywood ao seu próprio sistema de produção e de valores, em certa medida o herdeiro do clássico de Kelly & Donen, *Singing'n the Rain*. Aliás, um dos melhores gags do filme de Jerry evoca irresistivelmente o começo daquele, com a sequência da estreia de gala de um filme, onde Jerry acaba por se introduzir da forma mais inesperada, tomado erradamente pelo braço da vedeta a quem ia pedir o autógrafo, uma espécie de "vamp" semelhante à réplica de Theda Bara que víamos em *Singing'n the Rain*, mas que vai terminar bem à maneira de Jerry, de forma "explosiva". Aliás, não é só nesta sequência que *The Errand Boy* lembra o filme de Donen & Kelly, tanto no comentário crítico (a voz *off* de abertura sublinhando a diferença entre a realidade e a ilusão que o cinema cria), como na "exposição", em tom de paródia, de situações e métodos de trabalho conhecidas dos cinéfilos, ilustrados pelos vários planos "antagónicos", em que se vê a ilusão criada pelo filme e a realidade que se esconde: as bofetadas, o "rochedo" que cai sobre os cavaleiros, o par romântico, etc. E também em muitas alusões, mais sarcásticas no filme de Jerry, ao nepotismo vigente nos estúdios (que a história de "moguls" como Mayer, Zukor, Warner, Cohn, etc., bem ilustram), na primeira sequência no escritório de Tom Paramutual (Brian Donlevy) onde todos os associados têm o mesmo apelido. Outro episódio afim, poderia ser o da dobragem da canção, em que a actriz de voz fanhosa é sobrada por uma cantora conhecida. Até aqui tudo conforme com *Singing'n the Rain*. O "problema" é que em *The Errand Boy*, logo a seguir ao trabalho do técnico entra na cabine Jerry. O resultado será descoberto quando os responsáveis vão ver os "rushs"! É também entre "rushs" que o cinéfilo vai encontrar outro fabuloso gag, que é uma paródia a uma situação que ele bem conhece na visão de muitos filmes, e que é a do "intruso" que destrói a ilusão de realidade com a sua mania de olhar alarvemente para a câmara, e de que tivemos, entre nós, um recente exemplo no famoso "emplastro" nas reportagens televisivas com o Futebol Clube do Porto. Jerry preenche também o seu filme com uma série de referências de actualidade sobre certos fenómenos da cultura e espectáculo, com inevitável reflexo na televisão, como é a presença do famoso

quarteto de intérpretes da série “Bonanza”, num desses gags e a presença dos jovens “The Dover Basketeers” na cena do basquetebol. O burlesco clássico é evocado na cena da lavagem do carro com Jerry a aquela que será para ele o que Margaret Dumont foi para Groucho Marx: Kathleen Freeman, o no *gag* de Jerry “afogado”, que termina com o actor “inchado” segundo o modelo de Stan Laurel em *Below Zero*.

Mas *The Errand Boy* mostra uma outra característica bastante sugestiva: a forma como o realizador e actor joga com a ilusão de realidade e a realidade da ilusão, tal como é definida na voz *off* inicial, e que marcam as cenas mais singulares deste filme: os dois encontros de Jerry com as marionetas, marcados por uma singular poesia, que as tornam absolutamente irresistíveis.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## It's Only Money / Dinheiro e Só Dinheiro (1962)

Dos 8 filmes em que Frank Tashlin dirigiu Jerry Lewis apenas *It's Only Money* foi feito a preto e branco. Não sei se terá sido isso a desvalorizá-lo entre a crítica, mas se calhar ajudou um bocado, ao dar-lhe a figura de um parente pobre (melhor seria dizer “palhaço pobre”, pois de Jerry Lewis falamos). E, contudo, este filme não faz má figura ao lado dos restantes, e em termos de burlesco é mesmo superior a alguns deles, para não falar de uma intriga mais homogénea e trabalhada, integrando os gags no seu desenvolvimento. O problema é que, para além do processo fotográfico, *It's Only Money* vai buscar fórmulas antigas para o seu enredo. Mas, no fim de contas, não é isso que faz todo o cinema deste género, isto é, trabalhar em novos moldes fórmulas usadas por outros anteriormente? Jerry foi buscar material a Chaplin, Laurel & Hardy, os Marx e Abbott & Costello, sendo também Jerry o modelo onde um Steve Martin, nos anos 80, e um Jim Carrey actualmente, vai buscar a maior parte das suas fórmulas.

Jerry é em *It's Only Money* um reparador de televisores que deseja ardentemente ser detective privado, fruto das suas leituras de “hard boiled”. O ponto de partida é velho como o burlesco. Já em 1924 Buster Keaton explorara idêntico ponto de partida em *Sherlock Jr*, e nos anos 40 isso tornou-se quase uma “especialidade” para Bob Hope, com destaque para *My Favourite Brunette/Morena e Perigosa*, e, noutra medida, para Danny Kaye. O que distingue, antes de mais, o filme de Tashlin dos de Keaton e Elliott Nugent é o alvo das paixões dos seus heróis, que correspondem à literatura popular das suas épocas. Sherlock Holmes para os anos 20, a “black mask” para os anos 40 e o “hard boiled” para os 50 (os anos 60, serão, já após *It's Only Money*, os da “espionagem”, para que Tashlin também contribuirá com as comédias *The Glass Bottom Boat/A Espia em Calcinhas de Renda* e *Caprice/Um Perigo Chamado Capricho*, ambos com Doris Day). Os livros que Lester March (Jerry Lewis) lê e mostra a Peter Flint (Jesse White), com os seus títulos gritantes e capaz berrantes cheios de sexo e violência parodiam esse tipo de literatura de então em que predominavam nomes como Mickey Spillane, Richard Prather, Henry Kane, etc., todos eles profundamente adaptados ao cinema. Alguns elementos de *It's Only Money* estão muito próximos de *My Favourite Brunette* (não esqueçamos que Tashlin foi argumentista de vários filmes de Bob Hope dos anos 40). Neste filme Bob Hope é um dentista grande admirador do seu vizinho detective privado (um “cameo” de Alan Ladd), que procura imitar. Em *It's Only Money*, Lester tem também um modelo real, o seu amigo Flint. Só que, enquanto Ladd correspondia ao autêntico herói “black mask” de então (*The Glass Key/Sou Eu o Criminoso*, *The Blue Dahlia/A Dália Azul*), Jesse White, como Flint, é, desde logo, uma caricatura do “hard boiled” do seu tempo: um Mike Hammer, um Shell Scott, um Tony Rome, etc. Lester e Flint assistem, um dia, a uma emissão de televisão onde se pede a ajuda para encontrar o herdeiro de um império de electrónica desaparecido em criança, oferecendo uma recompensa de 100 mil dólares. Flint lança-se ao trabalho e, a contragosto, aceita a ajuda de Lester, com a condição deste o apoiar na entrada da mansão Allbright (a família do desaparecido) fortemente protegida por um circuito electrónico, usando da sua categoria de reparador de televisão. O advogado da família, De Witt (uma excelente composição de Zachary Scott no seu último papel) que ambiciona casar com a dona da mansão, reconhece de imediato em Lester o herdeiro desaparecido e, a partir daí vai levar a cabo uma série de

tentativas para o eliminar para o que conta com a ajuda do inevitável mordomo (uma irresistível composição de Jack Weston).

Toda esta intriga clássica é recheada por uma série de peripécias e personagens cómicas na melhor tradição do género, a começar pela dona da mansão, tia de Lester numa fabulosa composição de Mae Questel, atriz pouco aproveitada que foi a voz de uma série de personagens de animação como Betty Boop, Olive Oil e Little Lulu, e que, além do papel neste filme foi também a possessiva mãe de Woody Allen no seu episódio de New York Stories/História de Nova Iorque: Oedipus Wreck. Mas Weston não lhe fica atrás, com as suas tentativas de liquidar Lester e como fanático membro do “Clube Peter Lorre” (!!!). Para além destes, o filme conta também com algumas irresistíveis ideias cómicas que têm Jerry por personagem central e que vai culminar na sequência final, na perseguição que lhe movem uma série de cortadores de relva, transformados electronicamente em “cães de guarda”, e que “devoram” tudo á sua passagem: os sapatos de Jerry, portas, paredes, etc. (e serão também a divertida guarda de honra final na partida de Jerry para a sua lua-de-mel. Mas típica de Jerry será a forma como este revela a De Witt a sua identidade, após descobrir que ele é o herdeiro procurado ao encher a cara de espuma de barba: rapando a dirá do quadro pendurado! Ou ainda aquele em que Jerry ouve a passagem de um comboio em som estereofónico, que abala a casa como um comboio autêntico, não faltando, inclusive, a aparição do revisor (!). Ao gags visuais juntam-se alguns achados nos diálogos, como a incrível explicação de Jerry sobre electrónica e televisão.

O que seria apenas um filme de rotina, transformou-se num dos maiores sucessos de bilheteira da dupla Tashlin-Jerry. Mais do que a crítica americana (que de novo desancou no filme) o público mostrou ter razão, porque, mesmo não sendo dos filmes mais importantes do actor e realizador, *It's Only Money* é um dos mais divertidos. *It's Only Gags!*

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## The Nutty Professor / As Noites Loucas do Dr. Jerryll (1963)

*The Nutty Professor* foi, desde o momento da sua estreia, considerado um dos melhores filmes de Jerry Lewis. Sobretudo por parte da crítica europeia (e dentro desta, muito especialmente da francesa) que já há algum tempo reconhecia a Jerry Lewis um estatuto particular no seio do cinema americano – e essa crítica não tinha receio de o considerar, sem qualquer reserva, o mais lídimo herdeiro contemporâneo dos grandes cineastas do burlesco de outrora. *The Nutty Professor* era o quarto filme de Jerry Lewis enquanto realizador (depois de *The Bellboy*, *The Ladies' Man* e *The Errand Boy*) e vinha confirmar definitivamente que Lewis era, mais do que um actor cómico dotado de extraordinárias potencialidades, um verdadeiro “metteur-en-scène”.

O filme é uma variação sobre o tema da dupla personalidade, tal como foi exposta pelo clássico de Robert Louis Stevenson, “Dr. Jekyll e Mr. Hyde”. Não foi no entanto apenas a matriz literária que contou para Lewis, dado ser evidente que o filme leva em conta as adaptações cinematográficas do romance, mormente as mais famosas, assinadas por Rouben Mamoulian e Victor Fleming – de onde aproveitou, por exemplo, a introdução de uma figura feminina (e a Stella Stevens deste filme tem algo a ver, fisicamente, com a Miriam Hopkins da versão de Mamoulian) como motivação, principal ou suplementar, para as transformações da personagem. Mas Lewis não se ficou por aqui: *The Nutty Professor* pode também passar por ser uma variação burlesca sobre alguns elementos colhidos na tradição literária do fantástico, que tanto nos faz lembrar “A Bela e o Monstro”, como, noutros momentos, Edgar Allan Poe. Repare-se no “décor” do laboratório do professor Kelp, anódino durante o dia mas que à noite, pelas sombras e pela diferente luminosidade que incide sobre os objectos (é excelente o trabalho de fotografia de Wallace Kelley), se transforma numa espécie de oficina de alquimista, com a câmara a focar insistentemente o espantoso pássaro preto (que fala com Kelp!) e a sinistra caveira azulada ao lado da gaiola.

Mas voltemos à ideia de “dupla personalidade”, tema fundamental neste filme. *The Nutty Professor* não é, como noutros filmes de Jerry Lewis, um “filme de gags”. Eles existem, com a mecânica rigorosa do costume, mas sentimos que o epicentro do filme não está aí. Se muito do humor de Jerry Lewis passa pela exploração do seu próprio físico, pelo exagero da sua “maladresse” e pela acentuação da elasticidade do seu corpo e do seu rosto, a personagem do professor Julius Kelp é aqui a hipérbole perfeita de todas essas características – ou seja, quase uma aberração da natureza, espécie de Quasímodo dos tempos modernos. Pormenores que são acentuados pelo facto de Kelp ser uma personagem infeliz e solitária. Como se pode depreender, *The Nutty Professor* está longe de ser uma celebração da “persona” típica de Jerry Lewis. Bem pelo contrário, o sonho de Kelp e o cerne do filme é a sua transformação num ser humano “perfeito”, física e psicologicamente nos antípodas daquilo que na verdade é. Num certo sentido, em *The Nutty Professor* é o “monstro” que se transforma em homem.

Mas, e é por isso que, de algum modo, *The Nutty Professor* é um “filme sem saída”, esse homem novo também não é perfeito. Ou melhor, os seus defeitos ofuscam, a longo prazo, as suas virtudes, e contribuem para o transformar, por seu turno, numa outra espécie de monstro. Buddy Love é o exacto reverso de Julius Kelp, a um nível físico, como já se disse (e repare-se no nome do bar onde faz as suas aparições, “The Purple Pit”, nome cujas conotações eróticas não serão coincidência), mas também em termos psicológicos: a subserviência transforma-se em arrogância, a falta de auto-confiança transforma-se num narcisismo extremo. Buddy Love, à sua maneira, é também uma caricatura. Mas (e aqui entramos porventura naquilo que há de mais pessoal em *The Nutty Professor*) se Kelp pode ser visto como a caricatura de Jerry Lewis, Buddy Love é a criatura de tudo aquilo que ele não é – e não deixa de ser significativo que Lewis, enquanto realizador, evidencie um sentimento misto de amor e ódio por ambas as personagens. Já se falou da personagem de Buddy Love como se ela fosse uma “vingança” contra Dean Martin (recorde-se que Jerry começou a sua carreira como parceiro de Martin, e se um ficou sempre o “clown” o outro nunca deixou de ser o “galã”), e já houve quem tenha notado que o nariz de Lewis parecia “menos israelita” na pele de Buddy Love. *The Nutty Professor* é Jerry Lewis a olhar-se ao espelho, e a ver a projecção das suas frustrações devolvida tanto na sua própria imagem deformada (Kelp) como na imagem por que anseia (Love) – imagem que sabe não poder alcançar e da qual, portanto, se vinga. *The Nutty Professor* é um filme desesperado, tragédia mascarada de burlesco: Kelp acaba de braço dado com a rapariga mas Stella Stevens leva no bolso dois frascos da poção que permite a transformação em Buddy Love...

Luís Miguel Oliveira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “A Escola Vai ao Cinema”, em setembro de 1997.



## Who’s Minding the Store? / Um Namorado com Sorte (1963)

Perto do fim – só fariam mais um filme juntos, *The Disorderly Orderly* – a colaboração Tashlin/Jerry carburava em pleno. *Who’s Minding the Store?*, rodado muito rapidamente logo a seguir a *The Nutty Professor* e ainda antes da sua estreia, está entre os mais perfeitos filmes da dupla, cheio de achados muito divertidos de princípio a fim e uma construção narrativa que implica uma quantidade de personagens a que é preciso prestar atenção bem superior ao que é habitual nos de filmes de/com Jerry Lewis. Embora ele seja, obviamente, o centro de tudo, até se *podia* imaginar este filme sem Jerry e continuar a *imaginar* um filme interessante – o que é pelo menos uma maneira de frisar a que ponto tudo é equilibrado e diversificado. Mesmo sendo claro que sem Jerry seria sempre outro filme, ou não fosse *Who’s Minding the Store?* um dos melhores exemplos do seu papel de “desordenador” da “ordem”, seja a ordem a do matriarcado, ou a de um “complot”, ou simplesmente a ordem de funcionamento de um grande centro comercial. Embora também sobre isso houvesse alguma coisa a dizer, porque se o princípio narrativo do filme joga com a expectativa da “desordem” trazida por Jerry (toda a gente espera que ele faça asneira) um dos seus condimentos é, justamente, a maneira como Jerry vira a “desordem” contra aqueles que a esperam.

Quem manda na loja são as mulheres. A ex-Wellesiana Agnes Moorehead, fabulosa na maneira como saboreia (e humaniza) cada gesto e cada fala da sua megera, manipula na sombra, como uma Mabuse em versão aristocrata



americana (a cena dos filmes com que os seus “agentes” espíaram Jerry, logo ao princípio), congeminando para o pobre pretendente da sua filha as piores humilhações – a ideia, claro, é que ela (Jill St. John) desista dele. Mas na loja, antes dela, mandaram sempre as mulheres, como se mostra na óptima cena em que o pai Tuttle (John McGiver, noutra das personagens secundárias cheias de “corpo” que este filme tem, a que haveria que acrescentar o truculento Ray Walston), submisso nem que seja por hábito e tradição, revela o que está por trás da galeria de rostos tristes dos que foram os seus percursos na direcção da loja: as mulheres deles. Foram sempre elas que mandaram, eles são apenas “os maridos”. O “marido” Tuttle reconhece uma inferioridade semelhante no Norman Phiffier que Jerry interpreta, e esse “bond”, para além do seu significado intrínseco, acaba por ser um eixo central na estrutura do filme.

Mas *Who's Minding the Store?* também é uma comédia do “secretismo”, da “clandestinidade”. Todos têm que fingir que não sabem ou que não se conhecem, nos casos em que sabem ou se conhecem. Isso dá pelo menos uma cena magnífica – a do elevador, quando Norman e o pai Tuttle sobem com Jill St. John (a ascensorista), cada um fingindo que não é o que é e ambos lhe dando a mão furtivamente. Parece quase uma “multiplicação” daquela cena de *You and Me* (é a segunda referência a Lang num texto sobre um Tashlin/Lewis, mas desafiamos o espectador a negar-nos a pertinência...), que por acaso também se passava num centro comercial, em que George Raft e Sylvia Sydney se davam as mãos às escondidas enquanto se cruzavam nas escadas rolantes, porque a política de pessoal da casa não permitia relacionamentos entre funcionários. Claro que em *Who's Minding the Store?* as razões para a “clandestinidade” são diferentes e variam de personagem para a personagem, mas nem por isso a “repressão” (como exposta a partir da questão “matriarcal”), ou pelo menos um ambiente repressivo, deixa de ser um dos temas explorados pelo filme, e cruciais nele.

Jerry, aqui, é menos “robótico” do que noutros filmes. Mas tem o condão de instigar uma vida própria ao que está à volta, de fazer do mundo uma “máquina”, posta em funcionamento numa relação sempre de causas (previsíveis) e consequências (imprevisíveis). O cenário do centro comercial, com a sua abundância de adereços completamente diferentes uns dos outros, é um cenário perfeito para uma comédia de “objectos”, e a imaginação é imparável mesmo quando os “objectos” são seres humanos (como a mulher gorda que vem experimentar sapatos e que, mais do que os sapatos, se converte ela própria em “adereço”). Mas a respeito dessa vontade própria de um mundo enquanto máquina des governada *Who's Minding the Store?* tem pelo menos dois “gags” geniais. O da bola de golfe que sai, entra, sobe e desce até entrar no buraco a que estava destinada (com o polícia de trânsito, qual “punching bag” de desenhos animados, a servir de “gag” dentro do “gag”); e a impagável, longuíssima, cena com o aspirador, já perto do fim, um “minimalismo” levado ao extremo das consequências que resume bem a essência do humor tashlino-lewisiano: agarrar uma ideia para um “gag” e não a largar enquanto ela não reventar. Neste caso, e como veremos, literalmente.

Luís Miguel Oliveira

Texto originalmente escrito no contexto da retrospectiva “Jerry Lewis – A Ordem Desordenada” em junho de 2015.



## The Patsy / Jerry, Oito e Três Quartos (1964)

*The Patsy* é uma das mais inteligentes e irresistíveis sátiras ao mundo do espectáculo, entendendo-se nele o cinema, a televisão e as variedades. E também uma das mais cínicas, com este cinismo tintado de muito humor. Esta matéria é de há muito uma especialidade de Jerry, tanto como realizador como na faceta de actor para outros directores, em especial os filmes feitos para Frank Tashlin, que se pode ver como o seu mestre imediato (recordem-se *Artists and Models* e *Hollywood or Bust*, ao lado de Dean Martin, ou *Rock-a-Bye Baby*).

O começo do filme é uma espécie de síntese dos inícios de *The Bellboy* e *The Errand Boy*, que com *The Patsy* formam uma “trilogia” oficiosa: Jerry é um criado de hotel a que uma equipa de produção lança mão para substituir a sua vedeta (e mina de ouro) que morrera num desastre de aviação. Desde logo o que o filme procura expor é uma mitologia que rodeia a figura do actor nos anos do grande poder dos estúdios e dos produtores. O actor não é nada.

É a soma de várias partes que resultam do contributo de uma equipa onde se incluem produtores, realizadores, argumentistas, agentes de imprensa, etc., etc., que vão criando uma imagem e impondo-a ao público através da publicidade, ainda antes mesmo de entrar no mundo do espectáculo propriamente dito (tema, recorde-se, já estava na base de um filme de George Cukor, *It Should Happen To You/Uma Rapariga Sem Nome*). O actor, para aqueles que o rodeiam e o “trabalham” não é mais do que um “patsy”, uma marioneta, que podem manipular à sua vontade. De certo modo, *The Patsy* é o mais autobiográfico dos filmes de Jerry Lewis, tratando do que terão sido, em parte, as suas relações com a Paramount durante os anos de contrato que vêm desde 1949. E a afirmação final da sua personagem de Stanley (o nome é, mais uma vez, uma homenagem a um dos seus ídolos, Stan Laurel, cuja referência se encontra também nos outros dois filmes da trilogia), representa a sua declaração de independência, quando decidiu tomar nas suas próprias mãos (e numa equipa homogénea que o acompanhou ao longo de quase todos os filmes) a produção e/ou direcção dos seus filmes a partir de *The Bellboy*. A evolução da personagem de Stanley é representativa dessa mudança. A sua equipa pretende fazer dele uma “figura” que corresponda às suas ideias, sem ter em consideração a personalidade própria da personagem. Daí que algumas situações apareçam como algo desastradas, exactamente como que forçadas, impostas pelos critérios do grupo. Só quando se liberta da sua influência (que neste caso corresponde ao abandono da equipa, que resolveu largá-lo por considerá-lo um fracasso após a falhada tentativa de lançamento num clube) que Stanley revela a sua originalidade: no final quando avança para o *show* de Ed Sullivan e improvisa o número à sua maneira: a “transformação” (qual “nutty professor” em *Buddy Love*) que opera na roupa e presença para entrar na estreia de gala.

O título português de *The Patsy* é uma referência a um filme muito falado da época, o *Otto e Mezzo* de Federico Fellini (e cuja influência foi enorme, inclusive no cinema americano, como se pode ver em *Stardust Memories*, de Woody Allen), porque, como este, é uma exposição, também, da criação artística. Talvez o momento mais famoso do filme de Jerry seja o final (a “queda” de Stanley do alto da janela, que a câmara depois expõe como cenário), onde Jerry procede a uma “distanciação” entre o seu trabalho e a ilusão que cria entre o espectador, e que já encontrámos, em forma de discurso, em *The Errand Boy*. Mas a conclusão dos dois filmes é idêntica. Em ambos os casos trata-se do “reconhecimento” do trabalho do comediante (“manifesto” que voltaremos a encontrar no final de *Hardly Working*). Jerry, em *The Patsy*, reúne aquela que é, talvez, o melhor grupo artístico da sua carreira. Não só com os seus “cúmplices do costume” (Del Moore, Buddy Lester, o argumentista Bill Richmond noutra “perninha”, e outros) mas também uma plêiade de convidados como Rhonda Fleming, George Raft, Ed Wynn, Scatman Crothers, Hans Conried (que está no centro da mais perfeita cena de comédia da carreira de Jerry, quando este vai experimentar a voz, no seu gabinete, e deambula desajeitadamente pela sala, fazendo cair os objectos que apanha no último instante antes que batam no chão, numa perfeita coreografia), Richard Deacon, e, numa autêntica auto-paródia, exagerando nos gestos, Ed Sullivan (foi no *show* deste apresentador que Dean Martin e Jerry Lewis se tornaram conhecidos em 1948, do que resultou o contrato da Paramount), etc, que rodeiam o grupo perfeito que é o da equipa que o trabalha para substituir a vedeta perdida: Everett Sloane, Ina Balin, Keenan Wynn, John Carradine, Phil Harris e Peter Lorre, que aqui teria o seu último papel no cinema.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## The Disorderly Orderly / Jerry, Enfermeiro Sem Diploma (1964)

O contrato de Jerry com a Paramount impunha, para assegurar a realização de um filme anual, a sua participação noutro filme do estúdio para outros realizadores. Estes foram, principalmente, Norman Taurog e Frank Tashlin, velhos cúmplices de Jerry nos anos 50, aquando dos filmes da dupla Martin & Lewis. Ao lado de *The Nutty Professor* apareceu *Who's Minding the Store?/Um Namorado Com Sorte* e com *The Patsy* surgiu *The Disorderly Orderly*: duas obras-primas de Jerry de parceria com outras duas de Tashlin. Seria interessante procurar descortinar as diferenças de estilo entre os dois realizadores. Na verdade, apesar da perfeita cumplicidade entre Jerry e Tashlin

na construção dos *gags* e no desenvolvimento das situações, há algumas diferenças interessantes, que têm a ver com a utilização de momentos dramáticos, por parte do segundo, que evitam a sobrecarga de *gags* ou que surgem como uma espécie de interlúdio romântico. Isto é menos frequente nos filmes dirigidos por Jerry, sendo a exceção mais notória e insólita, as cenas das marionetas em *The Errand Boy*. Em Tashlin, elas surgem praticamente em todos os filmes, num equilíbrio que Tashlin trabalha na perfeição, tanto nos filmes com Martin e Lewis (*Artists and Models*) como nos de Lewis a solo (especialmente *Rock-a-Bye Baby/Jerry Ama-Seca*) e também nos que fez com outros comediantes, como é o caso de Tom Ewell e Jayne Mansfield em *The Girl Can't Help It/Uma Rapariga Com Sorte*. Com o equilíbrio assim gerado, os *gags* podem construir-se na forma mais excessiva, na tradição do cinema de animação de onde veio Frank Tashlin.

Esta herança do “cartoon” salta à vista num dos mais divertidos *gags* no começo do filme: após a tentativa infrutífera de por a camisa-de-forças no “doido furioso”, Jerry, que se torna a vítima do outro e é deixado amarrado no jardim, arrasta-se penosamente pela vereda que leva à entrada do hospital. A câmara enquadra em plano próximo Jerry movendo-se esforçadamente enquanto junto à câmara passa “velozmente” um caracol que o ultrapassa! O humor absurdo está presente noutras cenas não menos caricatas: a “neve” que sai do ecrã da televisão e quase soterra os presentes, no *gag* com Barbara Nichols na cama do hospital, ou no do paciente “transformado” em múmia com as ligaduras e que se despenha vertente abaixo. A personagem de Jerry no meio disto tudo caracteriza-se por um certo masoquismo, na medida em que o seu problema psicológico (que o leva às consultas com o psiquiatra do hospital) é o seu horror à dor, o que o impediu de seguir a carreira de médico, e inscrever-se na tradição da família. Só quando supera a sua fixação numa velha paixão de liceu (com a sequência do beijo que não “funciona”, pois não provoca “fogo de artifício”!), que dá entrada no hospital devido a uma tentativa de suicídio, é que ele se sentirá capaz de vencer os seus problemas e dedicar-se ao estudo da medicina. Mas antes disso chegar, no final do filme, o papel de Jerry é instaurar o completo caos na instituição e de “arrasar” a enfermeira-chefe (a habitual “vítima” de Jerry, Kathleen Freeman) e lançar ao mar o poderoso senhor Tuffington (Everett Sloane) o tal que, com um estalar de dedos, podia expulsar Jerry do hospital. Tanto a sequência final, que culmina com o referido “banho” após uma louca corrida de maca (!) pelas estradas, como a que se segue ao “estalar de dedos” são mais típicas de Tashlin do que de Jerry, com o seu humor absurdo que se inscreve na linha dos desenhos animados em que Tashlin colaborou. O segundo, aliás, o da chama que surge do dedo de Jerry já fora explorado, de outra forma, por Tashlin em *Artists and Models*.

A sequência dramática atinge um nível pouco frequente nos filmes de ambos. A personagem central é Susan (Susan Oliver, atriz de televisão com poucas passagens pelo cinema, que reencontraremos noutra filme de Jerry: *Hardly Working*) o interesse amoroso de Jerome (Jerry) no liceu, internada na sequência de uma tentativa de suicídio. É, na carreira de Jerry a sequência de maior “pathos” (à exceção, talvez, de alguns filmes do começo da carreira com Martin, em especial *That's My Boy!/Eles no Colégio*, de Hal Walker), e que traz, como dissemos ao começo, a marca de Tashlin. Aliás, o próprio Lewis o declarou em entrevista, após referir que *The Disorderly Orderly* foi um filme de inteira colaboração entre os dois, ao dizer que “for the nasty aspects of Susan Oliver’s character, that was Tashlin’s point of view about women, as far as I could tell”.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## The Family Jewels / Jerry e os Seis Tios (1965)

Com *The Family Jewels*, Jerry Lewis alcança um dos momentos cimeiros da sua obra. Na folha de *The Errand Boy* referi que encontramos dois percursos na obra de Lewis que, não sendo antagónicos, têm características que os distinguem de forma bem nítida. Há os filmes mais marcados pela influência de Frank Tashlin, que contêm uma fórmula narrativa mais ou menos linear, onde se destacam *The Nutty Professor*, *Three on a Couch* e *The Big Mouth*, ou mesmo *One More Time* (o filme que apenas realizou e em que dirigiu Sammy Davis Jr. e Peter Lawford). E os

outros, que parecem fragmentados em gags, numa sucessão e construção que tem muito a ver com a herança do trabalho de casinos e cabarets com a sua construção em *sketches* unidos geralmente por um tipo de personagem peculiar, como é o caso de Jerry a solo ou como era na dupla que formou com Dean Martin, e mesmo no caso de outras duplas que os antecederam, como é o caso de Abbott & Costello, o seu modelo mais próximo, mas não só (as heranças de Jerry são praticamente todas as do espectáculo ao vivo e do cinema burlesco, desde Chaplin, a que voltaremos, e Stan Laurel, sempre citado, aos irmãos Marx e W.C. Fields). Este percurso, que começa com a sua estreia na realização com *The Bellboy*, prossegue com *The Errand Boy* e culmina na sua obra-prima final, *Smorgasbord*. *The Family Jewels*, está claramente deste lado, apesar do seu fio narrativo que se revela bastante frágil, não sendo a história da jovem herdeira à procura de tutor substituto mais do que a «cola» que liga uma série de irresistíveis episódios que ilustram as diversas personalidades dos seis tios.

Com *The Family Jewels*, Jerry Lewis pede meças a Alec Guinness com a sua múltipla criação de *Kind Hearts and Coronets/Oito Vidas Por Um Título*. Mas, de facto, não rivaliza (nem procura rivalizar) com ele. Guinness aplica um jogo de máscaras que distingue as personagens umas das outras, sendo uma delas de cada vez, enquanto que Jerry se limita a ser Jerry, e por detrás das suas máscaras é sempre o comediante que encontramos. Há outro factor a ter em conta, e que na carreira de Jerry é bastante importante. Desde 1963 que ele tem um programa televisivo de grande popularidade, “The Jerry Lewis Show”, que, para além de contar com a presença frequente dos seus cúmplices habituais, acaba por se tornar uma espécie de banco de ensaio para personagens e gags que irá desenvolver nos filme que fará em simultâneo. *The Family Jewels* é uma espécie de sùmula deste trabalho com os desdobramentos de Jerry por uma série de personagens que o cinéfilo reconhece de outros filmes e que quem conhece a série de televisão (de que a RTP na década de 90 exibiu bastantes episódios) também identifica. A isto juntam-se também as evidentes homenagens (ou paródias) a outros comediantes (o jogo de bilhar, perto do fim, vem direitinho de um filme de W.C. Fields (para além de parodiar, também, *The Hustler/A Vida É um Jogo*, o que se torna mais evidente com a presença de Sebastian Cabot, o *sidekick* do tio Sherlock, com a sua presença gorda que rivaliza com a de Jackie Gleason no filme de Robert Rossen), e a figura do tio aviador tem alguns traços de um popular comediante britânico de então, Terry-Thomas, para além de toda ela ser uma charge a muitos conhecidos actores ingleses, de David Niven a Robert Newton (reparem no olhar, que num certo momento parece o do Long John Silver de Newton em *Treasure Island*). No primeiro caso a imagem de marca é o tio fotógrafo, cujos gestos, hesitações e a figura meio tonta e desajeitada é praticamente idêntica à do professor Julius Kelp em *The Nutty Professor*. E a personagem de «Bugs» Peyton, o tio gangster, esboçada na série televisiva, irá ser explorada mais uma vez em *The Big Mouth*. A caricatura só não é explorada numa das personagens. Singularmente a que Williard (a personagem central de Jerry, o motorista da jovem herdeira) irá explorar no final do filme, e que é o tio palhaço. Este tipo de personagem muito caro a Jerry, que já o homenageara em *Three Ring Circus* e voltaria a ser a sua referência em *Hardly Working* (para além de estar no centro do seu filme de 1972 que permanece inédito: *The Day the Clown Cried*) é apresentado aqui como um indivíduo arrogante e egoísta que trabalha para quem detesta (as crianças) e que vai retirar-se da profissão para ir viver dos rendimentos na Suíça. Viu-se aqui (e não estará totalmente errado) uma censura de Jerry a um dos seus mestres mais apreciados, Charles Chaplin, que abandonara o país onde fizera fortuna refugiando-se na Suíça.

Os *sketches* não estarão todos ao mesmo nível, mas vale a penas destacar alguns deles, a começar pelo inicial em que Willard, jogando o baseball dá cabo de um assalto organizado por um gang mascarado, de cujo chefe apenas vemos as mãos (e que serão outra das ligações entre os vários episódios, à volta dos atentados que Willard vai sofrendo. Mas o mais elaborado e divertido é, sem duvida, o do tio aviador, e a viagem onde leva cinco velhotas como passageiras (Jesslyn Fax, Rennie Riano, Ellen Corby, Frances Weintraub Lax, Marjorie Bennett, um grupinho irresistível) durante a qual é exibido um filme com um gag clássico vindo de Chaplin (a mesa que balança ao ritmo dos movimentos do avião) e que conta com uma convidada inesperada para o papel da actriz: Anne Baxter. Destaque-se ainda que a música ambiente da viagem é interpretada por um conjunto de rock preso na cabina (que Jerry abre para mostrar às passageiras!). Trata-se da banda do filho de Jerry, Gary Lewis & The Playboys.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.

## Three on a Couch / Uma Poltrona Para Três (1966)

Na carreira de Jerry Lewis, *Three on a Couch* marca uma significativa mudança de rumo. Não no seu trabalho mas no meio em que este é desenvolvido. Acabado o contrato com a Paramount com o filme *Boeing Boeing*, que apenas interpretou (o último que dirigiu para o seu estúdio de sempre foi *The Family Jewels*, um dos favoritos do realizador), Jerry começou a sua colaboração para outras companhias, como actor e/ou director. *Three On a Couch* foi o primeiro trabalho de Jerry fora da Paramount, feito agora para a «dama do archote», isto é, a Columbia. O que distingue também este filmes dos que Jerry dirigira até então é que o argumento não é da sua autoria (evidentemente que os *gags* têm a sua marca e o trabalho sobre eles é exclusivamente seu, e o filme é produzido por Jerry para a sua própria companhia). Aliás, dos filmes que irá dirigir a seguir, até 1970, *The Big Mouth*, *One More Time* e *Which Way To the Front?*, apenas o primeiro tem a sua assinatura no argumento. Não admira, pois, que *Three On a Couch* apresenta algumas diferenças em relação com a série de obras-primas que até então realizara ou interpretada para Frank Tashlin. Desde logo, o tom geral do filme. *Three On a Couch* tem mais as características de uma comédia romântica ou «screwball comedy», onde se integrassem *gags* e situações típicas dos filmes de Jerry. O seu ponto de partida, aliás, é mais tashliniano do que lewsiano, com o aproveitamento da psicanálise e as situações que à sua volta acontecem (lembramos, por exemplo, *The Disorderly Orderly*, e que chega a trazer consigo um elemento de «pathos»). Outra questão curiosa que o filme coloca tem a ver com a personagem de Jerry que aparece sempre como um elemento «destrutivo» e disfuncional e que aqui assume uma posição contrária na sua relação com as três pacientes da namorada.

O argumento é inesperado se o comparamos com os seus outros filmes. Jerry aparece praticamente como uma personagem «normal» cuja ideia é unicamente casar com a namorada. Esta é uma psiquiatra (Janet Leigh) com três pacientes especiais (interpretadas por Gila Golan, Leslie Parrish e Mary Ann Mobley), todas com graves distúrbios psicológicos devido aos seus fracassos amorosos (tal como a Susan Oliver de *The Disorderly Orderly*), pois os homens que conhecem nunca correspondem ao ideal que tinham formado. Quando Jerry vê o casamento e lua-de-mel (em Paris) ameaçados porque a namorada não quer abandonar o tratamento das pacientes, a saída que encontra, a conselho do seu amigo, o doutor Ben Mizer (James Best, num papel que com algumas alterações no argumento deveria ter sido o de Jerry, ou uma variação de Tony Randall como «sidekick» de Rock Hudson ou Cary Grant, nas comédias da época, pois é ele quem provoca todas as confusões, enquanto Jerry, até certo ponto, é uma personagem mais perto do seu velho companheiro Dean Martin, vítima das trapalhadas do amigo) é tentar a cura radical, personificando as três figuras ideais das pacientes, a fim de lhes incutir confiança em si mesmas para as suas relações futuras. Como se vê. Toda a intriga pouco ou nada ultrapassa os temas das comédias de boulevard que estavam então na moda no cinema (e de que o anterior filme interpretado por Jerry, o referido *Boeing Boeing*, poderia servir de referência). É nas personificações das personagens que Jerry melhor se manifesta. Às três personalidades que cria, para acompanhar as raparigas, junta-se uma quarta, a «irmã» de uma delas, que dá a Jerry uma irresistível criação de «travesti» e uma das cenas mais divertidas do filme: a mudança rápida de roupa que é obrigado a realizar quando leva a rapariga a casa.

Jerry não deixa também de convocar alguns dos seus colaboradores habituais para esta estreia na Columbia, com destaque para a inevitável Kathleen Freeman na figura da recepcionista da namorada, e que será a responsável por toda a confusão final, e o incontornável Buddy Lester, na figura de um bêbedo crónico que irá ser a figura central do último *gag* do filme.

O que de melhor *Three On a Couch* oferece, para além da referida cena da mudança de roupa, e alguns dos *gags* de Jerry nos encontros com as raparigas, é toda a sequência final, na festa de despedida dos amigos a Jerry e à sua noiva para o seu cruzeiro a Paris, com a aglomeração de convidados no apartamento e a súbita presença das jovens pacientes que se vêm despedir da médica, o que provoca uma série de confusões para Jerry e o amigo que procuram evitar que se encontrem todas com Jerry. Confusão que se vai desenrolar ao longo da cidade, nos táxis a caminho do porto onde tudo se vai resolver, sendo, como já referi, o *gag* de Buddy Lester o brinde final.



Não sendo dos melhores trabalhos de Jerry Lewis, *Three On a Couch* oferece, apesar de tudo, muitos bons momentos do seu humor.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## The Big Mouth/ O Charlatão (1967)

Este é o 007 de Jerry Lewis. O 007 de Jerry Lewis, se pensarmos no lado soalheiro-lúdico do filme, na sua abertura ao mar na sequência aérea inicial que o localiza em San Diego, fazendo-o desamarar da água num movimento de grua ascendente que parte do narrador em discurso frontal para a câmara no “prólogo” que antecede o genérico; e se pensando nisso – uma questão de *ambiente* – pensarmos também na intriga recheada de diamantes e gangsters. É à beira mar, sentado na areia de um largo areal, que um pescador turístico – Jerry Lewis (Gerald Clamson) – vergado sobre a cana de pesca por sua vez vergada ao peso do que o anzol agarrou, retira do mar um mergulhador – Jerry Lewis (Syd Valentine). O campo e o contracampo não devolvem logo as mesmas feições, mas o grande plano é de Lewis, a direito e às avessas, partindo daí a história que leva o protagonista para dentro de um grande hotel, dando início às atribuladas aventuras que hão de seguir-se, repletas de pequenos e grandes desastres, antes de o filme voltar a dar à costa na mesma praia para o grande final, epílogo e narrador para as despedidas. Ou seja, *The Big Mouth*, oitavo Lewis / Lewis, é um puro Jerry Lewis.

Foi filmado “on location” entre o fim de 1966 e os primeiros meses do ano seguinte, com Lewis atrás e à frente da câmara como em *The Bellboy*, *The Ladies’ Man*, *The Errand Boy*, *The Nutty Professor*, *The Patsy*, *The Family Jewels*, *Three On a Couch*, rematando aquela que foi a sua década gloriosa a solo a dar cartas como “total filmmaker”, e onde também houve grandes pérolas Tashlin / Lewis como *Who’s Minding The Store?* ou *The Disorderly Orderly*. No antecedente *Three On a Couch*, em que tão lucidamente pôs Janet Leigh no papel de uma psiquiatra (seis anos depois de *Psycho* e *The Bellboy*), Jerry mascarava-se em cena para a cena: se era preciso demover três jovens raparigas da necessidade do divã da psiquiatra que era namorada dele e ele queria levar numa viagem romântica a Paris, ele encarregava-se pessoalmente do assunto desdobrando-se em três, o que dá quatro vezes Jerry. Não demasiados se recuarmos ainda um filme: em *The Family Jewels* (1965) são nada menos do que sete as personagens de Jerry para compor uma história de paternidade (é neste filme que Jerry volta a contracenar com uma criança, como em *The Geisha Boy*, grande, grande Tashlin / Lewis), com uma miúda órfã milionária, os seis tios e o motorista dela. Não sendo um filme de disfarces (no sentido *Three On a Couch*), mas de sócias, é aliás curioso que *The Family Jewels* (1965) comece justamente pela exposição de um potencial engano quando revela que o que nos parecem surgir como as personagens de um miúdo e do seu treinador de baseball são afinal as de uma miúda e do seu motorista. Tal como é filmada, a “metamorfose” – que é ao contrário, da aparência à essência das personagens – é dada a ver pela mudança de trajes num número de travestimento que o não é. *The Family Jewels* é um verdadeiro festival de sócias, um espampanante desfile de Jerry(s) espectacularizando um gesto essencial do cinema de Jerry Lewis, o exercício da duplicação. Nesse sentido, visto em contraponto a *The Family Jewels*, *The Big Mouth* é de uma assinalável contenção.

Como em *The Patsy* (1964), a sua figura é a do desdobramento, exemplarmente trabalhada num dos mais estimados – e efusivos, e cruéis – filmes de Jerry Lewis, a sua muito peculiar versão Jeekyll & Hyde, *The Nutty Professor* (63). Onde, encarnando uma trágica esquizofrenia de laboratório, Jerry é o professor Kelp e Buddy Love, sendo a figura desajeitada, desengraçada, desastrada, desgraçada do primeiro que por instantes surge num “boneco” em *The Big Mouth*, em que o mais celebrado dos “momentos disfarce” Jerry Lewis é o do artista kabuki da cena de fuga e perseguição no Sea World San Diego, um momento alto do filme, quando sai do grande espaço do hotel (o Hilton San Diego, na altura novo) em que boa parte da acção se concentra, numa outra recorrência Lewis desde *The Bellboy*. Outras duas a apontar em notas brevíssimas: a paleta cromática de *The Big Mouth*, muito sixties e muito pop, faz-se de cores fortes e contrastes elaborados na composição dos planos, como na grande

maioria dos filmes de Lewis. E o uso do “prólogo” e do “epílogo”, que também se encontra em tantos outros – a cada um a sua maneira -, neste caso pondo em cena a figura de um narrador, o narrador que vemos sair do mar no início depois de nos garantir que tudo aquilo que vamos ver é pura verdade, “aconteceu mesmo”, e que no fim volta a surgir num rochedo da praia onde se dá o desfecho, para voltar a atestar o mesmo... antes de a câmara recuar para abrir o plano e no-lo dar a ver de cuecas e mala na mão na mais séria e desmanchada das posturas.

Como sucede desde *The Bellboy* e aquela magnífica tirada final em que o pacote que passa o filme silencioso abre finalmente a boca para justificar a razão do seu silêncio com um “porque nunca me perguntaram nada”!, em *The Big Mouth* a presença do narrador é simultaneamente o garante da exposição do dispositivo cinematográfico com que Jerry Lewis gosta de interpelar directamente os seus espectadores. Porque “isto” é cinema.

Maria João Madeira

Texto originalmente escrito no contexto da retrospectiva “Jerry Lewis – A Ordem Desordenada” em Junho de 2015.



## One More Time / O Morto era Outro (1970)

Depois de *The Ladies' Man* e *The Nutty Professor* é, talvez, um pouco inesperado deparar com um filme como aquele que vamos ver hoje. *One More Time* representa uma excepção absoluta na obra de Jerry Lewis: foi a primeira e, até agora, única vez que Jerry dirigiu um filme sem o interpretar. Segundo Bernard Cohn, que assistiu à rodagem nos estúdios de Borehamwood, perto de Londres, “*One More Time* é a primeira longa-metragem de que ele é realizador e na qual não aparece, a não ser num plano ou dois, um pouco como Chaplin em *A Condessa de Hong-Kong*”.

Na verdade, esses planos, se é que chegaram a ser filmados, não foram incluídos na versão final e *One More Time* é o primeiro Lewis-filme sem Lewis-actor.

Poder-se-ia pensar que esta ausência do actor trouxesse consequências profundas ao funcionamento e à construção do filme. Paradoxalmente (e recordemo-nos que Jerry é um cineasta do duplo, esse corpo cujo regime existencial é um paradoxo vivo), essa dúvida admite uma resposta negativa e uma resposta afirmativa. Por um lado, não é verdade que a ausência de Jerry na ficha artística produza efeitos muito nítidos na temática do filme: temos ainda uma história que envolve um duplo (Peter Lawford, neste caso, assumindo as figuras de dois irmãos) e todos os efeitos de logro que semelhante situação arrasta. Por outro lado, no entanto, é bastante evidente que *One More Time* está longe da diversidade de construção e sugestões que encontramos noutros filmes com idênticas obsessões (*The Nutty Professor*, etc.).

Será, talvez, difícil detectar as razões pessoais que terão determinado esta mudança. De qualquer modo assinala-se que, depois de 1965, com *The Family Jewels*, Jerry abandonara a Paramount, sendo os filmes seguintes – *Three on a Couch* e *The Big Mouth* – produzidos para uma outra companhia, a Columbia. *One More Time* ilustra uma nova viragem, já que é o primeiro filme de Jerry produzido para a United Artists, graças ao apoio dos seus amigos Peter Lawford e Sammy Davis Jr. (que, além da participação como actores, desempenharam funções de produtores delegados), totalmente rodado em Inglaterra, nos estúdios atrás citados e no Eastnor Castle, de Ledbury.

A mudança de produção poderá ter determinado a viragem que este filme representa. Dir-se-ia que Jerry retoma, em *One More Time*, um conjunto de referências presentes em toda a sua obra, mas, ao mesmo tempo, luta contra elas. *One More Time* transforme-se, assim, no filme da ironia máxima do cineasta em relação à sua própria obra. No fundo, a figura de retórica cinematográfica que Jerry aqui desafia é a do próprio autor. Ou melhor, ele refere-se ao autor como mera figura de retórica.

Surpreendente, sem dúvida, num cineasta de controle máximo (recordemos, por exemplo, as proezas técnicas de que *The Ladies' Man* é um verdadeiro inventário), este filme de insistente negação dos seus poderes. Dir-se-á que se trata de uma denegação, isto é, de um processo subtil em que a negação do seu próprio estatuto serve a Jerry, em última análise, para o afirmar, confirmar e reforçar. Assim será, mas isso não invalida que verifiquemos os modos como *One More Time* se abre à corrosão dos seus elementos, como se o filme pretendesse funcionar como um gigantesco (e impossível) “puzzle” de fragmentos desconstruídos.

Esta construção do filme não é exactamente arbitrária. O seu princípio básico consiste em abrir o filme à influência de todos os artifícios, de todas as lógicas, de todas as possibilidades de ficção. A mudança de personagem de Christopher Pepper (Peter Lawford) para Lord Sydney Pepper é apenas a consumação da primeira dessas possibilidades. A partir daí, tudo é possível: a citação de *2001* (com o “Zaratustra”, de Richard Strauss), as canções por Sammy Davis Jr. (como se, subitamente, o “musical” irrompesse no espaço da “comédia”) a cave com os monstros, etc., etc. O filme assume-se como colagem de momentos autónomos (vagamente ligados por uma intriga que é, ela própria, caricatura de outras intrigas). Jerry instaura o tudo é possível da ficção que não anda longe do voto godardiano: “Pode meter-se tudo num filme”.

Se havia dúvidas sobre a dimensão fortemente crítica de Jerry em relação ao cinema americano clássico, *One More Time*, na sua assumida fragilidade, vem dissipá-las definitivamente. A obra de Jerry chegava a um ponto extremo, radical e, porventura irreversível que o conduziria ao filme seguinte: *Which Way to the Front?*, limite cruel da própria comunicação através do cinema.

João Lopes

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.



## Which Way to the Front? / Onde Fica a Guerra? (1970)

“Esta é a história do homem mais rico do mundo”. Com esta frase, a todos os títulos lapidar, se abrem as hostilidades de *Which Way to the Front?*. Sabemos, portanto, que nos vai ser contada uma história e que essa história se articula à volta do homem mais rico do mundo: Brendan Byers III (Jerry Lewis).

Com um único golpe somos logo colocados perante o carácter limite deste filme de Jerry. Em primeiro lugar porque é sabido já que todo o cinema institui à partida uma ficção. Reafirmar uma segunda vez esse carácter ficcional não é atitude que possa considerar-se irrelevante ou sem significação: a ficção apresenta-se, então, no seu limite. Em segundo lugar porque o personagem que seguiremos é o homem mais rico do mundo, ou seja é um personagem único. Aquilo que ele possui, possui-o a um ponto intolerável de tal modo que não pode ter semelhantes.

*Which Way to the Front?* não é pois um filme de situações comuns. Dir-se-á que o filme trata da riqueza. É certo, mas trata de uma riqueza rara (quase absurda) que engendra a resistência. É o caso do major que chefia a Junta de Inspeção Militar (Myron Healey) cuja necessidade de se confrontar com Byers III nasce da singularidade do personagem e da singularidade da sua riqueza.

Aliás, o carácter limite deste filme está inscrito fora do próprio filme. *Which Way to the Front* é um filme de paragem. Depois dele Jerry permanecerá silencioso durante anos, reaparecendo com *Hardly Working* (*Vai trabalhar, Malandro*). Dez anos de silêncio (excluímos *The Day the Clown Cried*, filme que não chegou a ser distribuído, por problemas com a produção) são, talvez, o signo mais forte do carácter limite do filme e da violência com que esse carácter se mostra na textura de *Which Way to the Front*.

A guerra (ou as instituições que a prosseguem) fora já o tema de dois filmes de Jerry-actor: *The Sad Sack* (*O Herói do Regimento*) e *Don't Give Up the Ship* (*Capitão sem Barco*). Agora é não só o actor, mas também o cineasta que se empenha na ficção. Há ainda que acrescentar isto: os tempos amadureceram. A década de 50 e George Marshall determinaram os contornos daqueles dois filmes. *Which Way to the Front* é um balanço da década de 60 que vira passar os grandes movimentos juvenis americanos nos quais se inclui o protesto vigoroso contra a guerra do Vietname.

A relação de Jerry Lewis com o poder atinge aqui o seu momento mais intenso. Brendan Byers III situa-se sobre a cidade, como uma sombra ameaçadora: face à rejeição por parte dos serviços militares vai reproduzir numa escala reduzida todo o modelo social, com particular destaque para o aparelho militar. Brendan Byers III reclama e assegura o controlo absoluto desse modelo. A que se deve essa capacidade de tudo controlar? Deve-se muito simplesmente à capacidade de tudo comprar.

O dinheiro atinge, assim, um lugar de inusitado relevo em *Which Way to the Front*. Já noutros momentos da obra de Jerry aconteceu a irrupção dessas referências ao dinheiro, ao seu fetichismo e ao seu lugar central na distribuição de influências das instituições americanas. Só que agora o movimento dessa crítica atinge proporções desmesuradas. O que está em causa é o modo como o dinheiro abre os indivíduos para a esquizofrenia e as instituições para a perversão hoje dita totalitária e que Jerry nomeia como sendo fascista.

Contra que luta o “homem mais rico do mundo”? Contra os exércitos de Hitler, é verdade. Mas também é verdade que ao chegar à frente o exército de Byers III vestirá o uniforme do exército nazi e os seus membros envolvem-se num processo mimético que lhes permitirá fazer-se passar por soldados alemães. Até que ponto é significativo esse mimetismo? Será legítimo pensar que Jerry Lewis procura por esse modo identificar numa única matriz (perversa) toda e qualquer emergência do poder (particularmente da sua componente militar)?

É esta a amarga problemática (que o filme grita literalmente: a partir do momento em que chegam à frente os personagens expressam-se praticamente aos gritos) de *Which Way to the Front?*. Uma problemática que não deixará de causar um riso, ainda que difícil. Talvez essa dificuldade explique dez anos de silêncio e anuncie também esse filme comovente que é *Hardly Working*.

João Lopes

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis”, em julho de 1981.



## Hardly Working / Vai Trabalhar Malandro! (1980)

Apesar de todos os gags que contem, *Hardly Working* é um filme percorrido por uma certa amargura, e por detrás do percurso de Bo Hooper (Jerry Lewis) talvez se possa ver a sombra do realizador com ecos da sua personagem. Porque tanto Bo Hooper como Jerry Lewis, são, à época, palhaços desempregados.

Desde 1970 e *Which Way To the Front?* que não se estreava um filme dirigido por Jerry Lewis. O espaço de tempo fora marcado artisticamente pelo fracasso de um empreendimento em que apostara bastante: o filme de 1972 *The Day the Clown Cried* que teve um percurso bastante atribulado. O argumento do próprio Jerry Lewis adaptava um romance de Joan O'Brien sobre um palhaço alemão, Helmut Doork, interpretado por Jerry) preso pela Gestapo num campo de concentração durante a segunda guerra mundial, e usado para conduzir as crianças judias para as câmaras de gás. Com filmagens em Estocolmo, na Suécia o filme viu-se, a meio, marcado pela falência do produtor, tendo Jerry resolvido acabar o filme com o seu próprio dinheiro. Levantou-se porém, um conflito legal entre a produção e a autora do livro, que nunca chegou a ser resolvido pelo que o filme, que foi acabado, não terá chegado a ser montado e é muito pouco provável que algum dia possa chegar a ser visto. O tema, pelo que atrás se referiu, não é estranho ao cinéfilo. Na verdade várias décadas depois Roberto Begnini dirigiu o seu famoso *La Vita è Bella/A Vida é Bela* com uma ideia semelhante. Diz quem teve acesso ao argumento original que o filme de Jerry anuncia não só aquele, mas também o filme de Steven Spielberg, *Schindler's List* pela atmosfera trágica que o rodeava. Tais peripécias terão, naturalmente, deixado marcas no realizador que só oito anos depois voltaria ao trabalho com o filme que vamos ver.

Jerry procura ultrapassar o “trauma” com um regresso ao passado. *Hardly Working* começa com uma montagem de cenas de filmes anteriores que dirigiu, como *The Errand Boy*, *Who's Minding the Store?*, *Cinderfella*, *The Bellboy* e *The Patsy*, antes de entrar no genérico. Depois somos introduzidos num meio bem conhecido: o mundo do circo, com uma cena de palhaços onde, de súbito irrompe um com uma imagem conhecida: Jerry, que retoma o figurino que conhecíamos de *Three Ring Circus* e de *The Family Jewels*, com uma série de gags típicas do meio, perante os olhares extasiados e divertidos dos outros palhaços e de um pequeno grupo de espectadores onde se encontram os que saberemos serem a sua irmã (Susan Oliver, vinda de *The Disorderly Orderly*) e os sobrinhos. Logo a seguir o dono do circo anuncia o encerramento do circo logo no começo da temporada, deixando os profissionais no desemprego. A situação é também típica do mundo de Jerry. Os seus heróis encontram-se com frequência sem trabalho, desenvolvendo-se numa série de empregos que são o pretexto para as tropelias que lhe conhecemos. Sem lugar

para viver, Bo refugia-se em casa da irmã e do seu irascível cunhado, gerente de um banco. É ela, que muito o aprecia, que se desunha para lhe encontrar trabalho. Começam então as peripécias características e os desastres do costume, com que de novo semeia o caos. Mas se Jerry é um inadaptado ao trabalho dito “normal”, é porque este não corresponde à sua vocação, e só o resolve quando introduz nele as suas regras e fórmulas, como o final procura demonstrar, ao fazer a distribuição do correio vestido de palhaço perante o sucesso público. Mas esta incompatibilidade esconde também uma outra, que tem a ver com o trabalho de Jerry Lewis. Os tempos são outros, passaram dez anos desde que Jerry se mostrara e entretanto outros comediantes apareceram, muitos deles inspirando-se nele. É o caso de Steve Martin que se revelara e conquistara o público no filme *The Jerk/O Tonto*, de Carl Reiner (1979). Daí que a publicidade a *Hardly Working* tenha sublinhado, no seu lançamento, que “The Original Jerk is back!”. Jerry surge já como a “reliquia”, que se procura recuperar, como acontecia com os irmãos Marx em *Love Happy/Doidos Por Mulheres*. Porque em *Hardly Working*, na construção dos seus *gags*, Jerry é igual a si próprio, brilhante como sempre mas igual ao que sempre fizera. Jerry, aliás, não tinha o filme em grande apreço, considerando que apesar de algumas coisas boas, e do bom trabalho que fizera, o argumento era dos piores que escrevera.

Apesar da frequência com que cada autor julga mal o seu trabalho, não se pode estar inteiramente de acordo com essa opinião. Se *Hardly Working* não renova nada no humor de Jerry, não é menos certo que os *gags* funcionam quase todos na perfeição, mesmo no seu aparente anacronismo, com destaque para o da estação de gasolina (um dos vários trabalhos que Jerry acomete) e, principalmente, o encontro com o chefe dos correios (interpretado por Harold J. Stone, velho cúmplice de Jerry), com o *gag* dos donuts. Menos conseguido seria aquele, na discoteca, em que Jerry parodia o cinema “disco”, com a sua imitação de John Travolta no auge da fama com o seu *Saturday Night Fever/Febre de Sábado à Noite* de John Badham (1977), que fica aquém do que se esperaria do comediante, que já tivera outras danças de sucesso em filmes anteriores. Também nos diálogos, Jerry lança algumas farpas divertidas (“Devem precisar de palhaços algures” diz a irmã Claire, “Claro”, responde Bo, “mas quem quer meter-se na política?” é o melhor juiz de si próprio. Jerry, também não quis avançar muito mais no burlesco (dai a minha referência ao pessimismo do filme), tendo cortado toda a sequência final que chegara a filmar, e que se centrava num assalto que Bo organizava ao banco do cunhado.

Surpreendentemente, *Hardly Working* foi um sucesso de bilheteira. Produzido de forma independente, por pouco cerca de 2 milhões e meio de dólares, renderia no total cerca de 60 milhões, principalmente devido às receitas alcançadas na Europa, onde o realizador tinha um público indefectível.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Jerry Lewis – The Total Filmmaker”, em fevereiro de 2006.



## The King of Comedy / O Rei da Comédia (1982)

*The King of Comedy* apareceu, em forma de argumento, pela primeira vez a Scorsese em 1974, tinha ele acabado *Alice Doesn't Live Here Anymore*. O realizador confessou por várias vezes de que nele apenas gostara do monólogo, que permaneceu inalterado na adaptação, e que os personagens lhe pareciam aborrecidos, estúpidos e banais. Continuando com a sua confissão, foi cinco anos mais tarde “após muitas experiências profissionais e pessoais” que Scorsese começou a compreendê-los. De Niro insistira de novo para que Scorsese lesse o argumento após a sua projectada adaptação por Michael Cimino ter ficado sem efeito devido ao empenhamento deste realizador em *Heaven's Gate*. O argumento tinha alguns pontos em comum com individualidades conhecidas e a referência mais imediata era a de Johnny Carson, debaixo da pele de Jerry Langford. Carson, popularíssimo nos Estados Unidos, mas um desconhecido fora das fronteiras, recusou o papel que acabaria por ser entregue a Jerry Lewis, o que viria a contribuir para algumas alterações no projecto, acabando por se tornar o personagem central do argumento e influenciando, com a sua personalidade, a própria encenação. É certo que, antes de mais, se trata de um filme de Scorsese, marcado pelo seu universo pessoal, mas não é menos certo que há em *The King of Comedy* um efeito de estranheza que o distingue dos restantes filmes do realizador e o aproxima do mundo peculiar dos filmes de



Jerry Lewis. O resultado final de *The King of Comedy* é algo de híbrido em que De Niro representa o cinema de Scorsese (o seu Rupert vem na linha de Travis Bickle de *Taxi Driver* e do Jake La Motta de *Raging Bull*) e Jerry... o de Jerry, intercalando-se por vezes algumas das obsessões de cada um deles: Rupert é portador de um estigma tipicamente Lewisiano, o da mãe castradora e onnipotente, invisível e, por isso mesmo, mais ameaçadora, que constantemente lhe grita em *off* (a voz é a da própria mãe de Scorsese, sem que disso se possa inferir qualquer analogia tratando-se, antes de mais, da economia de produção).

Não é o único membro da família Scorsese a aparecer no filme, mas, mesmo assim, a escolha não deixa de ser curiosa. Muitos outros sinais do cinema de Jerry Lewis se encontram no filme de Scorsese. Por um lado os gags que têm por centro o seu personagem, variações “negras” (se tal fosse possível) do seu *Smorgasbord*, dos quais o mais sinistro, é o da abordagem da senhora no telefone público que pede a Jerry Langford que fale com o neto que está no hospital, ou o da perseguição que Masha (uma fabulosa Sandra Bernhardt, ela mesma uma stand up comedian que Rupert sonha ser) lhe move pelas ruas. Ou a cena de histerismo da mesma Masha que, ao começo do filme, vai permitir o primeiro contacto entre Rupert e Jerry. Também ela, pelo seu excesso e caricatura recorda alguns momentos do cinema de Jerry Lewis. Mas onde a semelhança se revela mais é na cena da sedução com Jerry enrolado na fita adesiva. Masha no seu desejo vampírico de posse de Jerry, cantando e despindo-se, evoca irresistivelmente (como caricatura) Shirley MacLaine enleando-se em volta de um Jerry paralisado ao som de Enamorata em *Artists and Models* de Frank Tashlin. Aliás este realizador, hoje injustamente esquecido, está a mais de um título, presente em *The King of Comedy*, como mestre de Jerry, pelo tom negro das suas sátiras de que a televisão foi alvo por excelência, e pela presença de Tony Randall, num plano que nos remete de imediato para a sua obra-prima *Will Success Spoil Rock Hunter? (A Loira Explosiva)*, a mais fabulosa *charge* que alguma vez se fez à televisão: prisioneiro do vídeo como na sequência que representa o intervalo no filme de Tashlin, em que o écran em *cinemascope* se reduz ao tamanho de uma televisão e Randall se interroga sobre o destino do “herói”. Voltemos ainda a Jerry cujas marcas não se ficam por aqui. A personagem de Langford, isolado, sem poder confiar em ninguém, acossado por admiradores, refugiando-se num egoísmo extremo, não deixa de evocar alguns dos seus retratos de vedetas que não recusam mesmo os conselhos paternalistas aos pretendentes a uma carreira. Langford é, em certa medida, o herdeiro de personagens lewisianos em *The Bellboy*, *The Errand Boy*, do Buddy Love de *The Nutty Professor* e, principalmente, do actor que vem substituir outro (o pretexto sonhado por Roger Rupert nas suas fantasias) para logo se tornar uma vedeta egoísta e destruidora na sua obra-prima *The Patsy*. Poderia ir ainda mais longe. Outros traços na personalidade de Rupert evocam muitas das criações: a persistência, entre a teimosia e a estupidez, e o infantilismo das reacções, em especial nas suas relações com o sexo oposto marcadas pela imaturidade: o livro dos autógrafos que leva para o seu encontro com Rita, variação sobre outra figura de Jerry num filme de Tashlin: *Hollywood or Bust*.

Mas *The King of Comedy* é também um filme de Martin Scorsese. E o plano que melhor nos faz mergulhar no seu universo tem a ver, não com Rupert, mas com a figura de Langford. No seu apartamento, frio e despersonalizado, onde vai mastigando sem gosto a refeição, Jerry contempla sem ver, com indiferença, o filme que a televisão transmite: *Pick Up on South Street (Mãos Perigosas)* de Samuel Fuller. Com o som desligado, numa atmosfera fria e solitária, a imagem prolonga o mesmo sentido desesperado do que era transmitido por Bickle em *Taxi Driver* diante do seu aparelho quando, no seu quarto, o derruba com o pé. Por outro lado, o plano de *Pick Up...* escolhido é evocativo do universo de Scorsese: a mão de Richard Widmark penetrando na mala de Jean Peters dentro do Metro sublinha a solidão dos heróis e a violação como perversão da comunicação. O plano liga a entrega do laço de Jerry e Rupert e o roubo da recordação por Rita em casa de Jerry. Neste último caso o plano da mão é exactamente como o de Fuller. É só pelo rapto/violação que Rupert se faz ouvir, e alcança os seus objectivos: sair do anonimato (“Mais vale ser Rei por um dia do que ignorado a vida inteira”), ser outro. Como em *Taxi Driver* ou *Raging Bull* também *The King of Comedy* é a história duma obsessão, da corrida para a celebridade à custa seja do que for: Rupert e Travis, por outros caminhos, poderiam ser o jovem que matou John Lennon.

O que desconcerta neste filme de Scorsese é a ausência de efeitos que são a marca dos filmes anteriores. Não encontramos nele a mobilidade da câmara ou a montagem rápida de *Taxi...* ou *Raging Bull*. Scorsese utiliza neste filme um estilo de *show* como aqueles de que fala: a câmara parada sobre o *stand up comedian* deixando-o fazer o espectáculo. Curiosamente é para Jerry que Scorsese dá os momentos mais “cinematográficos” de *The King of Comedy*: a belíssima sequência no interior do apartamento, já referida, a perseguição a Masha, o diálogo com o

agente pelo telefone após o rapto (que parece saída directamente de um filme de Lewis), e a plongée sobre Rupert prendendo Langford com a fita adesiva (saída indubitavelmente de um filme de Jerry). Por tudo isto permitam-me a ousadia (ou o sacrilégio para os Scorsesianos) de pensar que *The King of Comedy* é mais um filme de Jerry Lewis.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “70 Anos de Filmes Castello Lopes”, em setembro/novembro de 1986.



## Smorgasbord / Jerry, Tu És Louco! (1983)

*Smorgasbord* é, até hoje, o último filme realizado por Jerry Lewis. Acabará por ser, de facto, o último filme do autor de *The Nutty Professor*? Os tempos não estão para flores para o humor lewisiano no cinema, apesar de ser prematuro qualquer juízo dadas as novas formas de expressão que o vídeo coloca à disposição de um humorista do seu quilate, ele que tão bem soube, como só Tashlin o fez, parodiar aquela que foi a grande rival do cinema e alvo de preferencial dos chistes durante toda a década de cinquenta: a televisão. Quando os dois juntam forças a sátira atinge as raias do absurdo (*Rock-A-Bye Baby*, *Who's Minding the Store?*, *The Disorderly Orderly*). Sem esquecer o facto de que Jerry Lewis foi um dos grandes mestres da televisão com os seus popularíssimos *shows* que se reflectem em quase todos os seus filmes e, em especial, em *Smorgasbord* dado que praticamente não existe uma sequência lógica neste filme que parece surgir como uma sucessão de *gags* desligados uns dos outros. Na aparência, de facto, porque na verdade há uma lógica interna, diabólica, que percorre todo o filme: a visão mais niilista, mordaz e impiedosa do mundo que o cinema nos tem dado. E que ela seja feita a rir torna ainda mais feroz a sátira. E uma encenação que se apaga para melhor destacar o *gag* o que não é costume em Lewis apesar de ele nunca sacrificar um *gag* a um efeito, antes tentando fazer com que um resulte do outro (a transformação do professor em *Buddy Love*, o professor no ginásio, as sequências nos telhados em diversos dos seus filmes e, especialmente, a fabulosa utilização do cenário múltiplo em *The Ladies Man*, são alguns exemplos). Isto dá ao seu filme um ar de espectáculo de televisão como se fosse uma antologia de *gags* de programas seus, de inteira submissão à construção de cada um deles. Mas se tem esse aspecto é-o da mesma forma que o último filme de Tati, *Parade*, também ele rompendo com o estilo tradicional em que o cinema do autor se inscrevia e procurando novos caminhos noutros meios de expressão e aproveitando, para o seu humor, o que trouxeram as inovações técnicas. Por isso, por essa ruptura que *Smorgasbord* representa, este filme é o terceiro vértice do triângulo a que corresponde o “sistema lewisiano”, sendo os outros dois *The Bellboy* a sua primeira realização, que data de 1960, e *The Patsy*, de 1964 e feito logo a seguir à sua obra-prima *The Nutty Professor* (que Lewis considera o seu primeiro filme). É certo que na sua obra se poderão encontrar filmes mais perfeitos do que aqueles três e, conforme os gostos, poder-se-á citar *The Ladies Man*, *The Family Jewels* ou *Three on a Couch* (este último, pela forma como leva até à irrisão a psicanálise, o que mais próximo está de *Smorgasbord*), mas o que está em causa naquele “sistema” não é a perfeição, e sim a forma como Lewis encena os seus fantasmas e os da cultura a que está ligado, a norte americana, mesmo que esta o renegue cinematograficamente, o que talvez seja consequência de atingir o alvo mesmo na *mouche*. O facto de Jerry Lewis ser pouco considerado no seu país, como realizador, terá também a ver com a permanência e a frequência com que surge na televisão: quanto mais familiar se torna alguém mais difícil é convencer-mo-nos do seu génio. Não há muitos anos, um jornalista americano anunciava cem razões para detestar os franceses: uma delas era que estes achavam Jerry Lewis genial.

*Smorgasbord* é então a consequência lógica de *The Bellboy* e de *The Patsy*: o recurso ao *gag* puro com exclusão da intriga. Para a sua eficácia ser total anula-se também qualquer intriga sentimental: a mulher está inteiramente ausente destes filmes exceptuando na forma caricata, cuja imagem suprema é a de Zane Busby, a mais irritante e obscena criada de restaurante que, com a simples e ininterrupta leitura do menu retira o apetite a qualquer cliente, no fabuloso *gag* do restaurante em *Smorgasbord*. Tudo se reduz à funcionalidade. Quase poderíamos dizer, por isso mesmo que os seus filmes, e principalmente estes três, são a quintessência do modelo da série B aplicado ao humor: nada de grandes engrenagens à maneira de um Stanley Kramer no seu *World* muito pouco *Mad, Mad, Mad*.

Por outro lado, e curiosamente, é neste três filmes que Jerry Lewis se encena como Lewis *himself*, surgindo como manipulador e/ou realizador. No primeiro o empregado do hotel (Lewis) vê, espantado, surgir o verdadeiro Jerry como cliente. Não se trata, como nos múltiplos papéis que Jerry interpreta dos outros filmes de variações de personalidade, mas de fazer surgir o verdadeiro “eu” no interior da ficção, alterando o sentido desta. Embrionária, a intenção surge fulgurante em *The Patsy*, onde Lewis introduz um anti-clímax final, surgindo com toda a sua equipa para alterar a conclusão do filme, encerrando com a “pausa para o almoço”. Em *Smorgasbord* utiliza outra fórmula para chegar ao mesmo: Jerry sai da sala onde se exhibe o seu filme e perante o assédio dos que esperam a vez dá a sua opinião sendo interrompido pela irritante Zane Busby com uma lenga-lenga semelhante à do restaurante. Tal sequência foi cortada da versão americana, talvez por ser considerada mera concessão intelectual ao gosto europeu, mas de facto é ela que contem a chave do “sistema lewisiano” ligando *Smorgasbord* aos dois filmes citados. *Smorgasbord*, ou a depuração total do humor. Não é curioso que ele tenha aparecido exactamente ao mesmo tempo de *King of Comedy* de Scorsese?

Vale a pena destacar alguns momentos que dão a medida do humor de Lewis que começa logo no genérico onde os títulos se intercalam com comentários irónicos (um modelo imitado pelo *Humor de Perdição* de Herman José), sendo um deles o da canção tema “interpretada por Marcel Marceau” (!!!), a que se segue uma primeira sequência que reúne, magistralmente, toda uma série de temas lewisianos: a sucessão de suicídios frustrados, qualquer deles da maneira mais inconcebível e inenarrável (este é um daqueles filmes que é absolutamente impossível de contar) e que se inicia em forma de policial em que só vemos as pernas do personagem (*Hitch e Strangers on a Train?*). As suas características serão completadas com a incrível consulta ao psiquiatra. A catadupa de *gags* que vamos acompanhar ao longo de 90 minutos leva-nos por todas as fórmulas de humor exploradas pelo cinema: do musical com o fabuloso assalto ao banco onde Jerry parodia o seu *gangster* de *The Family Jewels*, à lógica (ou a sua falta) do cinema de animação de Tex Avery.

Atenção ao genérico final pois nele Jerry inclui alguns dos *gags* que vemos durante o filme mas em tomadas de vistas que falharam, o que é também uma boa achega para se compreender o mecanismo do seu funcionamento.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Homenagem a Sonoro Filmes”, em abril/maio de 1988.

