

Sullivan's travels - The fall (and rise) of an American dreamer

*José Duarte*¹

1 Investigador no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, onde também foi bolsista. É licenciado em estudos anglísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde concluiu o seu mestrado em estudos americanos, sobre a série de televisão *Six feet under*. É doutorando em estudos americanos na mesma instituição e leciona a disciplina de geografia cultural dos Estados Unidos. Publicou dois livros de poesia e um livro infantil.
joseaoduarte@gmail.com

Resumo

O presente trabalho pretende analisar o filme *Sullivan's travels* (1941), de Preston Sturges, enquanto obra que se insere dentro do género da *screwball comedy*. Contudo, uma análise mais profunda irá revelar que Sturges consegue criar um filme em que vários géneros se cruzam, criando uma atmosfera interessante em que o espectador viaja pelo mundo do cinema através da personagem de J. L. Sullivan. Acima de tudo, este trabalho tem como objetivo tentar perceber de que forma a viagem empreendida por Sullivan (e também por Sturges), analisando momentos específicos do filme, tenta fazer passar a ideia central da obra: a importância de fazer filmes, o amor pelo cinema e, principalmente, fazer as pessoas rir.

Palavras-chave

screwball; burlesco; *slapstick*; cinema; viagem.

Abstract

This paper aims at analysing the movie *Sullivan's Travels* (1941), directed by Preston Sturges, as a screwball comedy. However, this is a movie that straddles several genres, creating an atmosphere in which the audience embarks on a journey through the history of film. Above all, this papers aims at understanding the journey made by J. L. Sullivan (and also by Sturges) as a means to convey the key message of the movie: the importance of making movies and, of course, of making the audience laugh.

Key words

screwball; burlesque; slapstick; cinema; journey.

"Everybody is looking for answers in these hard times"

O brother, where art thou?

"I want this picture to be a document. I want to hold a mirror up to life. I want it to be a picture of dignity — a true canvas of the suffering humanity"

Sullivan's travels

Neste trabalho, pretende-se analisar um filme que não só se insere num *screwball comedy* como também em muitos casos se desvia desse género, entrando em outras formas cinematográficas que permitem ao realizador penetrar pelos vários "mundos" do cinema; digamos que *Sullivan's travels*, mais do que uma comédia, sendo um dos melhores filmes de Preston Sturges, é um pequeno "livro" (e é essa a concepção no genérico) que nos conta uma história do cinema e nos faz entrar no mundo de Hollywood (tal como os inevitáveis regressos de Sullivan) para nos contar uma história, seja ela política, seja ela moral, como iremos verificar. As aventuras de Sullivan — várias viagens por vários mundos, como o próprio Gulliver viaja em busca do mundo perfeito — têm por base a *screwball comedy*. Em *We're in the money: depression America and its films* (1972), Andrew Bergman descreve a *Screwball* como sendo fora do comum, não obedecendo a convenções e normas. Era algo que ia em diferentes direções e que não se portava da maneira esperada. Se considerarmos as palavras do autor, verificamos que *Sullivan's travels* corresponde a essa descrição, mas possui praticamente todas as características próprias da *screwball*, pois apresenta sequências ilógicas, impossíveis, carregadas de humor e abunda em variações cómicas.

Dessa forma, tentar-se-á mostrar que *Sullivan's travels* não vive enquanto fábula social, como nos filmes de Capra em resposta à Grande Depressão. Não existe aqui uma teoria social. O filme vive num espaço entre fronteiras definidas:

outros gêneros estão incluídos e bem delineados dentro dessa *screwball*. Sturges usa a comédia com o propósito da sátira, e não como resposta, embora por si só o filme não deixe de ser uma resposta — a resposta de Sturges e a sua forma de ajudar: fazer com que os outros se riam.

Em *Sullivan's travels* (1941), Preston Sturges apresenta-nos uma sátira brilhante a Hollywood e olha com nostalgia para o cinema. Tal como o título indica, o filme cita *Gulliver's travels*, de Jonathan Swift e, de certa forma, é a viagem de Sturges, tal como a de Swift, através desse universo incompreensível e dele mesmo, para procurar a justificação para a sua existência. Para isso, Sullivan introduz-nos nesse universo através de John L. Sullivan (Joel McCrea), um realizador que funciona como seu alter ego e que pretende fazer um filme acerca do sofrimento alheio, um filme que possuísse uma força e uma moral intervencionista, quase Marxista:

Sullivan: I wanted to make you something outstanding...something you could be proud of...something that would realize the potentialities of Film as the sociological and artistic medium it is...with a little sex in it...
Hadrian: Something like Capra... (STURGES, 1941, p. 8).

No início do filme, somos confrontados com essa realidade e com o desejo que Sullivan tem de fazer esse tipo de trabalho. Através de uma sequência do filme dentro do filme, Sturges cria a ilusão de que estamos já em *Sullivan's travels*, ilusão essa que irá ser recorrente ao longo de todo o filme, bem como as incursões/viagens ao cinema. Nessa sequência, dois homens lutam um contra o outro em cima de um comboio², acabando por se matarem, caindo no rio: Capitalismo e Proletariado anulam-se um ao outro. Por cima do rio, numa imagem sobreposta, surgem as palavras *The End*, enquanto a atenção recai sobre Sullivan e descobrimos que o verdadeiro filme começa agora: "Sullivan: Don't you see? You see the symbolism of it —

2 Trem.

capital and labor destroy each other...it teaches a lesson, a moral lesson. It has social significance" (STURGES, 1941, p. 5).

Sturges parodia assim os dramas sociais dos anos 30. Ao longo do filme, ele evoca os valores de Capra, mas para serem satirizados logo a seguir, tal como James Ursini Sturges comenta: "[Sturges] proceeds to deflate the pomposity and arrogance of filmmakers who would ignore their audience's basic needs (i.e. a 'good laugh') in order to impose a didactic moralism keyed to spiritual uplift" (URSINI, 2003, p. 53). Como já foi referido anteriormente, o veículo para essa crítica é Sullivan, que, tal como Gulliver ou D. Quixote, empreende uma viagem para fazer *O brother, where art thou?*³ — o seu filme de "intervenção" — e, assim, "sofrer na pele" o que os vagabundos sofrem. Mesmo depois de os produtores lhe dizerem que os seus filmes são bons, ele decide continuar. Da mesma forma, também o mordomo, quase numa sequência oposta a *Mr. Deeds goes to town* (1936), de Frank Capra, trazendo o disfarce de vagabundo para Sullivan vestir, toma uma posição de oráculo e avisa-o:

You see, Sir, rich people and theorists, who are usually rich people, think of poverty in the negative — as the lack of riches... as disease might be called the lack of health. But it isn't, Sir. Poverty is not the lack of anything, but a positive plague, virulent in itself, contagious as cholera... with filth, criminality, vice, and despair as only a few of its symptoms. It is to be shunned (STURGES, 1941, p. 18).

O discurso do mordomo é muito importante, pois funciona como uma espécie de figura *clownesca* que ultrapassa o ridículo e torna-se numa peça de extrema importância na catarse cômica. O seu discurso parece estar fora da ação; contudo, consegue ser interiorizado na ação. Sullivan começa aqui a sua "máscara", para além das várias ilusões que vai criando, vestindo o

3 Filme que depois os irmãos Cohen fizeram, que utiliza claramente aspectos satíricos e cita em muitos aspectos a obra *Sullivan's travels*, de Preston Sturges.

seu fato⁴ de vagabundo e partindo para a aventura, pois, como ele refere, “life is a cockeyed caravan”.

Dessa forma, começa a grande expedição de Sullivan “into the valley of the shadow of adversity...” que segue com a sua viagem, mas sempre vigiado e perseguido por uma caravana com os “nine stooges”, cheia de comodidades. Nessa primeira parte do filme, a sequência da caravana, assistimos a um momento em que a figura do vagabundo é caricaturada quase como um Chaplin ou um Keaton, um dos grandes exemplos de *splastic comedy* — imagem que se contrapõe a uma exploração publicitária, sendo desse modo satirizada. Ao som da abertura de *William Tell*, após Sullivan ter entrado num carro com um miúdo⁵ (imagem de um Liliputiano) e acelerar, a carrinha⁶ persegue-o e o caos instala-se: todos os ocupantes fazem uma corrida louca; pratos, mesas, comida, as pessoas saltam de um lado para o outro em voltas e voltas; o cozinheiro afro-americano leva com um preparado branco, que imita a tão famosa torta de natas na cara, criando desse modo uma inversão da prática de “black face” — que depois se irá refletir no polícia⁷ que fica com a cara cheia da lama após a passagem da caravana —, embora não deixe de representar a figura típica do “bafoon”. Tudo isso em “speed up motion”, de forma a contribuir para o “comic relief”, juntamente com a velocidade dos diálogos (típico de Sturges) e, ao mesmo tempo, um débito nos diálogos, ritmos vertiginosos, uma comédia da palavra (como se verifica desde os diálogos iniciais), de texto e de situação e em que Sturges não esquece o “high tone” da comédia sofisticada que é sempre trazida aos referentes humanos.

Repare-se que nessa expedição física e espiritual é muito importante a relação do *slapstick* com a sofisticação dos diálogos em que, por um lado, Sullivan

4 Terno.

5 Criança.

6 Van.

7 Policial.

lembra personagens do burlesco e, por outro, as personagens secundárias, que procuram criar aqui uma história sensacionalista, representam um segundo nível por oposição à aprendizagem de Sullivan. Eles parecem figuras saídas de uma comédia de Shakespeare, representantes da *comedia dell'arte*, pois os seus papéis estão delineados com substância e personalidade.

Livre dessa companhia, Sullivan inicia a sua primeira viagem, em que encontra duas mulheres e trabalha para elas, sendo alvo de insinuações sexuais e estando sob a alçada de um marido ausente (morto), mas que, através de uma fotografia, tudo observa, com um ar bastante duvidoso. O burlesco instala-se precisamente quando Sullivan é trancado num quarto por uma das mulheres, e o marido, através da fotografia, olha para ele. Contudo, os dois momentos mais importantes nessa sequência não se resumem ao jogo de "gato e rato" pontuado por momentos cômicos. São dois os momentos importantes nesta sequência: em primeiro lugar, destaca-se mais uma viagem ao cinema. Sullivan e as duas mulheres vão ao cinema e, aqui, Sturges satiriza o cinema aborrecido, em que a única coisa cômica é a tentativa de aproximação de uma das mulheres⁸, que coloca a mão nas mãos de Sullivan. Podemos, até, considerar essas duas mulheres exemplos das oposições que o realizador pretende demonstrar no filme. Uma possui um lado mais sério, enquanto a outra tem um lado mais cômico. Sullivan está no meio e é tentado por uma delas, digamos, pela comédia (como se fosse uma alusão aos *cartoons* em que se vê de um lado o anjo e, do outro, o diabo).

O segundo momento surge após Sullivan ser trancado e tentar fugir. A sua fuga é um puro momento de *slapstick*, principalmente pela forma como ele foge e cai da corda improvisada dentro de um barril de água. Sozinho, Sullivan apanha boleia para lugar incerto e acaba por regressar ao ponto de

8 Sullivan só se aperceberá da importância da comédia no fim. É clara oposição entre esses filmes que Sullivan vai ver e os filmes que Sullivan realizou, como *Ants in your pants* ou *Hay Hay in a hayloft*. Esses filmes que Sullivan faz são alusões irónicas às fórmulas habituais de Hollywood (principalmente no plano musical), em que todas as estrelas eram associadas para fazerem um filme — *all-star*, *all-dancing*, *all-singing*. Foi o caso das *Broadway melodies* ou da série dos *Gold diggers*, da Warner Studios.

partida: Hollywood. Sullivan está outra vez no lugar donde partiu, exemplo da dificuldade que ele tem em fugir à máquina que é Hollywood.

Já na sua segunda tentativa de viagem, Sullivan irá se encontrar com a “failed starlet” (Veronica Lake), que irá ser a sua companheira de viagem. Vestido como vagabundo, Sullivan apanha o seu próprio carro e resolve dar boleia⁹ a “The Girl”, como irá ser apelidada daí em diante. Na conversa que têm no carro Sullivan, pergunta-lhe o que ela acha dos filmes de Hollywood, e ela responde que tem preferência por comédias e não gosta de “deep-dish movies”. Se Sullivan a tivesse ouvido desde princípio, a sua viagem não teria sido necessária, mas ele terá que aprender que “...there’s a universal law that says, ‘stay put’. As you are so shall you remain” e que a melhor forma de ajudar é através dos seus filmes, que surgem como “escapist entertainment”.

Sullivan e a sua companheira acabam por ser presos por “roubarem” o carro que é de Sullivan (aqui também começa a troca de identidades) e, mais uma vez, após ser libertado, de uma forma muito rápida e fácil, ele regressa a Hollywood, ao seu conforto e luxo. Nas suas duas primeiras viagens, Sullivan regressa, inevitavelmente, a Hollywood, porque, tal como refere João Mário Grilo:

o que domina *Sullivan’s Travels* é a acuidade de uma *lição política* sobre Hollywood, é o retrato construído sobre um modelo concentracionário impiedoso, onde o asilo se converte em exílio, e onde toda a saída é, imediatamente, o começo de um retorno (GRILO, 1997, p. 54).

A sua viagem começa verdadeiramente agora com “The Girl” e, finalmente, viajam para “the other side of the track”, como é referido em *The best years of our lives* (1946), de William Wyler, o lugar dos pobres. Sullivan e “The Girl” viajam disfarçados num comboio¹⁰ — símbolo de uma viagem física e espiritual e

9 Carona.

10 O comboio representa a viagem física e real, enquanto o cinema representa a viagem imaginativa e estática. Não

o elemento que desde o início até ao fim pauta/divide as cenas mais importantes do filme — e aí encontram um outro nível de vivência. Sullivan tenta perguntar aos vagabundos que se encontram no vagão o que eles sentem, mas a resposta é nula; existe uma certa incomunicabilidade, pois estamos perante dois níveis diferentes. Nesse espaço de concentração do olhar sobre os vagabundos, a luz contrasta com a luz das cenas cómicas (preferidas por Sturges); a presença de um *chiaroscuro* é importantíssima para a criação da atmosfera dramática, assim como a música que acompanha a sequência em que se concentra a atenção nas caras desfalecidas dos pobres, como se estivéssemos perante uma *Wasteland*. Esse também é um mundo de Chaplin — é uma homenagem clara de Sturges ao cinema mudo —, um mundo em que o diálogo não impera, só com música, como se fosse uma espécie de documentário social, igualando filmes como *The grapes of wrath* (1940), de John Ford e, sem esperar, entrámos no campo do drama, tal como comenta Rozgonyi:

Through the first two-thirds or so of the film, Sturges for the most of the part play's Sully's attempts to find trouble for laughs. But once Sully and The Girl finally start living among the poor the tone starts decidedly serious. The lengthy montage sequence shows us the brutal reality that Sully observes: people living in shacks put together with plywood and cardboard...; flophouse denizens sleeping virtually on top of one another; and men and women looking old and haggard well beyond their years, and with a hard edge to their faces that could only developed after a lifetime of outright suffering. [...] Sturges paints a very bleak picture of the life that America's poor people were leading in 1941, and his prescription of laughter provides no real hope for improving their plight (ROZGONYI, 1995, p. 91).

Após ter vivido durante algum tempo entre os pobres, após lhe terem roubado os sapatos, que o identificavam, Sullivan regressa mais uma vez a Hollywood, mas decide regressar, mais tarde, aos vagabundos, para distribuir

esquecendo também que essa ligação com os comboios poderá ser uma ligação com a famosa sequência dos irmãos Lumière e, portanto, mais uma clara homenagem e citação ao cinema mudo.

dinheiro entre eles como forma de caridade — e aqui o aviso do mordomo faz todo o sentido. Uma vez lá, o pior acaba por acontecer: um dos vagabundos (o mesmo que lhe tinha roubado os sapatos), vendo que ele tinha muito dinheiro, acaba por o roubar. Sullivan fica no chão, perto de um comboio, e o mendigo, ao fugir, é atropelado nas linhas dos comboios. O dinheiro fica espalhado por todo o lado.

Sullivan, quando acorda, está incerto da sua identidade (mais uma vez a questão de trocas de identidade) e, numa discussão, agride um dos trabalhadores da rede ferroviária, acabando por ser julgado. Admitindo a culpa, e tentando emendar o mal feito, é condenado a trabalhos forçados numa espécie de penitenciária. Facto interessante do julgamento de Sullivan, para além de Sturges nos colocar perante um filme de tribunal (mais uma contaminação que essa comédia tem), é a descoberta por parte de Sullivan que as injustiças fazem parte do dia a dia. Repare-se, no episódio em que Sullivan é preso, que a sua posição é arrogante perante os polícias, pois estes, ao descobrirem a sua identidade, reconhecida pelos mordomos, deixam passar impune o facto de ele conduzir sem carta. Como Sullivan está numa posição de superioridade, a sua atitude é completamente diferente da segunda cena, que é a do tribunal.

Aí, ele promete compensar os estragos, e a sua posição enquanto J.L. Sullivan, prestigiado realizador, não lhe vale de nada, porque ele é apenas e só “mais um vagabundo”. Dessa forma, a sua verdadeira identidade, uma vez que todos o creem morto por causa do vagabundo que usava os seus sapatos, já não lhe é reconhecida. Assim, ele descobre que a Justiça é cega e que os privilégios não são iguais. Mais tarde, ele irá descobrir isso no campo de trabalhos forçados dentro da penitenciária — por exemplo, quando percebe que só pode fazer telefonemas quando respeitar o seu capataz. Aí, ele verifica também que os prisioneiros precisam de justiça, mas, porque não são ricos e poderosos como ele, não a conseguem obter (após terem descoberto que estava vivo, Sullivan

saiu de lá num instante). A única solução que encontra para melhorar a situação dos prisioneiros é fazer com que eles se divirtam.

Finalmente, Sullivan é colocado entre os "have-nots" que ele deseja conhecer. Dessa forma, glosando filmes como *I am a fugitive from a Chain Gang* (1932), de Marvin LeRoy, Sturges coloca a sua personagem fora do seu mundo, sem nome, um estranho numa terra de estranhos. Sullivan tem a sua história moral por acidente e podemos verificar que, após ter sido dado como morto, que a sua viagem parece já não interessar. Nada se espera dela, a não ser o contratempo de uma "utopia"; o que ele pode trazer desses territórios exteriores só interessa a Hollywood para publicidade. Mas essa terra estranha contrapõe-se à imagem da igreja — espaço esse que traz algo de novo à vida do realizador, o espaço da epifania.

A cena da igreja é uma das mais famosas de *Sullivan's travels* e uma das mais importantes do filme. Após estar no campo e viver com outros prisioneiros e sofrer muito devido à sua falta de obediência, Sullivan descobre que eles têm direito a um dia em que vão ver filmes (a terceira cena de filme dentro do filme). A entrada na igreja é acompanhada pela música *Let my people go*. Quando o filme começa, numa sequência animada, Sullivan começa por não achar muita piada, mas, à medida que as cenas vão passando, ele olha à sua volta e apercebe-se de que os prisioneiros estão a se divertir e, também ele, no seu momento epifânico, toma consciência de que o riso é o melhor dos remédios para essas pessoas que não têm nada. A ida ao cinema para Sturges representa isso mesmo, tal como Ursini refere:

the act of moviegoing not only as an escape from the grim realities of life, but also, more significantly, as an almost religious experience where the ideal of brotherhood [...] becomes reality. For it rejects the cinema as a means of social change as well as the efforts of do-gooders like Sullivan. Yet it remains basically idealistic in its almost sentimental attachment to comedy as a therapeutic and enriching experience (URSINI, 2003, p. 58).

Sullivan percebe que a realidade que há a procurar nas imagens é a realidade de um efeito, o efeito que elas produzem; o cinema surge como possibilidade de produzir um mundo com uma forma e uma ordem, “uma crença, portanto, no ‘homem vulgar do cinema’, na constância do seu riso, na fidelidade das suas lágrimas e na dolorosa presença da sua memória” (GRILO, 1997, p. 55). A igualdade aos olhos de Deus que o pastor refere faz com que deixe de haver uma “fronteira legítima” entre os membros da audiência, uma vez que se dispõem “a escutar as palavras do Senhor e a ver imagens de Hollywood, como partes indissociáveis de um mesmo espectáculo, como formas actualizáveis de uma mesma grandeza, de uma mesma transcendência” (GRILO, 1997, p. 54).

Ao ver e entrar naquele universo, em que o riso é o veículo para esquecer uma vida triste, Sullivan compreende que o seu papel neste mundo é continuar a fazer comédias. A cena é a antítese clara da primeira sequência do filme dentro do filme, porque a mensagem é diferente. Paralelamente, as imagens dos presos a sorrirem perante o filme é também o oposto das imagens em *chiaroscuro* utilizadas para mostrar as tristezas dos vagabundos. Para isso, muito contribui o uso dos *cartoons* — o filme passado era *Playful Pluto* —, pois eles têm o dom de transformar o mundo num lugar essencialmente excitante, fora das leis da termodinâmica, em que tudo é possível. Sturges lembra a importância do filme de entretenimento do séc. XX, apresentando a possibilidade de um mundo cheio de magia e fantasia através da comédia, tal como referem Byrge e Miller:

Yet screwball comedy displayed this defiant determination to have-fun-at-any-price with more admiration than disdain because it was an integral part of an over-arching fantasy that connected deeply with the tarnished hopes and dreams of an audience who willingly spent their last spare change for another artificial glimpse at a kinder and funnier world (BYRGE & MILLER, 1991, p. 4).

Sturges procura assim criticar Capra, que, antes de começar com os seus filmes de consciência social, fazia comédias de sucesso e que estava na altura

a fazer *Meet John Doe* (1941). Dessa maneira, o realizador olha com nostalgia para o cinema, ao mesmo tempo que lhe presta uma homenagem, revelando um tributo ao cinema, mas um cinema sem complicações nem mensagens.

Um outro facto a ter em conta é a ilusão que Sturges vai criando ao longo de todo o filme. Desde o início, quando ele joga com o "suspension of disbelief", pois está constantemente a lembrar-nos que até mesmo a aventura de Sullivan é um filme. Assim, podemos verificar dois níveis dentro do filme, duas versões que Sturges nos apresenta de Sullivan: uma primeira camada, a da ilusão, e a outra que se lhe irá sobrepor — mais séria. A primeira surge com as aventuras que ele tem até se aperceber da realidade — o "funny side", "comic relief" ou o *slapstick* —, pois quer apresentar muitas coisas sobre a pobreza, mas acaba por mostrar muitas coisas da comédia. A segunda parte, por outro lado, surge de uma outra realidade, tal como comenta Andrew Dickos:

only after he has been put through the subsequent experiences of this reality, only after being imprisoned and beaten and put on a chain gang, and only after confessing to a murder he did not commit, will he be redeemed to a higher awareness that stations him in a final reality (DICKOS, 1985, p. 76).

Só após confessar o seu próprio assassinio é que Sullivan surge numa espécie de ressurreição tragicómica, em que ele funciona como uma personagem de Aristófanes fazendo a sua segunda aparição, como um herói que possui uma certa sobriedade acerca da importância de fazer comédias em Hollywood, algo que Dan Harper apresenta no seu texto sobre o filme:

of all Sturges' films *Sullivan's Travels* is probably the best known today precisely for its peek at the altogether depressing facts of Depression-era America [...] rather than seek some sort of *message* from this brush with reality, Sturges only uses it to reinforce his labored point — that none of this matters to your average audience, that what we want... is

to be entertained by something so richly superfluous, so magisterially superficial that we are taken... to a place so beautiful or ridiculous that life itself — *our life* becomes a distant murmur... a world with which we must all rudely reacquaint ourselves at the end of every such movie (HARPER, 2001, p. 1).

Sturges “mata” Sullivan por duas vezes: a primeira, quando ele perde a sua identidade e vai para o campo — dando-lhe oportunidade para poder aprender a sua lição —, e uma segunda em que é o próprio Sullivan que diz ter morto Sullivan. Sinal de que ele aprendeu finalmente e respeita o facto de que existe um lei universal que diz: “‘stay put’. As you are so shall you remain”, apagando assim o Sullivan inicialmente ideólogo e surgindo com um novo Sullivan. A personagem é quase como Ulisses na *Odisseia*: todos pensavam que ele estava morto e também passa por uma série de aventuras antes de chegar a “casa”.

Assim, a cena inicial não é só, mais uma vez, antítese à mensagem do filme mas também funciona como metáfora para a “morte” de Sullivan; também ele e sua consciência moral desaparecem e se misturam no grande rio que é o público. O filme defende, acima de tudo, o conceito de *storytelling*, em que até o próprio Sturges é satirizado quando, por exemplo, Sullivan/Sturges parecem ser um só: “If ever a plot needed a twist, this one does...”

Sullivan’s travels é mais do que uma *screwball comedy*; é melodrama trágico, é farsa, é documentário social, é filme de prisão, é burlesco, é romance e até musical, mas acima de tudo é um filme que ironiza os excessos de Hollywood, em que a importância da *screwball* reside na humanização das personagens — porque Sturges não fala apenas do conceito deste género; ele fala também de uma “auto-destruição do género”, porque, em vez de ironizar sobre as suas leis, tal como refere Bazin em *O cinema da crueldade* (1989), “Sturges faz explodir reatrativamente o seu absurdo. Se finalmente as justifica, é só depois de uma tomada de consciência de sua mentira e porque essa mentira acaba sendo considerada como um mal menor” (BAZIN, 1989, p. 36).

Podemos dizer que, de alguma forma, esse filme é o 8½ de Preston Sturges, pois, tal como o de Fellini, concentra-se mais na forma de arte que o produz. No entanto, não deixa de, periodicamente, nos levar ao mundo dos Liliputianos, Houyhnhnms, Laputianos, entre outros. A diferença é que, como sublinha Ursini, "the worlds Sturges encounters, like those Gulliver stumbles upon are somewhat misshapen by comic parody and in Sturges's case, by a degree of sentiment" (URSINI, 2003, p. 55).

Na verdade, a realidade é que Sturges não pretende oferecer uma solução socioeconómica (e o filme não o faz), mas apenas tenta vindicar o desejo de nos fazer rir acima de tudo, tal como Byrge e Miller apontam quando comentam a função da *screwball*:

The screwball comedy pleased the movie-going public by combining slapstick with sophistication [...] Improbable events, mistaken identities [...] The screwball fantasy offered to them on the screen implied that life should be fun, echoing the playtime standard of childhood (BYRGE & MILLER, 1991, p. 2/3).

Conclui-se assim que Sullivan faz viagens não apenas de uma forma física mas também espiritual. Para Sturges, o cinema surge como possibilidade e como veículo para uma viagem através de vários mundos. Filme dentro do filme, cinema dentro do cinema, uma espécie de circularidade abrasadora (GRILO, 1997) e, no fim, após uma penúltima estação num campo para prisioneiros — desfeitas as trocas de identidades —, o inevitável regresso a Hollywood e, de novo, ao mundo das comédias. Para Sturges, dentro da *screwball comedy* existem testemunhos de valores, tal como conclui Andrew Dickos através de um referência a Northrop Frye, dizendo que uma comédia não é uma peça que tem um fim feliz, mas sim uma obra em que uma certa estrutura está presente trabalhando para um fim lógico, mesmo que nós, ou

a audiência, ou até mesmo o elenco de atores, não se sinta feliz acerca dessa obra. Sturges nunca esquece a quem deve as primeiras comédias e agradece no fim, homenageando todos aqueles que fizeram rir o grande público, pois, para ele, esse é o maior valor de todos.

Referências

BAZIN, A. *O cinema da crueldade*. Tradução de: António Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERGMAN, A. *We're in the money: depression America and its films*. New York, Evanston, San Francisco, London: Harper Colophon Books, 1972.

BYRGE, D.; MILLER, R. M. *Screwball comedy films: a history and filmography: 1934-1942*. Chicago: St. James Press, 1991.

DICKOS, A. *Intrepid laughter: Preston Sturges and the movies*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1985.

GEHRING, W. D. *Screwball comedy: a genre of madcap romance*. New York: Greenwood Press, 1986.

GRILO, J. M. *A Ordem no cinema*. Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood. Relógio d'Água, 1997.

HARPER, D. "Sullivan's Travels". Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/01/12/sullivans.html>>. Acesso em: 21 mar. 2010.

HENDERSON, B. "Cartoon and narrative in the films of Frank Tashlin and Preston Sturges". In: HORTON, A. (Org.). *Comedy, cinema, theory*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 153-173.

ROZGONY, J. *Preston Sturges's vision of America: critical analysis of fourteen movies*. London: McFarland and Company, 1995.

STURGES, P. *Sullivan's travels*. Script disponível em: <<http://www.mypdfscripts.com/screenplays/sullivans-travels>>. Acesso em: 21 mar. 2010.

SWIFT, J. *Gulliver's travels*. Introduction and notes by Doreen Roberts. London: Wordsworth Classics, 1992.

URSINI, J. *Preston Sturges: un humorista americano/an American humorist; con un ensayo crítico de Richard Corliss*. San Sebastian: Festival Internacional de Cine, Filmoteca Española, 2003.

Filmografia

STURGES, P. *Sullivan's travels*. Paramount Pictures, 1941. Restaurado por Universal Studios, 1969.

COEN, E. and J. *O brother, where art thou?*, Universal Pictures e Touchstone Pictures, 2000.