



RELICI

KISS ME KATE E AS MÚLTIPLAS DIMENSÕES DE GEORGE SIDNEY¹

Luis Fernando Severo²

RESUMO

O lançamento da cópia restaurada em *Blu-ray* da versão original em 3D do musical *Kiss Me Kate* possibilita uma reflexão sobre o trabalho do diretor George Sidney no gênero e no formato. A partir da definição de estilo cinematográfico proposta por David Bordwell, é possível argumentar que o diretor, nessa obra e em outras realizações de sua extensa filmografia, apresenta os requisitos para que se invoque a presença de um olhar compatível com a teoria do cinema de autor em seu trabalho de décadas no interior do sistema de estúdios. A análise detalhada do filme revela um emprego da *mise-en-scène* que situa Sidney um patamar acima do papel secundário ao qual tem sido relegado com frequência por críticos e pesquisadores.

Palavras-chave: Cinema musical; *Mise-en-scène*; Cinema 3D; Teoria do autor; George Sidney.

Abstract: The release of the restored *Blu-Ray* copy of the original 3D version of the musical *Kiss Me Kate* provides a reflection on the work of director George Sidney in the genre and in the format. Taking as a starting point the definition of cinematographic style proposed by David Bordwell, it is possible to argue that the director, in this work and in other accomplishments of his extensive filmography, presents the requirements for invoking the presence of an approach compatible with the auteur theory in his work of decades inside the studio system. The detailed analysis of the film reveals a use of the *mise-en-scène* that places Sidney a step above the secondary role to which it has been frequently relegated by film critics and academic researchers.

Keywords: Musical; *Mise-en-scène*; 3D cinema; *Auteur* theory; George Sidney.

Na história do cinema americano, o início dos anos 1950 assinala uma grande crise no sistema de estúdios, provocada principalmente pela ascensão galopante da televisão ao posto de entretenimento favorito do público. Como relata Roger Ebert “*Sempre que Hollywood se sentiu ameaçada se voltou para a*

¹ Recebido em 26/12/2017.

² Universidade Tuiuti do Paraná. fernandosevero7@gmail.com.



RELICI

172

tecnologia: som, cor, widescreen, Cinerama, 3D, Som estereofônico e agora o 3D novamente. Em termos de marketing isso significa oferecer uma experiência que não se pode ter em casa.” (EBERT, 2010). Essas inovações técnicas sempre foram a fórmula favorita dos estúdios para atrair de volta às salas de cinema um público em constante evasão, mas enquanto a tela *widescreen* e suas variações do formato *scope* e o som *stereo* foram incorporados ao repertório técnico e artístico do cinema, o cinema em terceira dimensão revelou-se um modismo passageiro rapidamente abandonado, que só iria se consolidar como alternativa de exibição regular no milênio seguinte. De 1952 a 1954 foram produzidos aproximadamente 50 títulos em 3D, com um sucesso inicial de público que rapidamente declinou. A razão principal para o abandono tão precoce, em apenas dois anos, dessa nova técnica, pode ser encontrada nas deficiências técnicas gerada pelo complexo processo de produção e exibição então disponível e o desconforto que causava ao público da época a obrigatoriedade do uso de óculos *polaroid*.

Somente um número muito pequeno de filmes dessa produção inicial em 3D gerou alguma respeitabilidade crítica, na sua maior parte esses filmes foram tratados como entretenimento barato sem nenhuma relevância além do formato de exibição incomum. Com exceção de *Creature From The Black Lagoon* (O Monstro da Lagoa Negra, Jack Arnold, 1954), e *House of Wax* (Museu de Cera, Andre de Toth, 1953), que se tornaram clássicos do horror, poucos dos filmes em 3D dessa fase sobreviveram no circuito cinefílico e no interesse do público como referências específicas a esse formato. Os filmes dos diretores mais conceituados que realizaram filmes em 3D no período, notadamente *Dial M For Murder* (Disque M Para Matar, Alfred Hitchcock, 1954), de Alfred Hitchcock e *Kiss Me Kate* (Dá-me Um Beijo, George Sidney, 1953), continuaram a ser exibidos pelas décadas seguintes em formato *standard*, e só raramente tiveram exibições especiais no formato original durante todo esse tempo. O recente lançamento de ambos em *Blu-ray*, em cópias



RELICI

173

restauradas com perfeição, permite que se reavalie a proposta estética original de seus criadores. A totalidade da obra de Hitchcock tem sido dissecada nos menores detalhes por críticos e ensaístas de diversas correntes do pensamento cinematográfico, mas o mesmo não acontece com a respeitável filmografia de George Sidney. Nascido numa família ligada à cena teatral e musical nova-iorquina, Sidney começou sua carreira cinematográfica como assistente na MGM e não tardou a passar para a direção. Pertence àquela estirpe de cineastas com um corpo de obra impressionante, em plena circulação na TV, cineclubes, locadoras e plataformas de streaming, mas que provavelmente por não terem sido acolhidos pela teoria do autor, nem em sua encarnação via *Cahiers du Cinéma*, nem em sua americanização via Andrew Sarris, permanecem numa espécie de limbo, onde a admiração por uma ou outra obra esparsa não enseja uma abordagem de maior fôlego crítico sobre seu trabalho. No caso de Sidney, essa é uma atitude bastante injusta, já que sua extensa filmografia contém alguns dos melhores filmes do gênero que no Brasil foi batizado de capa-e-espada, como *The Three Musketeers* (Os Três Mosqueteiros, 1948) e *Scaramouche* (1952), além de obras referenciais do filme musical, um gênero sempre amigável à experimentação e à inventividade. São relativamente poucos aqueles que, como o crítico e dicionarista Jean Tulard, renderam-se às suas evidentes qualidades como diretor cinematográfico. “*Elegância e refinamento caracterizam a obra desse ex-ator e diretor de segunda unidade conhecido principalmente por suas comédias musicais (...)*” (TULARD, 1996, p. 586). Em seus melhores momentos, os musicais de Sidney tiram partido dos formidáveis recursos que o estúdio que mais se sobressaía no gênero, a Metro Goldwyn Mayer, colocava à sua disposição, para fazer evoluir as possibilidades criativas do gênero. Por sua total falta de comprometimento com a encenação realista, esses filmes encarnam à perfeição o aspecto *bigger than life* que eleva a produção da era do



RELICI

174

ouro dos estúdios como uma das mais representativas do cinema clássico de Hollywood, como observa Jacqueline Nacache:

Além de suas qualidades intrínsecas, o filme musical tinha outro mérito que contribui para explicar sua fortuna extraordinária: afirma como consciência de um cinema hollywoodesco, do qual é espelho infatigável e encantado. Género reflexivo entre todos, a comédia musical não deixa de refletir a instituição que a produz. (NACACHE, 2005, p. 100).

A trama principal de *Kiss Me Kate* envolve uma série de intrigas de bastidores que se desenrolam durante uma versão musical apresentada na Broadway de *The Taming of the Shrew* (A Megera Domada), uma das peças mais conhecidas de William Shakespeare. Foi o segundo musical lançado em 3D, e o único memorável desse gênero em toda a produção realizada nesse formato entre 1952 e 1954. É a adaptação para o cinema de um grande sucesso da Broadway que tinha a assinatura daquele que, para muitos, é o maior compositor popular americano de todos os tempos, Cole Porter. O espetáculo musical original ocupa um lugar especial na obra de Porter, que na época de sua estreia amargava uma sucessão de fracassos, e assinala a entrada do autor num novo estilo de musical inaugurado por *Oklahoma* em 1943, onde as canções brotam do próprio enredo e fazem avançar sua dramaturgia, ao invés de irromper na trama somente por seu valor melódico, sem um sentido narrativo definido. Batizado pelos críticos de *integrated dance musical*, as principais características desse novo estilo podem ser identificadas já no ano seguinte numa das obras-primas de Vincente Minelli, *Meet Me In Saint Louis* (Agora Seremos Felizes, 1944). Mas como observa Jorge Manuel Carrega “só nos anos cinquenta o *integrated dance musical* veio a ser institucionalizado pelas elites culturais como forma paradigmática do cinema musical de Hollywood.” (CARREGA, 2016, p. 154).

A fluência do espetáculo original foi mantida intacta e aperfeiçoada pelo roteiro de Dorothy Kingsley, que equilibra habilmente as convenções de palco de um



RELICI

175

espetáculo da Broadway e as especificidades narrativas de um roteiro cinematográfico. Seu grande trunfo é o perfeito entrelaçamento entre uma encenação musical da célebre comédia de Shakespeare com eventos paralelos na vida de seu elenco, fundamentando um dos exemplares mais bem sucedidos do subgênero *backstage musical*, bastante popular desde a década de 1930. George Sidney aborda de maneira tão confiante esse roteiro que abre mão de algumas estratégias de *mise-en-scène* que outros diretores considerariam essenciais para minimizar as origens teatrais do espetáculo. Não há no filme, por exemplo, qualquer *establishing shot* externo exceto a fachada do teatro onde o musical é encenado, a cidade só se faz fisicamente presente através das janelas do apartamento do protagonista na sequência inicial e ao fundo de um terraço/lavanderia, cenário de um número musical. É de uma cuidadosa e expressiva direção de arte que Sidney se vale para contrastar palco/vida real, distinção que o roteiro já deixa suficientemente clara, mas que o diretor materializa e intensifica através de escolhas estéticas que favorecem o trânsito entre dois universos visuais. A cenografia e os figurinos do espetáculo que o público vê no palco são estilizados para além de qualquer noção de verossimilhança, e apesar de apontarem indicialmente para o século XVI, época em que Shakespeare escreveu a peça, expressam grau de inventividade que faz com que em determinados momentos essa estilização evoque o universo onírico e surreal de um pintor como De Chirico.



RELICI



Figura 1: Giorgio de Chirico, *Piazza D'Italia*. Reprodução.



Figura 2: Carol Haney em *Kiss Me Kate*. Foto do Autor.

Nos créditos iniciais somos informados que o filme foi rodado em *Ansco Color* e que as cópias foram feitas em *Technicolor*, ambos processos de cor



RELICI

177

patenteados e com características visuais inconfundíveis. A cópia restaurada de *Kiss Me Kate* revela uma paleta de cores das mais exuberantes, fazendo uso de uma vivacidade cromática que se expressa numa profusão de tons, onde se destacam um ousado emprego de cores puras e combinações tonais incomuns.



Figura 3: A paleta de cores de *Kiss Me Kate*. Foto do autor.

Essas qualidades imagéticas obtidas pelo diretor no uso da cenografia, da cor, dos figurinos e da iluminação que incide sobre eles são apenas alguns dos detalhes originais que retiram George Sidney do rol dos artesões competentes e destacam sua notável autoralidade no campo da *mise-en-scène*. Em sua obra seminal *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, David Bordwell assinala que:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o



RELICI

178

resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 213, p. 17).

A observação criteriosa do cinema de Sidney em seu conjunto torna claro que suas escolhas estéticas o colocam no mesmo patamar ocupado por outros diretores que compartilharam com ele as mesmas circunstâncias históricas e a inventividade formal, mas que por sua vez receberam atenção crítica em volume muito superior. O processo quase encantatório com que a narrativa do filme se desenrola sem tropeços ou tempos mortos faz com que não seja percebida conscientemente a precisão dos enquadramentos e a fluência da câmera, que move-se com extrema elegância, enquadrando e reenquadrando atores e cenários sem que o espectador sinta sua presença de forma ostensiva. Essa discrição não ostentatória - mas nem por isso menos criativa - do trabalho de George Sidney enquanto *metteur-en-scène*, talvez explique porque um respeitado crítico e historiador como Georges Sadoul tenha escrito em seu *Dicionário de Cineastas* palavras tão extremamente equivocadas sobre Sidney: “Bastante bom especialista de comédias musicais, adaptando muitas vezes sucessos da Broadway. (...) os seus melhores filmes, datando de 1945, *Anchor Aweigh* e de 1948, *The Three Musketeers* tiveram como seu verdadeiro autor Gene Kelly.” (SADOUL, 1979, p. 273). Para contestar Sadoul com veemência basta lembrar que os trabalhos diretoriais mais reverenciados de Gene Kelly são os três musicais que co-dirigiu com Stanley Donen, que por sua vez teve uma brilhante carreira longe do parceiro. É inegável a excelência da contribuição de Kelly para a arte coreográfica no cinema, e muitas qualidades podem ser encontradas em seus solos diretoriais, mas por essa razão atribuir a ele, como faz Sadoul, a autoria dos filmes citados, faz tão pouco sentido quanto afirmar que tenha feito o mesmo nos três musicais de Vincente Minelli em que atuou.

Num dos extras que acompanham a versão em *Blu-ray* de *Kiss Me Kate*, Ann Miller destaca que o número de dança mais famoso do filme, *From This Moment*



RELICI

179

On “foi um dos pontos altos do filme, melhorado ainda mais pelo cuidado de George Sidney com os detalhes ao acompanhar os dançarinos tanto na horizontal quanto na vertical”. O que a atriz e dançarina reconhece nesse depoimento é uma forma de decupar a dança no cinema que passa ao largo das técnicas utilizadas por diretores menores ou pouco familiarizados com as demandas exigidas para uma boa transposição da arte coreográfica para as telas, que consistia basicamente em se filmar um *master shot* do número de dança e intercalá-lo com planos de cobertura. Exemplo notável da maestria com que os números musicais são encenados por Sidney pode ser visto na sequência de abertura, a única que acontece inteiramente fora do teatro onde está sendo encenado o espetáculo musical que movimenta a trama do filme. Com notável economia de meios, o roteiro introduz todas as situações principais da história, com especial destaque para a confusão amorosa envolvendo o par central, que vemos espelhada no espetáculo da Broadway onde ocorrem todas as demais sequências do filme. Nela o diretor e astro do espetáculo, vivido por Howard Keel, tenta convencer sua ex-mulher a protagonizá-lo a seu lado, mas a cena é roubada pela entrada esfuziante de Ann Miller acompanhada de um grupo de músicos. Aqui o roteiro, numa estratégia bem explorada pelo diretor, promove uma grande alteração ao mudar de lugar um dos principais números musicais do espetáculo original. Na versão da Broadway *It's Too Darn Hot* é cantada e dançada por um personagem secundário durante um intervalo, do lado de fora do teatro, e serve como introdução para um dos atos, quebrando a sucessão de músicas atreladas ao desenrolar da trama. Na versão fílmica, sua letra continua sem ligação com a história, mas o número musical serve de pretexto para o roteiro estabelecer um clima de rivalidade entre as atrizes e principalmente para o diretor demonstrar sua maestria na decupagem fílmica e no uso expressivo da tridimensionalidade. Em diversos momentos acompanhada por envolventes planos-sequência executados com o uso de *dollys* de avanço e recuo, Ann Miller faz um



RELICI

180

strip-tease simbólico, com ecos daquele celebrizado por Rita Hayworth em *Gilda* (Charles Vidor, 1946), e transforma um par de luvas num objeto lascivo, numa cena que roça ousadamente os limites do implacável Código Hays, conjunto de regras de censura que asfixiou vários aspectos criativos do cinema americano durante décadas. Um dos procedimentos mais utilizados pelos diretores de filmes em 3D, o de arremesso de objetos em direção à plateia, é utilizado sistematicamente por Sidney ao longo do filme e tem nesse *strip tease* insinuado seu provável ponto alto em todas as películas do período. Enquanto o ex-casal interpretado por Howard Keel e Katryn Grayson, mais Ron Randell, ator que encarna Cole Porter, permanecem imóveis num sofá, Ann Miller avança voluptuosamente em todas as direções possíveis da sala de estar do apartamento, sempre enquadrada em diversos movimentos e posições de câmera que exploram todas as possibilidades estéticas de um número de sapateado coreografado por Hermes Pan, que se não fosse reinterpretado cinematograficamente por Sidney, seria memorável apenas pelo virtuosismo da intérprete. Seis músicos fornecem um acompanhamento de sonoridades marcadamente jazzísticas e Ann Miller não respeita as convenções espaciais de uma sala eminentemente burguesa, executando seus passos também sobre a mesa de centro e o encosto do sofá, derrubando objetos em sua passagem e tirando partido de toda a sensualidade que a evocação do calor na letra de Porter propicia. Sidney expande o campo visual e a profundidade espacial com o uso criativo de espelhos que, em determinado momento, triplicam a imagem da dançarina enquanto em primeiro plano mãos percutem um bongô, elaborando uma das cenas que por sua riqueza e expressividade visual mais tira partido da estética específica do cinema tridimensional. O momento mais ousado e intrigante de toda a cena consiste numa tomada executada com o uso de *dolly*, onde Ann Miller é enquadrada a partir de um plano americano até um *close*, sempre olhando fixamente para o centro da lente, enquanto ouvimos mas nunca vemos seus passos de



RELICI

181

sapateado. Meneando um leque e fazendo expressões sedutoras, a atriz/bailarina executa aqui uma das mais originais quebras de quarta parede proposta no universo dos musicais, principalmente porque reverte as expectativas do público.



Figura 4: Ann Miller em *Kiss Me Kate*. Foto do autor.

Em momento anterior Ann Miller havia arremessado uma luva, uma echarpe e um colar em direção a seus três espectadores, e logo depois do seu olhar centrado na câmera é enfocado em contraplano o personagem sobre o qual o objeto recai, ficando evidente que a imagem de Ann que acabamos de ver é uma tomada subjetiva de cada um desses personagens. Mas o trecho com o leque - que durante sua execução nos leva a perguntar sob o ponto de vista de qual personagem estamos a vê-lo - termina num corte para um plano geral em *plongée* que revela que na verdade esse trecho da dança acontecera fora do campo de visão dos personagens, e conseqüentemente Ann Miller estava flertando diretamente com o público.



RELICI

182

É típico do estilo das melhores obras do diretor que essas sutilezas escapem num primeira visão do filme e só se revelem num processo de exegese plano a plano de cada cena, processo esse que desvenda a cada tomada que há na *mise-en-scène* de George Sidney uma riqueza subjacente que vai muito além dos valores de produção inerentes a um filme da Metro Goldwyn Mayer do período. É uma estratégia onde o diretor abdica do seu direito de se fazer perceber, colocando os atores em primeiro plano para permitir que brilhem e conduzam a narrativa, seduzindo dessa forma o público com tanta sutileza quanto Ann Miller na cena descrita. Esse processo exegético, onde uma revisão acurada independe do acompanhamento do arco dramático de cada cena e de seu sentido - teoricamente já apreendido numa primeira visão do filme - realça o estupendo trabalho de Sidney na direção de atores, sempre surpreendente e repleta de minúcias. Enquanto num típico musical de Fred Astaire seu talento como ator só é plenamente requisitado nas cenas não musicais, em *Kiss Me Kate* o diretor alcança uma feliz simbiose com o trabalho coreográfico de Hermes Pan, onde as expressões jocosas ou dramáticas ensejadas pela trama continuam evidenciadas nos atores mesmo durante os números de dança e em alguns casos chegam a alcançar um curioso grau metafórico. Tomemos como exemplo um dos números mais virtuosísticos do trabalho coreográfico, *Why Can't You Behave*, onde Ann Miller reclama do comportamento de seu namorado trapaceiro Tommy Rall. Encenado no terraço do teatro, usado como lavanderia, num cenário quase realista completamente despojado de glamour, o número tem um tom marcadamente cômico, onde Rall se esmera em passos de dança de difícil execução técnica, mas é castigado por golpes coreográficos desferidos pela amada e é por ela expulso de alguns espaços cênicos. Novamente a integração da tríade coreografia, intérpretes e direção se sobressai, gerando um momento da narrativa em que as características comportamentais dos dois personagens coadjuvantes são aprofundadas sem que seja necessário gerar



RELICI

183

uma retórica nos diálogos, e esses conceitos tão bem estabelecidos pela dupla Sidney/Pan enriquecem as futuras aparições de ambos no decorrer da história. Essa parceria impecável de George Sidney com Hermes Pan é um dos trunfos do filme, e ambos trabalhariam juntos novamente em *Pal Joey* (Meus Dois Carinhos, 1957). Mas para além do notável trabalho do seu coreógrafo oficial, *Kiss Me Kate* é também um marco na história da dança em musicais porque assinala a estreia do mitológico Bob Fosse como coreógrafo, num trecho do número *From This Moment On*. Em pouco mais de um minuto, Fosse, que atua e dança no filme, introduz um universo de passos e gestos extremamente inovadores, que em breve iriam se consolidar num dos mais modernos e inovadores estilos coreográficos dos palcos e das telas. Tanto Pan quanto Sidney devem ser louvados pela atitude generosa e visionária de terem vislumbrado o extraordinário talento de um ainda principiante Fosse e ter dado a ele a chance de expressá-lo.

Musicais que giram em torno de espetáculos da Broadway são rotineiros no gênero, mas uma das marcas mais exuberantes do toque autoral de Sidney em *Kiss Me Kate* é a riqueza do uso dos espaços cênicos, que faz o espectador esquecer que os personagens do filme, com suas ações e inter-relações complexas, transitam em apenas uma edificação. Portas, janelas, escadas, corredores, palco, proscênio, camarins, bastidores, passarelas, fachada, entrada lateral, terraço, pontos de vista da plateia frontal, dos camarotes e balcões; o teatro se desdobra numa multiplicidade de espaços que propicia inventivas marcações cênicas dos atores, muitas das quais evidenciam a familiaridade do diretor com as convenções do vaudeville, absorvidas em suas origens artísticas e ressaltam sua disposição em tirar o melhor partido delas a serviço da história. Essa riqueza espacial é evidenciada pela exploração constante que o diretor faz das perspectivas volumétricas que o cinema 3D extrai dessa locações.



RELICI

Em 2010 um dos mais respeitados críticos norte-americanos, Roger Ebert, lançou com grande repercussão um artigo que é uma verdadeira diatribe contra os filmes 3D, que nesse momento, na esteira do estrondoso sucesso de *Avatar* (James Cameron, 2009), experimentavam um glorioso ressurgimento. Segundo Ebert, “3D é o desperdício de uma dimensão que já é perfeitamente satisfatória. A corrida maluca de Hollywood em direção a ele é suicida. Não acrescenta nada de essencial na experiência dos espectadores de cinema. Para alguns é uma distração irritante. Para outros provoca náuseas e dor de cabeça.” (EBERT, 2010), provoca o crítico, que prossegue definindo o formato como um engodo com fins meramente comerciais que limita a criatividade dos diretores. Na visão de Ebert a terceira dimensão é um desperdício porque a mente humana criaria naturalmente essa dimensão que falta materialmente ao cinema tradicional, e ela não acrescentaria nada à experiência fílmica, tornando-se somente um fator impeditivo para que o espectador faça um mergulho mais aprofundado na obra fílmica. Nesse artigo Ebert lista também uma série de problemas fisiológicos similares àqueles relatados nas exposições dos anos 1950, que incluem sensações de tontura e desconforto visual. No entanto apesar do aumento progressivo no uso do formato, que saiu do campo do *blockbuster* e agora tem no rol de cineastas que o utilizaram criativamente luminares como Godard, Herzog e Wenders, não se registram índices significativos dessas reclamações por parte do público das salas de cinema, menos ainda entre quem assiste aos filmes em equipamentos domésticos. A observação meticulosa do trabalho de Sidney em 3D permite rebater um dos argumentos que Ebert emprega para desqualificar o formato, quando afirma que ele priva os diretores de uma importante ferramenta para conduzir a percepção espacial do espectador, forçando uma profundidade de campo sempre completamente em foco. Em *Kiss Me Kate* essa suposta limitação é contornada brilhantemente pelo diretor, que alterna sempre que necessário tomadas com total profundidade de campo com outras de profundidade restrita, conduzindo a



RELICI

185

seu critério o olhar do espectador para a frente ou fundo da cena, ou então liberando-o para escolher seus objetos de eleição visual nas tomadas abertas. Ao fazer essa afirmação Ebert parece ignorar algo destacado por Bordwell no seu livro sobre o estilo cinematográfico, que é a batalha travada pelos diretores de fotografia nos primórdios do *widescreen* para obter maior profundidade de campo com as lentes do novo formato, problema inexistente no cinema em 3D filmado no *screen ratio* tradicional, o chamado formato acadêmico. A revisão do filme em cópia restaurada em *Blu-ray* faz cair por terra também a alegação de que a tecnologia 3D escurece a imagem, nela as cores brilham em todas suas matizes e os graus de luminosidade se alternam de acordo com as definições estéticas da direção, que em muitos momentos tira partido da iluminação teatral sem que o filme ganhe ares de teatro filmado. Um exemplo é uma cena em que vemos inicialmente no mesmo plano geral do palco diversos personagens emergindo da escuridão através de focos de luz que particularizam cada um. Até aí compartilhamos como espectadores a mesma percepção visual de quem assiste ao musical no palco, mas Sidney cinematografiza o espetáculo cênico cortando para planos próximos desses mesmos personagens, ainda com a luz típica de teatro e através da combinação de um movimento de grua em panorâmica e travelling de recuo nos revela um palco repleto de personagens em *tableau vivant*, que só ganham vida quando o movimento da câmera termina e a luz se modifica para uma típica luz cinematográfica plena de nuances, estabelecendo uma conexão entre os campos visuais do público na plateia do teatro e na sala de cinema que só a decupagem fílmica pode proporcionar.



RELICI

Kiss Me Kate foi amplamente lançado em 3D, ao contrário de *Dial M For Murder*, que teve poucas exhibições no formato e numa revisão contemporânea demonstra claramente em sua decupagem convencional o desinteresse de Hitchcock em lidar com a nova técnica. Em seu artigo, *Musicales sin musica y coreografias al florete*, o crítico Quim Casas destaca a experimentação intergenérica de Sidney, que encena filmes de aventuras como se fossem musicais e musicais como se fossem filmes de aventuras, conceito que se materializa com perfeição quando observamos a intensa movimentação cênica que o diretor traz para o musical, sem apelar para elementos coreográficos tradicionais. No mesmo artigo, Casas se refere ao fato de George Sidney ser classificado ao nível de um diretor de segunda classe e nos perguntamos o porquê? Se as gerações de críticos que incluíram na teoria do cinema de autor cineastas de escopo bem mais restrito, como Budd Boetticher, tivessem se debruçado com afincos sobre o *opus* de Sidney, talvez permanecessem irredutíveis em seus bloqueios conceituais, mas teriam seus cérebros invadidos por doses cavalares de dopamina e compartilhado certas epifanias que o público sempre reconheceu desde as primeiras exhibições, mantendo esses filmes em circulação e demanda por décadas a fio. *Free George Sidney!*

Referências

BERGAN, Ronald. (1984). *Glamorous Musicals*. London: Octopus Books Limited.

BORDWELL, David. (2013). *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. (2016). "O *integrated dance musical* como "obra de arte total" no cinema clássico de Hollywood", In Revista Alicerces Nº 6, pp. 149-160.



RELICI

188

CASAS, Quim. "Musicales sin musica y coreografias al florete" in *El Cine Musical USA*. ALDARONDO, Ricardo y BELTRAIN, José Miguel (org). (2013). San Sebastian: Donostia Kultura/Filmoteca Vasca

EBERT, Roger. *Why I Hate 3D Movies*. Newsweek 05/09/10

Disponível em: <http://www.newsweek.com/roger-ebert-why-i-hate-3d-movies-70247>

Acesso em: 15/11/2107

LLOYD, Ann. (1982). *Movies of the Fifties*. London: Orbis Publishing Limited.

NACACHE, Jacqueline. (2005). *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Texto & Grafia.

SADOUL, Georges. (1979). *Dicionário dos Cineastas*. Lisboa: Livros do Horizonte.

TULARD, Jean. (1996). *Dicionário de Cinema – Os Diretores*. Porto Alegre: L&PM.