

Midsummer nights: quatro variações cinematográficas sobre um tema de William Shakespeare

Apesar do equilíbrio de um conjunto cuidadosamente imbricado *Midsummer Night's Dream* poderá ser considerada, de entre todas as peças de Shakespeare, como aquela em que melhor funciona a acumulação de segmentos significativos, criando uma pluralidade de tramas que podem ser isoladas e colocadas ao serviço da ritualização da cerimónia que as propicia. É esta relativa liberdade em termos estruturais que permite cortes ou permuta de cenas, privilegiando quer a predominância de uma atmosfera, quer a festa da teatralização do solstício, quer ainda a individualização do teatro dentro do teatro, abrindo para a apreensão de grandes linhas condutoras da acção: o casamento de Theseus e Hyppolita (ou a sua «nuptial hour» para usar palavras da personagem masculina), os jogos de amor do jovem quarteto formado por diferentes combinatórias de dois pares – Lysander e Hermia, Demetrius e Helena – e o reino das fadas com Oberon e Puck no comando das operações a propiciar a hipótese de um novo par – Oberon e Titania.

Torna-se evidente que o texto shakespeariano vive do paralelismo das situações e da repercussão que cada um dos blocos significativos tem sobre os outros, mas, e a esse nível cada encenação já é uma releitura de tal equilíbrio, não deve ignorar-se que o espaço aberto criado pela dimensão de festa pode favorecer leituras parcelares ou infinitas variações sobre o tema dado, partindo da totalidade como realidade pretextual e a ela chegando depois de labirínticas viagens. Dir-se-á que se trata de espúrias liberdades a que o cinema se permitiu *destruindo* a coesão do texto dramático, mas o problema coloca-se (e nem valerá a pena chamar à colação a precedência da

representação e da sua liberdade de improvisar sobre a fixação textual) ainda bem próximo de Shakespeare, cerca de um século após a escrita do «Sonho», em 1692, quando estreia em Londres, *The Fairy Queen* de Henry Purcell com alterações e actualizações que reduzem a comédia de Shakespeare a mero pretexto para um complexo delírio barroco. Porque o texto operático (embora a designação apareça ainda hoje como discutível, quando aplicada a Purcell) não coincidia com festejos matrimoniais, o adaptador anónimo da peça suprimiu todas as referências a Hippolyta e reduziu ao mínimo a importância de Theseus, que passa a ser denominado simplesmente por «the Duke». Por sua vez, os cortes na acção têm por meta a inclusão de números musicais de carácter fundamentalmente ilustrativo, até porque a tradição do teatro inglês do século XVII separava os protagonistas da trama poética de um cotejo directo com a interpretação musical. Assim, a música de *The Fairy Queen* configura-se em quatro *masques* isolados que introduzem na história eventos simbólicos e figuras mitológicas em diálogo com o que resta, em essência, do texto shakespeariano.

A lição desta variante *operática* tem continuidade em pleno Romantismo com a música de cena escrita por Felix Mendelssohn-Bartholdy¹ e com a ópera de Carl Maria von Weber, *Oberon*², modos diversos de perpetuação do espírito de *Midsummer Night's Dream* na mutação dos contextos e dos códigos de representação.

¹ A abertura data de 1826, curiosamente o mesmo ano do *Oberon* de Weber, sem qualquer intenção de relacionamento directo com a peça, e a música incidental, por encomenda e já com características globais de acompanhamento, tem a sua primeira apresentação em 1843.

² No caso vertente, o factor mediador passa pela *adaptação* de um texto de Christopher Martin Wieland (1733-1813), contemporâneo de Goethe – que, aliás, viria a fazer o seu elogio fúnebre – em Weimar, tendo, inclusive, pertencido ambos à mesma loja maçónica. Tradutor de Shakespeare desde 1762, Wieland publica, em 1780, uma narrativa em verso, *Oberon*, que opera uma espécie de *pastiche* da *féerie* shakespeariana, sob a forma de romance de aventuras, estabelecendo uma libérrima relação com *Sonho de uma Noite de Verão* por meio da protecção de Oberon ao cavaleiro Huon de Bordéus, o herói romanesco.

Mas, como não é de variações musicais e operáticas que nos ocuparemos, passemos ao nosso primeiro importante objecto de estudo, um filme com a dupla assinatura de Max Reinhardt e de William Dieterle, datado de 1935 e produzido em Hollywood pela Warner Bros. Memória de uma encenação do mestre vienense, que obtivera grande sucesso nos palcos da Broadway, o filme foi considerado durante muito tempo como um exercício de grande fidelidade à matriz teatral, de tal modo as coordenadas espectaculares se coadunavam com o estilo de Reinhardt, que tornava legível o texto para além (e apesar) das liberdades fílmicas. Um olhar mais atento, porém, vem trazer novos dados à discussão: a apresentação do genérico, perante um cenário imóvel, como uma cortina de cena projectada num espelho de água que a aparição dos sucessivos nomes viesse agitar, e tendo por banda sonora a música de cena de Mendelssohn, retrabalhada por outro *exilado* germânico, Korngold³, o tratamento das sequências iniciais e a distribuição dos actores apontam já para outros vectores. Com efeito, não só se encena a sequência do palácio como se de um musical cinematográfico se tratasse (e convém não esquecer que, no início dos anos trinta, a Warner, por meio de nomes como Busby Berkeley ou Roy Del Ruth, dera ao género contribuições decisivas), como se cruzam no filme diferentes marcas genológicas veiculadas por actores de forte imagem fílmica: ao fazer coexistir no mesmo espaço registos tão diversos como os de Dick Powell, uma das estrelas máximas do musical da Warner, James Cagney, actor de *vaudeville*, que o estúdio



³ Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), sobretudo famoso nos meios musicais germânicos do pós-guerra pela sua ópera *Die Tote Stadt*, estreada em 1920, compusera um ano antes música para outra comédia de Shakespeare, *Much Ado About Nothing*. Na década de vinte, o compositor, como já acontecera com Reinhardt, contribui para a revalorização da opereta e, em particular, das obras de Johann Srauss e de Offenbach. O convite endereçado por Reinhardt para trabalhar em Hollywood, alternando, até à anexação da Áustria, em 1938, com colaborações diversas em Viena, iniciaria uma importante contribuição para cinema (com dezoito bandas sonoras originais para filmes da Warner Bros., incluindo diversos *veículos* para uma das suas estrelas mais carismáticas, Errol Flynn), premiada com dois óscares: em 1936 por *Anthony Adverse*, de Mervyn LeRoy, e em 1938 por *As Aventuras de Robin Hood*, de Michael Curtiz.

fizera enveredar pelo caminho do *filme de gangsters*, Olivia de Havilland, no início da sua primeira fase de ingénua nobre, ou Joe E. Brown, herdeiro directo dos histrionismos do burlesco, o filme de Reinhardt assume-se como típico filme de estúdio, uma miscelânea de tons e de estilos, não obstante a constância de elementos de referência shakespeariana. Aliás, este curioso intercâmbio entre teatro e cinema poderá ganhar novos cambiantes, se pensarmos como Reinhardt se sentiu atraído, muito cedo, pelas formas cinematográficas, concebendo muitas vezes as suas encenações como uma possível extensão dos novos modos de ver que o olhar fílmico permitia. Por outro lado, sente-se na abordagem conceptual ao texto o peso da importância que a recuperação de modos dramáticos tidos por menores – caso fulcral da opereta vienense, mas também da pantomima e do *cabaret* – tem na produção reinhardtiana: o filme arrisca a transdisciplinaridade das artes, dando aos movimentos de câmara um valor coreográfico e insistindo na coexistência, por vezes precária, de farsa (quase todas as cenas dos artesãos-comediantes), com grandes probabilidades de improvisação, de *féerie* balética, de comédia *screwball* – nas relações entre os dois jovens pares – e de filme histórico, pela tónica colocada em valores de reconstituição, que faz passar uma visão estilizada do século XVII por coordenadas estéticas que se pautam essencialmente pelo *kitsch* hollywoodiano.

A abertura que se segue ao genérico apresenta as premissas essenciais, mostrando no exagero da representação o factor de desequilíbrio que se vai introduzir no respeito pelas réplicas. A pompa e circunstância do historicismo reinante contrastam com o à-vontade moderno dos actores, saídos de uma qualquer comédia musical da Warner. Na apresentação da floresta, combinam-se os efeitos especiais com a evidência descarada do cenário pintado, voluntária contaminação entre as convenções do teatral, nunca completamente ausentes do discurso fílmico, e as possibilidades expressivas do cinema, que permitem a pluralização da ideia de palco, alargando a um vasto espaço do estúdio a imitação da floresta e a construção artificial e artificiosa da noite. Na primeira intervenção de Puck, o condutor do jogo, ainda mais importante no filme do que na peça, por via da composição su-

perlativa de Mickey Rooney, um modelo de perfeito *casting*, acentua-se o tom de comédia musical que se socorre de elementos do cinema de animação para apresentar o paradigma do feérico em cinema, antecipando assim muitas das experiências posteriores de Walt Disney, no que se refere à sincronização entre o ritmo musical e o da sua correspondente visual.

E, ao conceber o estúdio como um gigantesco palco, Reinhardt atinge um dos pontos-limite da sua arte por fazer desse espaço multifacetado a plataforma de encontro entre todas as linguagens que partilham a primazia do espectacular: rompe com as estreitas fronteiras físicas do tablado e corrompe a possível pureza das formas, ao estender o conceito lato de teatro a (quase) todas as artes e linguagens do artístico. Embora impondo-se como uma poderosa afirmação das virtualidades do cinema, *Midsummer Night's Dream* de Reinhardt sublinha o triunfo do teatral para além de toda a novidade dos efeitos.

A segunda variação de que nos vamos ocupar levanta problemas de uma outra índole: trata-se do filme de animação do checo Jiri Trnka, realizado em 1957 para servir o seu longo trabalho no campo dos *teatros de fantoches*, utilizando a técnica conhecida por *stop-motion*, que consiste na animação fotográfica, plano por plano, dos movimentos das *marionettes*. Em comum com o filme de 1935, temos a coincidência da titulação que, na fidelidade ao original shakespeariano, denota igual vontade de fornecer contrapartidas seguras à matriz que respeita e persegue. Mais do que em Reinhardt se sente o peso do palco pela omnipresença do cenário teatral sobre o qual a câmara traça constantes *travellings* a delimitar mudanças de cena e de *décor*. A sequência inicial é sintomática da exploração feita dos espaços miniaturais que delimitam a acção no palácio de Teseu. A mudança para a floresta determina uma mudança de registo, verificando-se uma tangente a várias soluções clássicas do cinema de animação e, inclusive, citações expressas de pormenores coreográficos do filme de Reinhardt. Existe, de qualquer modo, um pendor abstractizante, fixado em jogos de cores e em efeitos rítmicos, enquanto as *sequências atenienses* haviam colocado a tónica sobre a parafernália neo-clássica, acompanhada por uma adequada banda sonora

sobretudo centrada em *pastiches* de música barroca. Tal opção revela-se consentânea com o relativo pendor consagrado à vertente mitológica da história que, tanto no texto de Shakespeare, quanto no filme de Reinhardt, não passava de resíduo pretextual. Na película de Trnka, porventura mais atenta à fábula e às suas extensões significativas, surge como muito clara a incidência da união do duque de Atenas com a rainha das Amazonas, a determinar o cariz fantástico da acção.

Por este lado, e também pela representação inicial do Zodíaco, Trnka recupera fundamentais remissões para a cosmovisão isabelina e para o seu modo de integrar a memória histórico-mitológica. E, no entanto, o filme checo destrói uma das coordenadas essenciais que nos permitiria ainda falar de adaptação, mantendo assim parâmetros de relação e de dependência mais estreitos: ignora por completo o texto shakespeariano, substituindo os diálogos por uma narração em *off* que conta os eventos e limitando as personagens à emissão de sons mais ou menos ininteligíveis.

Tal alteração no quadro genológico não constituirá, aliás, novidade absoluta no âmbito das variações shakespearianas, remetendo, no entanto, preferencialmente não para os textos teatrais, mas para as paráfrases de Charles e Mary Lamb, em *Tales from Shakespeare*, também elas uma curiosa contrapartida alteradora da matriz referencial.

O terceiro objecto em estudo rejeita já a relação directa com o texto dramático de Shakespeare, por assumir uma marca titular diversa, em que são detectáveis, porém, os vestígios da origem: *Sorrisos de uma Noite de Verão* (1955), de Ingmar Bergman, também ele um homem de teatro que, no ano precedente, com a sua primeira encenação de uma peça musical, a opereta vienense *Die Fledermaus* (*O Morcego*) de Johann Strauss, fora comparado a Max Reinhardt⁴.

Sorrisos parte de uma confluência, a que não são alheias contiguidades com *O Morcego*, entre a ópera mozartiana, de *As Bodas de Fígaro* – por exten-

⁴ Lise-Lone Marker e Frederick J. Marker, «Ingmar Bergman: uma Cronologia», trad. port. e actualização de João Bénard da Costa, in José Navarro de Andrade, (org.), *Ingmar Bergman*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 159.

são, também a trilogia de Beaumarchais – a *Così fan Tutte*, e o lado mais sofisticado da comédia de *boulevard*, com evidentes citações de *A Regra do Jogo* de Jean Renoir, encenando o labirinto de traições sucessivas e de composição e recomposição dos pares a partir de dois trios iniciais, o segundo dos quais apenas esboçado: o que liga o advogado Fredrik Eggerman à jovem mulher Anna, ainda virgem, e à antiga amante, a atriz Désirée Armfeldt, de quem presumivelmente tem um filho; e o que conecta, em potência, o filho Henrik Eggerman, estudante de Teologia, por um lado com a jovem madrasta e, por outro, com a azougada criada do pai, Petra, descendente em linha recta de todas as Suzanas e Despinas de Mozart.

A estes dois trios vêm juntar-se, progressivamente, dois outros elementos, um casal que se articula, nos jogos de amor, em diferentes contextos: o conde Malcolm, um Almaguiva nórdico com laivos de Eric von Stroheim, paradigma do militar de carreira, fêmeiro e obcecado com duelos e outros exercícios de honra, mais ou menos traída; e a condessa Malcolm, Charlotte, variação sobre a condessa das *Bodas*, amarga e cínica sobrevivente de um casamento falhado e amiga de infância de Anna Eggerman – também ela uma variação ingénuo sobre uma hipótese de Rosina, a condessa enquanto jovem, de *O Barbeiro de Sevilha*, primeiro tomo do tríptico de Beaumarchais. O primeiro entra em cena na *primeira noite de verão*, quando surpreende Fredrik em casa de Désirée, gerando terceiro e irónico trio, e desencadeando a ideia do reencontro final; Charlotte aparece em contraponto a Anna e acaba por encaixar nos planos de Désirée como par neutralizador para Malcolm, seu marido de facto.

Como em *Midsummer Night's Dream*, assistimos ao poder especular do teatro pela inserção, logo de início, de *a play within a play*, em que Désirée discorre sobre as armadilhas do amor. Só que, e através da mesma personagem, a representação sobre o palco extravasa do seu espaço específico para se concentrar na reunião, a convite da atriz, de todas as personagens principais desta comédia de amor, na casa de campo, correspondente adequado à floresta do texto shakespeariano. Na economia do filme de Bergman, no entanto, este momento catártico de rearranjo dos pares não ultrapassa um

terço da totalidade, o que evidencia as exageradas proporções dadas aos labirínticos preliminares e ao gosto pelo *marivaudage*.

O epílogo surge preparado por um jantar, em que ao vinho é associado o valor de poção mágica, propiciatória do cerimonial que a noite, a longa *noite branca* do norte da Europa, favorece. Na casa de campo, faz a sua entrada o último elo que faltava à cadeia definitiva: o criado que ao cortejar a criada Petra, a subtrai ao trio a que pertencia inicialmente, de imediato deixando formado um segundo par – Henrik e Anna, glosa tortuosa e irónica do mito de Fedra; aos dois criados vai, aliás, pertencer a ilustração do segredo da alcova do rei, bem como a explicitação dos três sorrisos de verão, que dão o título ao filme.

Independentemente da divergência da variante, em relação ao original, há elementos subliminares que se mantêm na estrutura profunda de *Sorrisos*. Como em Shakespeare, deparamos com uma seriação de quatro pares amorosos distribuídos de forma hierarquizada por três planos: no plano mais elevado, que na peça shakespeariana corresponde ao domínio da divindade, assistimos à reconciliação dos dois aristocratas, Malcolm e Charlotte; no plano inferior, embora operando como comentadores de toda a função, temos a já mencionada dupla dos criados, enquanto em Shakespeare os artesãos estavam praticamente afastados dos jogos de amor (com possível excepção do episódio entre Titânia e *Bottom-Cabeça-de-Burro*), confinando-se o seu papel ao de reflexo paródico das acções de coturno superior; no plano intermédio, aparecem-nos Désirée com Fredrik e Anna com Henrik, a confirmar, assim, a deslocação, no universo iminentemente burguês de Ingmar Bergman, do centro do espectro social para o domínio das classes médias. Para além de uma contingente actualização – a ficção bergmaniana situa-se numa *belle époque* de convenção, algures entre as décadas finais do século passado e as primeiras deste século –, *Sorrisos de uma Noite de Verão* relativiza o papel do fantástico e racionaliza a capacidade de intervenção do feminino no rearranjo do mundo. O condutor do jogo não é nenhum espírito com aparência de Puck, sob as ordens de um qualquer Oberon, mas Désirée, a mulher emancipada, mãe solteira e actriz de profissão e vocação.

A quarta e última variação que analisaremos aparece, desde logo, sob a égide de Bergman, mestre confesso de Woody Allen, realizador de *Midsummer Night's Sex Comedy* (1982), filme que se circunscreve a variantes sobre três pares, inscrevendo-os em idênticas situação e época histórica: um fim de semana numa casa de campo, junto de uma floresta e a inserção num difuso (e por vezes anacrónico) princípio de século, com referências obsessivas ao amor livre e óbvias implicações freudianas. Ausente está o par de criados de Bergman, possivelmente resolvido na evidente mistura de classes que determina o par número três (pela ordem de entrada em cena) – o médico Maxwell e a inculta enfermeira Dulcy.

Contudo, as analogias com Bergman não deverão ocultar outras pontes que o filme de Allen contempla: como em Reinhardt, utiliza-se a partitura de Mendelssohn para pautar a acção, embora, em vez da abertura, se use como banda sonora para o genérico a marcha nupcial; como em Shakespeare, e desde o início, se convoca para a ficção o mundo misterioso dos espíritos. Leopold, o professor, *pivot* do primeiro par esboçado, nega por princípio todo o valor do sobrenatural para ele próprio se transformar, no final, em espírito da floresta; a noiva deste possui o nome sintomático de Ariel; a determinada altura declara-se ironicamente que só há fantasmas e espíritos (*ghosts*) em Shakespeare; por fim, uma das invenções de Andrew é uma bola dos espíritos, espécie de lanterna mágica que rege as relações das personagens com o reino do sobrenatural, forma alternativa de um Puck da idade imediatamente anterior à das tecnologias.

Andrew, interpretado por Woody Allen, corrector da bolsa e inventor nas horas vagas, dono da casa em que se reúnem os intervenientes do cerimonial de amor – talvez devêssemos dizer, atendendo à precisão do título, sexo em vez de amor – constitui-se em desastrado condutor do jogo, misto de Hermes, que faz de mensageiro por meio de uma das suas invenções, um antepassado do helicóptero, e de Eros em causa própria e alheia, ainda que ironicamente seja outra personagem a disparar a seta que converte Ariel a Maxwell, o homem que a reconheceu pelo cheiro do perfume.

Ao invés do filme de Bergman, em que, como vimos, hipóteses de trios se convertem em pares, em Allen, a personagem de Ariel (Mia Farrow) constrói à sua volta um trio de *pretendentes* a partir de sucessivos pares: Woody Allen, a memória do passado; o professor (José Ferrer), o noivo do presente; e Maxwell, o companheiro do futuro, a crermos que o irónico final do filme é definitivo. Tal como em Bergman, e depois de todas as vicissitudes e trocas, um par se mantém como no princípio, Andrew e Adrian (Allen e Mary Steenburgen), depois de uma psicanalítica libertação do sentimento de culpa de Adrian por no passado, em outra cálida noite de Verão, ter feito amor com Maxwell, o médico amigo do casal. Também como em *Sorrisos* o epílogo nos bosques é providenciado por um jantar, este ao ar livre, e pelo poder misterioso do vinho.

No entanto, e embora *Comédia Sexual de uma Noite de Verão* enfatize a sua especificidade cinematográfica, um pouco em complementaridade com o triunfo do teatro, apesar de tudo, em Reinhardt, essa obsessão fílmica não se confina á citação bergmaniana, nem ao abandono de outras matrizes possíveis: por via de uma relação ínvia com Reinhardt – o filme de Allen é também uma produção de Warner Bros. e incorpora a mesma liberdade, deixem-me dizer, americana de ironizar *ad infinitum* sobre o *intocável* objecto cultural –, estabelece-se um regresso a Shakespeare e a uma síntese desejável que o cinema opera a partir do objecto teatral, como se se tratasse, dentro da problemática de todas as variações cinematográficas, apenas de novas encenações actualizadas que levassem em linha de conta a alteração dos códigos morais e dos interesses particulares do público espectador.

E, quando à bola de espíritos, inventada por Woody Allen, se dá também o nome de Lanterna Mágica, usando-a inclusive como projector de sombras e de imagens do passado, é das capacidades expressivas do cinema como *medium* que se está a falar, insistindo metonimicamente no cariz transformador das formas fílmicas como extensão de formas culturais pré-existentes: o cinema arroga-se a capacidade de transmutar outras linguagens e apresenta-se como alternativa credível aos poderes representativos do teatro. O palco alarga-se, como em Reinhardt, ao campo abrangido pelo

olho da câmara e constitui-se, como em Bergman, em ponto de partida a superar, por meio da complexidade das contaminações culturais.

Ao *matar* uma das personagens fulcrais (a de José Ferrer), o filme desfaz um dos pares possíveis e sublinha a dimensão de luto que a variação sobrepõe ao original. Entre Shakespeare e Woody Allen joga-se, pois, a eterna capacidade que as formas artísticas possuem de se revivificar e autocitar, independentemente de uma transferência de meios expressivos específicos.

E *Midsummer Night's Sex Comedy*, como aliás todas as variações de que falámos, só tem a ganhar com a multiplicidade de leituras do texto shakespeariano que, por seu lado, ajudam a recolocar em perspectiva, *modernizando-o*, logo tornando-o radicalmente universal.

Mário Jorge Torres é licenciado em Filologia Germânica (1974) e doutorado em Literatura Norte-Americana (1991), pela Universidade de Lisboa. Assistente (1974-1991) e Professor Auxiliar (desde 1991) da Faculdade de Letras, lecciona, desde o ano lectivo 1992-1993, uma cadeira opcional de *Literatura e Cinema*. Critico de cinema do *JL*, entre 1981 e 1983, e do *Público*, desde 1990.