

# A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM / 1935

*Sonho de Uma Noite de Verão*

Um filme de Max Reinhardt  
e William Dieterle

Realização: Max Reinhardt e William Dieterle / Argumento: Charles Kenyon e Mary McCall, baseado na peça homónima de William Shakespeare / Fotografia: Hal Mohr, Fred Jackman, Byron Haskin e H.F. Koenekamp / Direcção Artística: Anton Grot / Direcção Musical: Erich Wolfgang Korngold / Música: “Sonho de Uma Noite de Verão” de Felix Mendelssohn e excertos da “Sinfonia Italiana” e da “Canção Sem Palavras” de Mendelssohn / Coreografia: Bronislawa Nijinska e Nina Theilade / Montagem: Ralph Dawson / Interpretação: Olivia de Havilland (Hermia), Dick Powell (Lisandro), Jean Muir (Helena), Ross Alexander (Demetrius), James Cagney (Bottom), Mickey Rooney (Puck), Anita Louise (Titania), Victor Jory (Oberon), Joe E. Brown (Flute), Hugh Herbert (Snout), Ian Hunter (Teseu), Franck McHugh (Quince), Grant Mitchell (Egeus), Verree Teasdale (Hipólita), Nini Theilade (Primeira Fada), Dewey Robinson (Snug), Hobart Cavanaugh (Filóstrato), Otis Barlan (Starveling), Arthur Treacher (a coveira), etc.

Produção: Max Reinhardt para WARNER BROTHERS (Jack L. Warner e Henry Blanke) / Cópia: da FIMOTECA ESPAÑOLA, em 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português / Duração: 134 minutos / Estreia Mundial: Nova Iorque, 9 de Outubro de 1935 / Estreia em Portugal: Cinema Éden, a 3 de Junho de 1938.

---

*From our debate, from our dissension:  
We are their parents and original*

SHAKESPEARE

(A Midsummer-Night's Dream, Acto II, Cena I)

Alguns enigmas rodeiam esta lendária versão cinematográfica do **A Midsummer Night's Dream** de Shakespeare. Por que razão, de todos os estúdios de Hollywood, foi a Warner (que tinha a reputação de ser a mais forreta das “majors” e a que mais depressa puxava do revólver quando ouvia a palavra cultura) quem meteu a enorme quantia (sobretudo considerando os valores da época) de 1.500.000 dólares neste empreendimento, a maior vénia então prestada por Hollywood à Cultura com C grandíssimo? Por que razão, Max Reinhardt, que exigira a todos os estúdios este mundo e o outro para levar ao cinema a sua peça mais amada, se curvou perante os drásticos cortes feitos ao texto shakespeariano e admitiu no “cast” os actores de rotina da Warner, então os quais Dick Powell (Lisandro) que mais tarde confessou que nunca conseguiu perceber metade do que tinha para dizer? Por que razão operador após operador (ou director de fotografia após director de fotografia) foram despedidos e só figura no genérico Hal Mohr, que aliás veio a ganhar o Oscar com este trabalho (no único caso em que isso aconteceu, quando se sabia que os seus méritos eram apenas parciais)? Finalmente, é verdade ou mentira que Max Reinhardt foi afastado da realização a páginas tantas (quando se achou que já tinha gasto rios de dinheiro) e substituído por Dieterle? Ou, como outras fontes disseram, foi Reinhardt quem escolheu Dieterle como co-realizador, conhecedor dos seus próprios limites na utilização da câmara? Há uma parte do filme que é de Reinhardt (o final “salzburgiano”, as sequências do sonho e dos bosques) e uma parte do filme que é de Dieterle (o início, a representação, as cenas do grupo dos artífices)? Ou tudo é Reinhardt-Dieterle, cabendo ao primeiro, a direcção de actores e a concepção global e ao segundo a “direcção da câmara”?

Nenhuma destas perguntas teve ainda, ao plano histórico, resposta cabal. O que se sabe é que tudo partiu de Reinhardt e em Reinhardt se centrou, mesmo que o filme acabasse (ou não) por corresponder ao seu sonho e ao de Shakespeare.

Max Reinhardt, que visitou muitas vezes a América nos anos 20, fixou-se nesse país em 1934, como tantos outros fugindo a Hitler.

Foi nessa altura que os contactos recomeçaram e que, pelas tais razões misteriosas, Jack L. Warner lhe entregou a produção e realização do filme que vamos ver. No contrato assinado, previa-se que Reinhardt realizasse, depois, **O Jogador** de Dostoiévsky, **O Morcego** de Johann Strauss e os **Contos de Hoffmann** de Offenbach, projectos que nunca passaram do papel dado o malogro comercial de **A Midsummer Night's Dream**. Desde o início, Reinhardt insistiu em ter ao seu lado (como consultor musical) Erich Wolfgang Korngold, célebre compositor vienense, com quem tinha colaborado em inúmeras encenações. E de Korngold veio a ideia de utilizar a partitura homónima de Mendelssohn (reorquestrada e “aumentada” com outros textos mendelssohnianos) que permaneceu como um dos seus melhores trabalhos e dos que menos discutidos foram nesta versão. Terá também Reinhardt insistido para ter a seu lado Dieterle, que fora tantas vezes seu actor e assistente? Como já referi, tem-se menos a certeza disso.

A produção (iniciada em 34) só acabou em 35, numa duração totalmente inusitada, nos hábitos dum estúdio como a Warner. Constituíram-se décors imensos (as tão faladas florestas teutónicas à **Siegfried** de Lang), a reprodução do Festspielhaus de Salzburgo (para décor final) e utilizou-se “an overnight orgy of aluminium spray-painting” (como observa Russell Taylor) para neles se inscreverem e pintarem as zonas de luz e sombra, como acontecera nos antigos filmes alemães. Mas, dizia-se e diz-se, os décors eram tão maciços que a câmara não conseguia circular entre eles, os filtros desfocavam frequentemente a luz e os efeitos coreográficos (confiados a Bronislava Nijinska) desnorteavam técnicos habituados ao caleidoscópio berkeleyano. E Reinhardt desesperava-se com os actores, à excepção daqueles que constituíram as duas grandes revelações deste filme: Olivia De Havilland (descoberta de Reinhardt e que neste filme teve, como Hermia, o seu primeiro papel cinematográfico) e Mickey Rooney, que aos quinze anos ascendeu a estrela (já filmava desde os sete) na sua espantosa composição como Puck. Dele disse Reinhardt, na primeira homenagem ao espantoso Mickey: “Rooney parecia inumano. Mexia-se como a névoa ou a água, de corpo aceso por uma extraordinária luz. Ria-se como um fantasma, como um duende encantatório”. Mas no resto (e tirando Cagney, Joe E. Brown ou Victor Jory, espantosos de vitalidade) a distribuição é assaz frouxa e nem sequer um tão genial director de actores como foi Reinhardt a conseguiu equilibrar.

Objecto de inúmeras controvérsias, furiosamente atacado por muitos e moderadamente defendido por alguns, três aspectos (pelo menos) prestam-se a muitas reflexões:

a) a “animalística” das sequências do sonho, e o tratamento das fadas e duendes, não deixam de evocar fortemente o universo disneyano. Disney depende largamente da escola da animação germânica (Fischinger) nas suas produções anteriores a 35. Como hipótese, parece-me interessante pensar se não terá dependido nas produções posteriores ao **Sonho** também de Reinhardt (e penso na **Branca de Neve** ou na **Fantasia**). Pelo menos sabe-se que foi dos raros grandes admiradores do filme, de que adquiriu uma cópia. A ser verdade, seria um insuspeito prolongamento da marca de Reinhardt.

b) **A Midsummer Night's Dream** é uma das mais insólitas combinações que conheço, entre uma espectacularidade barroca (muito sensível nas encenações de Reinhardt a partir dos anos 20) com um profundo sentido do fantástico e do onírico que, na senda do que Reinhardt já tentara no teatro, retiram qualquer realismo ou naturalismo à peça de Shakespeare, toda ela proposta como variação infinita de representações.

c) Simultaneamente, Reinhardt (e, nesse aspecto, os actores com que teve de trabalhar talvez tenham sido decisivos) abandonou, em grande parte, o romantismo germanizante que tão sublinhado foi nas suas encenações. A noite é menos um espaço de magia do que um espaço de irrisão. Do “I'll met by moonlight / Proud Titania” ao “Up and down” de Puck e à saudação à estrela da manhã de Oberon, a noite é sobretudo o reino dos que se riem, do ilusionismo de quem reduz o amor à sua dimensão mais accidental e mais grotesca. O “sonho” é sobretudo um “truque” cinematográfico. A transformação de Cagney é a imagem extrema da transformação de todos. O que, em Shakespeare, se aplica a Titania, quando esta se descobre “enamoured of an ass” e Oberon lhe responde: “There lies your love”, aplica-se, no filme a todos os humanos e a nós, espectadores.

Neste último sentido, e com a música do “charmeth sleep”, nesta visão shakespeariana prolonga-se outra descendência de Reinhardt, raras vezes mencionada: a que inclui o musical americano e a sua ilusão dentro da ilusão. Mas, como se diz na peça, «no epilogue, I pray you (....) Sweet friends, to bed. A fortnight hold me this solemmity / In nightly revels and new jollity».

JOÃO BÉNARD DA COSTA