



## O sistema de pré-teste implantado em *Hollywood*. Análise de filmes que sofreram modificações após avaliação do público.<sup>1</sup>

Robertson Mayrink – Centro Universitário de Belo Horizonte<sup>2</sup>

### Resumo

O trabalho aborda o modelo de pré-testes implantado pelos produtores em *Hollywood* como forma de buscar uma maior participação do público. No artigo, são analisados importantes filmes que, após passar pelas sessões de pré-testes, sofreram mudanças significativas em sua estrutura: corte de cenas, refilmagem e inclusão de novas cenas e, principalmente, novos finais.

Palavras-chave: cinema, sessões de pré-testes, montagem, produtores, filmes.

### Introdução

Segundo George Stevens, diretor de *Os Brutos Também Amam* (*Shane, EUA, 1953*), “A liberdade de interpretação é a única arma de que a platéia dispõe, quando o filme é projetado. Devemos deixar conjecturas desse tipo como privilégio do espectador. Ele que estabeleça, pela sua observação, um sentido para o que vê” (PERDIGÃO, 1985, p. 5). O diretor resumiu a função do público no cinema: construir seus próprios significados, encontrando sentido para a obra. No entanto, o formato de cinema industrial norte-americano oferece a uma parcela do público oportunidade aparentemente mais interessante: interferir no filme através das sessões de pré-testes.

Este artigo concentra-se na descrição e análise desta prática implantada em *Hollywood*. São estudados importantes filmes, desde o cinema mudo, que sofreram modificações em sua estrutura após passarem pela avaliação do público. Na história do cinema, os produtores usam a insatisfação do público, colhida em sessões de pré-testes, como pretexto para alterações em filmes. Hoje, percebe-se que essa prática é aproveitada posteriormente, aproveitando cenas excluídas e finais alternativos, como poderosa estratégia de marketing no relançamento de filmes no próprio cinema e para a indústria caseira do entretenimento.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Seminário de Temas Livres em Comunicação.

<sup>2</sup> Publicitário, Jornalista, Mestre em Artes Visuais, Coordenador e Professor do Curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH, professor da PUC – MG.

## 1 O domínio da produção no processo cinematográfico

Estados Unidos, 1925. O público enche a sala de exibição para ver mais um filme. É uma pré-estréia: convidados, atores, atrizes, diretores e produtores estão na platéia. Abrem-se as cortinas, começa o filme *A Viúva Alegre* (*The Merry Widow*, EUA, 1925), do diretor austríaco, radicado nos Estados Unidos, Erich Von Stroheim. Tudo corre normalmente até que, no meio da exibição, Stroheim levanta-se do meio da platéia e grita: “Minha única desculpa por ter dirigido semelhante lixo é que tenho uma mulher e filhos para sustentar”.

Histórias como a de Erich Von Stroheim (SADOUL, 1963) fazem parte do imaginário cinematográfico de *Hollywood*. Detalhista durante as filmagens, Stroheim geralmente extrapolava os prazos e o orçamento de seus filmes, motivando diversas interferências dos produtores. Seus problemas agravaram-se quando dirigiu *Ouro e Maldição* (*Greed*, EUA, 1923), para a *Metro-Goldwyn-Mayer*.

Entre 1912 e 1927, são rodados nos Estados Unidos cerca de 9.000 longas-metragens. Nessa época, o lendário produtor Irving G. Thalberg (1899-1936), principal executivo da *Metro-Goldwyn-Mayer*, escolhia roteiros e argumentos, supervisionava todos os detalhes da produção, montava e remontava filmes.

Em 1923, Stroheim estava trabalhando sob a supervisão de Thalberg. As filmagens de *Ouro e Maldição* demoraram nove meses e o filme foi montado com duração de quatro horas e meia. Stroheim queria exibi-lo em duas partes. Thalberg exigiu que o roteirista Jules Mathis reduzisse o filme para duas horas de projeção. Stroheim concordou e colaborou nos cortes, mas depois renegou o filme, alegando que ele fora completamente mutilado.

Para tentar compensar os exagerados custos de *Ouro e Maldição*, Stroheim foi obrigado por Irving Thalberg a rodar, em onze semanas, *A Viúva Alegre*. Ele concordou, fez o filme, mas durante a exibição, proferiu o mitológico desabafo.

Irving Thalberg ajudou a definir a política de produção do cinema norteamericano. Implantou, ainda quando trabalhava na *Universal*, a linha de montagem de filmes, com divisões de trabalho semelhantes às das indústrias mecânicas. Atribuiu-se também a Thalberg a implantação dos pré-testes: espectadores são convidados para assistir a um filme antes de sua montagem final, opinando sobre o filme. Os pré-testes interferem no filme: depois da sessão, de acordo com as opiniões dos espectadores,



costuma-se remontar o filme. Em alguns casos, novas seqüências são filmadas.

*Horizonte Perdido (Lost Horizon, EUA, 1937)*, de Frank Capra, passou por esse processo. A primeira versão não agradou ao público. Capra filmou a reação do público em algumas exibições e descobriu que a platéia não se entusiasmava no começo do filme. Ele cortou os dois primeiros rolos e o filme foi sucesso de bilheteria. Em 1939, Frank Capra escreveu uma carta ao jornal *New York Times* reclamando da falta de liberdade dos diretores, denunciando a política de intervenção que reinava nos estúdios. Segundo o diretor,

só uma meia dúzia de diretores tinham o privilégio de rodar e montar sem controle de um supervisor; 80% dos diretores eram constrangidos a rodar cenas em que tudo era estabelecido de antemão e 90% não tinham nenhum poder sobre a escolha do tema e a fase de montagem. (COSTA, 1989, p. 92).

De acordo com o crítico Rubens Ewald Filho, David Wark Griffith (1875-1948) é o criador da linguagem cinematográfica e “conseguiu dar a seus argumentos um apelo internacional e criar os elementos esparsos que constituem a base da narrativa cinematográfica. Foi o primeiro a utilizar dramaticamente o *close*, a montagem paralela, o suspense, os movimentos de câmera” (EWALD FILHO, 1988, p. 226). Nem mesmo um diretor consagrado como Griffith, escapava da interferência em seus trabalhos.

Em 1916, Griffith lança *Intolerância (Intolerance, EUA, 1916)*. O filme conta quatro histórias paralelas: a queda da Babilônia, a crucificação de Cristo, o massacre dos huguenotes em Paris e as relações entre capital e trabalho no início do século XX.

Para realizar o faraônico *Intolerância*, foi desenvolvido um cenário de uma cidade babilônica medindo nada menos que um quilômetro e meio de largura por noventa metros de altura, as filmagens demoraram dois anos, construiu-se um tipo rudimentar de grua com 35 metros de altura, contrataram-se 60 mil extras, balões foram utilizados para a realização de tomadas aéreas e - embora não haja dados exatos sobre orçamentos - estima-se que a produção do filme possa ter consumido mais de 2,5 milhões de dólares. (SABADIN, 2000, p. 111).

*Intolerância* é exemplo marcante da prática que se tornou comum no cinema, atingindo pequenos e grandes cineastas: a interferência dos produtores, exigindo cortes e remontando filmes. Segundo Nazário, o filme tinha "uma metragem original de vinte horas de duração, reduzida na montagem de Griffith para 8 horas, por sua vez diminuída pelos produtores a duas horas e meia ..." (NAZÁRIO, 1999, p. 38). Griffith queria exibir *Intolerância* em programas duplos - quatro horas num dia e quatro horas no seguinte.



Os produtores, pressionados pelos exibidores, convenceram Griffith a reduzir a obra, argumentando que o público não estava preparado para assistir a filmes tão grandes. *Intolerância* foi lançado com duas horas e meia, atendendo às exigências dos produtores.

## 2 Os cortes em *Soberba*, de Orson Welles

Quando Orson Welles chegou em *Hollywood*, já era um consagrado diretor de teatro e vinha de uma polêmica no meio radiofônico: a adaptação do romance *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells. Com apenas 25 anos de idade, Orson Welles entrou também para a história do cinema. Seu primeiro filme, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941) é considerado pela maioria dos críticos como o melhor filme de todos os tempos. Em *Cidadão Kane*, Wells teve liberdade total para trabalhar. Ele estipulou no contrato assinado com a *RKO* que não aceitaria interferências na obra, inclusive na montagem do filme. Por conta dessa cláusula, os produtores permitiram que Orson Welles participasse do roteiro, dirigisse e montasse livremente *Cidadão Kane*. Esse privilégio durou apenas um filme.

*Soberba* (*The Magnificent Amberson*, EUA, 1942), segundo filme de Orson Welles, sofreu as mais diversas interferências dos produtores. *Soberba*, baseado no romance *The Magnificent Ambersons*, de Booth Tarkington, conta a história da aristocrática família Amberson. É a história da ascensão e queda de uma família que não se adapta aos novos tempos, representado pela chegada do automóvel. O filme tem uma famosa seqüência do cinema: o baile na mansão dos Ambersons.

É uma festa suntuosa, oferecida para homenagear a volta do neto dos Ambersons para a cidade. Dezenas de personagens dividem-se pelos ambientes nos dois andares da mansão. A filmagem das cenas do baile, originalmente um plano seqüência, exigiu uma média de dez horas diárias, durante nove dias, com cerca de cem homens manobrando a grua. As personagens passeiam e dançam pelos ambientes como se a câmera participasse da música.

Além de regular o amplo movimento visível da câmara e a ascensão dissimulada das paredes, Orson coreografou o elenco com extrema habilidade, todos os personagens surgindo como convidados do baile dos Ambersons, de modo que, a intervalos previstos, e no mesmo compasso da objetiva, entrassem e sássem do enquadramento como se estivessem flutuando. (LEAMING, 1987, p. 231).



Orson Welles terminou as filmagens de *Soberba* em 31 de janeiro de 1942. Cerca de um mês antes, os japoneses haviam atacado *Pearl Harbour*. O presidente Roosevelt, numa tentativa de estreitar as relações dos EUA com a América do Sul, considerada posição estratégica no conflito, nomeou uma comissão de embaixadores para visitar os países sul-americanos. Entre eles, Orson Welles, designado para fazer um filme no Brasil durante o carnaval.

Welles embarcou para o Rio de Janeiro, deixando a montagem de *Soberba* a cargo de Robert Wise. Wise (que depois se tornaria um premiado diretor) seguiu as determinações do cineasta e montou o filme. Em 17 de março de 1942, o filme foi apresentado como pré-teste a uma platéia em Pomona. Robert Wise e Robert Schaefer (produtor do filme) compareceram à sessão.

Barbara Leaming conta o resultado:

as pessoas começaram a se retirar em massa e as que continuaram sentadas assistindo davam gargalhadas nos momentos mais dramáticos da história. 'Pessoal, pô(sic) que mancada', escreveu um crítico. Outros qualificaram o filme de 'asqueroso', 'muito comprido', 'arrasta demais', 'dramalhão' e 'legítimo abacaxi'. (LEAMING, 1987, p. 242).

Foram recolhidas 125 fichas de avaliações, 53 positivas e 72 desfavoráveis. Alguns dos comentários expressos nas fichas de avaliação mostravam as opiniões contraditórias do público, presente à sessão, sobre o filme:

Gostei. A fita é magnífica. A direção, interpretação, fotografia e efeitos especiais são a melhor coisa que o cinema já mostrou.

Não, o pior filme que já vi.

Dramático demais e forçado, mas muito artístico em certas partes.

Não gostei. O pessoal quer rir, não se chatear.

Gostei. Filme não será recebido pelo público porque eles como um todo são ignorantes.

Não. Um sonho horrível e distorcido.

Fede.

O filme é uma obra-prima, com fotografia, cenários e interpretações perfeitos [...]

Não, é tão ruim ou pior que *Cidadão Kane*.

Acho que foi o melhor filme que já vi. (BOGDANOVICH, 1995, p. 166).

O estúdio cortou, então, 17 minutos do original e fez um novo teste, dois dias depois. O resultado, para os produtores, foi bem mais animador: apenas 18, das 85 fichas de avaliação do público, foram desfavoráveis. O estúdio enviou um telegrama a Orson Welles, no Rio de Janeiro, sugerindo: “precisamos apresentar um filme que

interesse ao público, que possamos lançar”. As mudanças no filme continuaram: foram cortados 45 minutos; a seqüência do baile, filmada sem cortes, em um único rolo, foi cortada e remontada; os atores foram chamados para refilmar seqüências inteiras que não constavam do roteiro original e foi rodado um novo final.

O final original, filmado por Welles, era pessimista, condizente com o clima de decadência presente na cidade e nas pessoas em todo o filme. O novo final, imposto pelos produtores, apresentava uma "solução" mais otimista para os personagens centrais.

Comentando sobre os cortes feitos no filme, Orson Welles diz:

A idéia básica era retratar uma época dourada - feita quase que de memórias - e depois mostrar o que houve com este mundo. Tendo estabelecido essa cidade de sonhos dos 'áureos tempos', a questão básica era mostrar o automóvel destruindo tudo. Isso caiu fora. Sobraram apenas os seis primeiros rolos. O que eles fizeram em seguida foi dar uma espécie de pano rápido, de modo arbitrário, usando uma série de truques apressados, canhestros. Teoricamente, o mundo mau e enegrecido seria demais para os espectadores. Meu terceiro ato inteirinho se perdeu por causa das interferências históricas que houve. E foi histeria. Todo mundo que eles conseguiram agarrar estava cortando o filme [...]. (BOGDANOVICH, 1995, p. 163).

O produtor David O. Selznick, ao ver a primeira versão de *Soberba*, chegou a sugerir que o estúdio fizesse uma cópia do original e entregasse ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Isso não foi feito e o filme original se perdeu. Mudar finais de filmes acabou tornando-se uma constante no meio cinematográfico. Em alguns casos, os próprios roteiristas e diretores prevêm a alternativa de finais. Principalmente quando se trata de um assunto caro para o cinema hollywoodiano: o *happy-end*.

### **3 As dúvidas sobre o final de *Casablanca***

*Casablanca* (EUA, 1942), de Michael Curtiz, é uma mistura de *thriller* de espionagem e romance. Rick Blaine (Humphrey Bogart) é dono do *Rick's Bar*, em Casablanca, no Marrocos, colônia francesa na África. Seu bar é freqüentado por oficiais locais que seguem ordens do comando nazista (o filme se passa na época da ocupação da França pelos alemães) e por uma legião de refugiados de guerra. Certa noite, Ilsa Lund (Ingrid Bergman) e seu marido Victor Lazlo (Paul Henreid), um importante líder da resistência, entram no bar. Rick e Ilsa foram amantes em Paris, romance que terminou no momento da ocupação da França pela Alemanha.



*Casablanca* é o melhor exemplo do tom melodramático que fazia sucesso no cinema no início dos anos 40. Mas, ao contrário de diversos outros filmes do gênero, *Casablanca* nunca envelheceu. Foi passando de geração para geração sempre com a aura e o *glamour* dos clássicos. É daqueles filmes em que tudo dá certo: uma história envolvente, uma música arrebatadora, o carisma do par de protagonistas centrais, a escolha acertada de diversos atores secundários, a direção correta de Michael Curtiz e, principalmente, o final do filme.

Das diversas histórias que se contam a respeito do filme, dizem que os roteiristas (os gêmeos Julius e Philip Epstein, com a colaboração de Howard Koch) escreviam a história durante as filmagens. O crítico de cinema Sergio Augusto discutiu o assunto em ensaio:

Nem assistido por tanta gente o roteiro conseguiu ficar pronto antes do início das filmagens. E nem durante. Ia chegando aos poucos, razão pela qual Curtiz teve de rodar *Casablanca* na ordem direta. Os atores, a maioria egressa do teatro, acostumada portanto a crescer com o papel, saíram ganhando. A certa altura, porém, Bergman exigiu que lhe dissessem nos braços de quem Ilsa, afinal, acabaria. ‘É fundamental para a minha interpretação que eu saiba por quem ela está apaixonada’, ponderou a atriz. ‘Ainda não está decidido como será o final’, respondeu Koch. E assim foi até o último dia. (LABAKI, 1995, p. 116).

Ingrid Bergman comentou: “Era ridículo, horrível. Todos os dias filmávamos de improviso. Todos os dias nos entregavam diálogos e tentávamos pôr algum sentido naquilo. Ninguém sabia o rumo do filme” (FRIEDRICH, 1988, p. 144). Os roteiristas de *Casablanca* utilizaram-se de uma prática que se tornou comum no cinema: escrever finais diferentes.

Foram escritos três finais: Rick fica sozinho e é preso; Rick fica sozinho mas não é preso; Rick fica com Ilsa. Segundo Ingrid Bergman, a decisão do estúdio era filmar pelo menos dois finais:

Eles não conseguiam decidir se eu ia viajar com meu marido ou ficar com Humphrey Bogart. Então, a primeira versão que filmamos foi aquela em que me despeço de Humphrey Bogart e sigo com Paul Henreid. E todos disseram: 'Pronto! É isso aí! Não precisamos de outro final. (FRIEDRICH, 1988, p. 145).

Para testar o filme, um público foi convocado e diversos espectadores escreveram no formulário que o final não tinha ficado muito claro. Não entenderam se Rick e o Capitão Renault iam ser presos. O chefe do estúdio ordenou que se escrevesse uma nova cena, na qual os dois escapariam de *Casablanca* num cargueiro. Esta cena



também não foi filmada.

Mesmo temendo uma reação negativa do público diante do final anti-convencional, os produtores do filme acabaram decidindo por deixar o final como estava. “Romances com finais felizes são comuns na *Hollywood* de ontem e de hoje. *Casablanca* contrariou a norma e o mocinho não acabou com a mocinha” (LABAKI, 1995, p.117).

Durante a Segunda Guerra Mundial, diversos filmes foram produzidos com a clara intenção de mobilizar o mundo em favor dos aliados. *Casablanca* é o melhor exemplo deste período: mistura de espionagem e melodrama, doses de bom humor, sentimentalismo embalado por um retumbante sucesso musical: *As Time Goes By*. O filme alcançou em cheio seus objetivos e emocionou o mundo. Neste contexto, o final patriótico, Rick e Ilsa abrindo mão de seus sentimentos em favor da “resistência”, era mais condizente com o espírito da época. Segundo Heitor Capuzzo, “se há a lenda de que os realizadores não sabiam a conclusão ideal para a trama durante as filmagens, não há como imaginar outro final. Há muitos indícios de que o casal permanecerá separado” (CAPUZZO, 1999, p. 110).

*Casablanca* percorreu o tempo participando do imaginário de milhões de espectadores. O público acabou entendendo e aceitando um dos finais mais citados do cinema. Apesar dos outros finais escritos, prevaleceu a decisão dos escritores e do diretor Michael Curtiz.

Cerca de 30 anos depois de *Casablanca*, um dos grandes diretores do cinema também enfrentou dilema parecido: três finais diferentes para seu filme.

#### **4 Hitchcock aceita as sugestões do público**

Como já era hábito em *Hollywood*, *Topázio* (*Topaz, Inglaterra, 1969*), de Alfred Hitchcock, foi apresentado numa sessão pré-teste. Os espectadores têm fichas distribuídas na entrada do cinema. No final, devem anotar os seus comentários e devolvê-las.

*Topázio* é uma das poucas incursões claramente políticas de Hitchcock. Adaptado do romance de Leon Uris, é uma história de espionagem e contra-espionagem nos primeiros anos do governo Fidel Castro em Cuba. A história a que o público assiste

na pré-estréia em Los Angeles tem espionagem, infidelidade, erotismo, ações em vários países bem ao estilo 007 - estilo que o próprio Hitchcock lançou com *Intriga Internacional* (*North by Northwest, EUA, 1959*). Nada que agradasse ou desagradasse demais ao público, era mais um filme sobre a guerra fria. Os problemas do filme, para os espectadores, evidenciaram-se quando assistiram à seqüência final.

Alfred Hitchcock sempre foi sinônimo de bilheteria, sucesso garantido, exatamente porque conquistou o público. Disse, certa vez: “em certos casos, o *happy-end* não é necessário; quando se tem o público nas mãos, ele raciocinará com você e aceitará um final infeliz, com a condição de que tenha havido, no corpo do filme, suficientes elementos satisfatórios” (TRUFFAUT, 1983, p. 65).

Outra condição privilegiada de Hitchcock foi o fato de ter adquirido autonomia ao longo de sua carreira, a ponto de ser dono da própria produtora. Hitchcock supervisionava a montagem de todos os seus filmes. Para garantir a supremacia na montagem, ele subverteu uma regra clássica, vigente em *Hollywood*.

O controle das informações em Hitchcock ocorreu também durante as filmagens. Normalmente, o cinema industrial nos anos 40 tinha como praxis a utilização do plano master. O diretor filmava toda a seqüência em um único plano para depois decupar em detalhes aquilo que deveria ser ressaltado. Na montagem, o plano master servia como guia quanto ao ritmo, cronologia, visão total dos elementos dramáticos. Hitchcock não utilizava o plano master. Seus filmes eram decupados durante a filmagem. A montagem, por isso, só poderia efetuar-se com a presença do realizador. Se algum produtor quisesse eventualmente cortar algumas seqüências, não teria opções de montagem. A autoria estava garantida por um rígido controle das informações durante as filmagens por parte do realizador. (CAPUZZO, 1993, p. 94).

O lendário David O. Selznick (produtor de *E o Vento Levou*), disse, certa vez, sobre Hitchcock: “É o único diretor que eu deixaria totalmente sozinho numa filmagem. Ele é sério, honesto, confiável: um tipo para se respeitar, embora não alguém que se convide para fazer acampamento” (ARAÚJO, 1984, p. 57).

Mesmo com esta surpreendente autonomia conquistada em *Hollywood*, Hitchcock resolveu fazer concessões ao público presente na primeira pré-estréia de *Topázio*. A maioria das fichas entregues pelos espectadores detectava dois problemas: primeiro, o filme era longo demais. Um espectador escreveu “eu não posso acreditar que este é um filme de Hitchcock. Por favor, cortem 30 minutos.” Perguntados sobre como avaliavam *Topázio*, as opiniões variavam entre “excelente”, “muito bom”, “terrível”, “zero”, “ruim”.

O segundo maior problema aconteceu com a seqüência final. Para resolver o conflito entre os dois personagens antagonistas, o diretor filmou uma seqüência de duelo a pistola em um estádio de Paris. Uma personagem do filme diz: "que idiotice, ninguém faz mais duelos em Paris." Perguntados sobre qual cena não gostaram, os espectadores, na maioria, responderam: o duelo. Preocupado com as opiniões, Hitchcock voltou para a sala de montagem, encurtou algumas cenas e cortou outras, reduzindo o tempo do filme. Mas a mudança mais inesperada aconteceu no final. Hitchcock resolveu filmar uma nova seqüência, substituindo o duelo.

Desta vez, quem não ficou satisfeito foi o próprio Hitchcock. Escreveu um terceiro final, mas não tinha mais tempo para filmá-lo. Segundo Truffaut (1983, p. 196), "o tempo urge e, sem dúvida, pela primeira vez na sua carreira, Hitchcock não sabe mais como terminar um filme". Resolve, então, partir para uma solução simples: demonstrar ao público que o espião duplo do filme suicidara-se. Como ele não filmara essa cena, aproveitou uma cena de porta se fechando na casa da personagem, sugerindo que ela acabara de entrar. Ouve-se um tiro sugerindo o suicídio. Um final improvisado.

*Topázio* foi lançado oficialmente sem a seqüência do duelo e com vários cortes, atendendo aos apelos do público. O filme foi um dos maiores fracassos da carreira de Hitchcock. Ele rende-se ao público, apesar de criticá-lo depois pela avaliação. Disse que "os jovens americanos tornaram-se tão materialistas e cínicos que não podem mais aprovar, na tela, uma conduta cavalheiresca. Que um traidor do seu país aceite um duelo e se deixe matar, isso ultrapassa o seu entendimento" (TRUFFAUT, 1983, p. 196).

No entanto, os produtores norte-americanos não compartilhavam da idéia que o público não era mais capaz de avaliar filmes. A partir da década de 70, as *previous* tornaram-se fato corriqueiro. Mais do que isto: com o advento do videocassete e, posteriormente, do DVD, a indústria do cinema descobriu na remontagem e relançamento de novas versões de filmes uma poderosa estratégia de *marketing*.

*Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, EUA, 1977), de Steven Spielberg, é um dos filmes de maior bilheteria da história do cinema. Com um enredo otimista, o filme é repleto de belos efeitos visuais, principalmente a seqüência final, quando a nave-mãe aparece, fazendo contato com os terráqueos através de notas musicais. Steven Spielberg comenta, na edição especial lançada em DVD, que tentou convencer a Columbia a "me deixar terminar o filme



como eu queria. Mas eles tinham problemas financeiros em 1977 e precisavam do filme no natal. A empresa estava em jogo e eles contavam com aquele filme”. Spielberg terminou o filme, mas ficou insatisfeito com determinadas cenas.

O sucesso nas bilheterias motivou Spielberg a procurar a produtora, cerca de um ano e meio depois. “Pedi que me deixassem terminar o filme, remontar certas cenas e filmar mais algumas seqüências. Eles disseram: 'Nós damos o dinheiro, um milhão e meio de dólares, mas mostre a nave-mãe por dentro'. Queriam um gancho para a campanha”. - explica o cineasta.

Steven Spielberg concordou. Ele refez as cenas que queria e, atendendo à exigência da Columbia, filmou cenas adicionais, mostrando a personagem principal no interior da espaçonave. Com as cenas acrescentadas e o novo final, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* deixou em aberto uma nova perspectiva para o espectador: assistir, cerca de três anos depois, a um novo filme. No entanto, no depoimento que gravou para a edição lançada em DVD, Steven Spielberg reconhece o erro que cometeu: “Eu cedi à Columbia e mostrei Richard Dreyfuss dentro da nave-mãe, o que eu nunca deveria ter feito. O interior devia ser um mistério”.

*Contatos Imediatos do Terceiro Grau* ajudou a definir a política dos estúdios com relação à indústria do entretenimento. A partir de *Contatos*, relançar filmes com cenas adicionais, novos finais, edições especiais para videocassete e, principalmente, para DVD que possibilita uma série de alternativas para o espectador, virou lugar comum. O público passou a assistir a um filme, lançado originalmente nos cinemas, e, depois, era levado a conhecer outro filme: a versão do diretor.

## **7 A versão do diretor como estratégia de marketing**

Quando estreou nos cinema, *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (*Blade Runner, EUA, 1982*) foi praticamente ignorado pela crítica (à exceção de alguns países, entre eles, Brasil e França). A maioria dos críticos elogiou apenas seus aspectos plásticos. O diretor Ridley Scott levou para o cinema sua longa experiência como diretor de publicidade, aliando a linguagem ágil da TV com um requintado apuro fotográfico e técnico. Indiferente à crítica, o público rapidamente alçou o filme ao *status* de *cult movie*, criando fãs-clubes, transformando-o em objeto de pesquisas acadêmicas e elaborando discussões acerca dos vários finais filmados.

Baseado no romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1969), de Philip K. Dick, o cenário do filme é a Los Angeles de 2019. Uma chuva interminável e ácida cai sobre a cidade, iluminada por néon e faróis de veículos que cruzam os céus, passando por gigantescos painéis publicitários. Multidões caminham pelas ruas, espremem-se em bares, restaurantes e nunca vêem o sol - a cidade está num estágio de total degradação ambiental. No meio desta caótica realidade, desembarcam quatro replicantes, andróides idênticos aos humanos. Foram criados para servir ao homem em perigosas missões espaciais, mas se rebelaram e fugiram para a Terra. Por questões de segurança, os replicantes têm um tempo de “vida” de cinco anos. No entanto, eles não sabem disso. Deckard (Harrison Ford), um *blade runner*, é encarregado de matar os quatro replicantes. Em sua busca, ele encontra uma quinta replicante, Rachel (Sean Young), por quem se apaixona. No entanto, suas ordens são claras: todos os replicantes devem ser exterminados, inclusive Rachel.

Duas seqüências são fundamentais para entender a polêmica do filme.

1. Deckard, o *blade runner*, está em seu apartamento. Ele toca piano, adormece e sonha com um unicórnio.

2. Durante o filme, o policial Gaff (Edward James Olmos) tem o hábito de fazer *origamis* e deixá-los por onde passa. No final do filme, quando Deckard e Rachel estão fugindo do apartamento, Deckard encontra um *origami* de unicórnio no chão do apartamento. Assim, ele sabe que Gaff esteve ali e poupou Rachel. Mas porque um unicórnio? Os replicantes têm memória implantada. O *origami* do unicórnio simboliza que Gaff sabia dos sonhos de Deckard. A associação das duas seqüências nas quais o unicórnio aparece – no sonho de Deckard e como *origami* deixado por Gaff - sugere que o *blade runner* também é um replicante.

O filme termina com Deckard e Raquel entrando no elevador. A porta fecha-se. Fade-out. Entram os créditos do filme.

*Blade Runner* trata de uma questão cara para os humanos (e, ao que parece, para andróides): longevidade e mortalidade. Mas o tom de policial futurista com nuances psicológicas e filosóficas não agradou aos produtores. Após uma série de exposições-testes, os executivos do estúdio consideraram o filme “sombrio, deprimente e confuso”. Exigiram mudanças, principalmente um final feliz.

Atendendo às exigências, Ridley Scott cortou algumas cenas e refilmou outras.



As principais alterações foram:

1. O filme passou a ser narrado na primeira pessoa por Deckard que vai explicar passagens importantes para o espectador. Harrison Ford foi chamado para fazer a narração depois de seu trabalho concluído e, a princípio, se recusou a gravá-la. Pressionado, acabou cedendo, fazendo a narração num tom desinteressante e frio. As alterações do filme foram, inclusive, motivo de discórdia entre Ford e o diretor Ridley Scott. Em entrevista à Folha de São Paulo (novembro de 2.000), o ator demonstra sua indignação:

Não fui um grande fã do filme. Faço um detetive que não investiga. Abro quatro portas (risos). Fui obrigado a fazer aquela narração ridícula. O primeiro roteiro que recebemos tinha uma narração muito longa. Eu disse que aquilo atrapalhava a participação do público. Vamos pegar as informações da narração e colocá-las dentro das cenas. Mostre, não conte. Trabalhamos nisso com um roteirista por três semanas dentro da minha mesa de cozinha e muito pouco disso restou. O filme é um exercício de 'design', espetacular para olhar, mas sem apelo emocional. (LABAKI, 2000, p. 6).

2. A cena de Deckard sonhando com o unicórnio foi cortada do filme. Esse corte afasta a possibilidade do público concluir, no final do filme, que o *blade runner* é um replicante.

3. A principal modificação pedida pelos produtores foi um final feliz para o filme. O filme terminava com Deckard e Rachel entrando no elevador. A porta fecha-se. *Fade-out*. No novo final, Deckard e Rachel entram no elevador. A porta fecha-se. Corte para cena de uma estrada. Deckard está dirigindo com Rachel ao lado. Ao fundo, montanhas, o sol (não há mais a chuva ácida de Los Angeles). É uma estrada bela e ensolarada. As cenas da estrada foram tomadas por empréstimo das sobras do filme *O Iluminado (The Shining, EUA, 1980)*, de Stanley Kubrick. Enquanto dirige pela bela paisagem, Deckard revela, através da narração em *off*, que Rachel não era uma replicante comum. Como os humanos, ela não sabia o seu tempo de vida. O tom pessimista dá lugar ao otimismo, à beleza da paisagem, ao amor. *Happy-end*.

Nos anos seguintes, o filme foi sendo relançado com substanciais modificações. A versão em VHS trouxe cenas adicionais. Em 1992, comemorando os dez anos de lançamento do filme, Ridley Scott remontou *Blade Runner*, utilizando cenas excluídas, incluindo a seqüência do sonho com o unicórnio, e apresentando a versão original do final: *Blade Runner: Versão do Diretor (Blade Runner: The Director's Cut)*.

Aproveitando a estratégia da *Versão do Diretor*, diversos clássicos da década



de 70 foram relançados em cinema. *Apocalypse*, de Francis Ford Copolla, voltou às telas com o título de *Apocalypse Now Redux*, incluindo 49 minutos a mais de cenas. *O Exorcista* (*The Exorcist*, EUA, 1973), de William Friedkin, foi mais modesto: 11 minutos de cenas inéditas, mas incluindo uma impactante cena com Linda Blair descendo as escadas de costas, possuída pelo demônio. Comemorando 20 anos de seu filme mais famoso, *E.T. O Extraterrestre*, Steven Spielberg preparou uma versão especial, incluindo cenas e aperfeiçoando outras.

A estratégia de relançamentos encontrou seu espaço ideal na indústria caseira de entretenimento. O crescente desenvolvimento do DVD motivou as produtoras a prepararem edições especiais, incluindo cenas inéditas, documentários, curiosidades, cenas deletadas, comentários do diretor e uma série de outras curiosidades. Entre as maiores atrações dos DVDs, estão os finais alternativos.

### **Considerações finais**

Irving Thalberg inventou o pré-teste e o cinema adotou a prática quase como norma, possibilitando ao espectador interferir na concepção da obra de arte, indo, na maioria das vezes, contra a vontade dos artistas.

Joseph Cotten, que interpretou Eugene Morgan em *Soberba*, escreveu a Orson Welles, quando ficou sabendo dos cortes impostos pelos produtores e que várias cenas do filme teriam que ser refilmadas: “Ninguém na *Mercury* está tentando, de nenhuma forma, tirar vantagem de sua ausência. Ninguém em parte alguma acha que você não fez um filme maravilhoso, belo e inspirado. Todos na *Mercury* estão do seu lado, sempre [...]” (BOGDANOVICH, 1992, p. 171).

O desabafo cruel de Erich von Stroheim, levantando-se no meio da sessão de *A Viúva Alegre* e renegando seu próprio filme. As inúmeras tentativas de Orson Welles para impedir as interferências em seus filmes. A declaração de Hitchcock de que o público não era mais capaz de avaliar filmes. A desilusão de Steven Spielberg com sua decisão de aceitar um novo final para *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*. A luta incessante de Ridley Scott para finalmente conseguir terminar *Blade Runner* do jeito que imaginou. Estes comportamentos e atitudes demonstram a insatisfação dos diretores com a interferência do público e dos produtores em seus filmes.



## Referências bibliográficas

ARAÚJO, Inácio. *Alfred Hitchcock: o mestre do medo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

AUGUSTO, Sergio. Casablanca. In: LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995. p. 112-116.

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Globo, 1995.

CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1993.

CASTRO, Ruy. *Saudades do século 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOBAR, Pepe. Entrevista com o diretor Ridley Scott, *Revista Set*, São Paulo, ano 2, n. 6, Editora Azul, p. 39.

EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: [s.n.], 1988.

FRIEDRICH, Otto. *Cidade das redes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEAMING, Barbara. *Orson Welles, uma biografia*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PERDIGÃO, Paulo. *O western clássico. Gênese e estrutura de Shane*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut – entrevistas*. São Paulo: Braziliense, 1983.