

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
PROJETO EXPERIMENTAL

TUBARÃO, PIRANHA E BACALHAU
MONSTROS DE CINEMA

CARLOS EDUARDO PROENÇA VILLAS BOAS

NITERÓI - RJ
2013

CARLOS EDUARDO PROENÇA VILLAS BOAS

TUBARÃO, PIRANHA E BACALHAU

MONSTROS DE CINEMA

Projeto Experimental apresentado à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – habilitação em Cinema e Vídeo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. José Carlos Monteiro
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Rafael de Luna
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI - RJ
2013



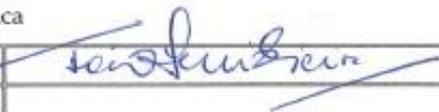
Universidade
Federal
Fluminense

Centro de Estudos Gerais
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social

Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	Carlos Eduardo Proença Villas Boas		
Curso	Comunicação Social - hab. Cinema	Mat	10730088-5

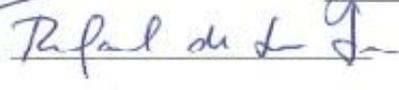
Título
TUBARÃO, PIRANHA E BACALHAU - Monstros de cinema

Banca	
Orientador: João Luiz Vieira	Assinatura 
Prof. José Carlos Monteiro	Assinatura
Prof. Rafael de Luna Freire	Assinatura

Data de apresentação	21/03/2013
----------------------	------------

Parecer
<p>A banca elogia a estrutura e a bibliografia utilizada no trabalho, sugerindo algumas pequenas alterações, ao destacar a qualidade e a profundidade de pesquisa do aluno - em especial o criterioso levantamento de fontes iconográficas que chamam atenção para o cinema (e o filmes) como um fenômeno cultural mais amplo, a partir da imagem narrativa de cartazes e outros materiais publicitários.</p> <p>E ad libitum por sua aprovação, atribuindo ao texto a nota 10,0 (dez)</p>

Nota final	10.0	(dez)
------------	------	-------

Assinaturas da banca
  

AGRADECIMENTOS

Aos que conheci nesse percurso da graduação e pude absorver toda a vivência de mundo e Cinema.

Aos professores e alunos do IACS com quem partilhei minha experiência acadêmica. Em especial, aos professores João Luiz Vieira e José Carlos Monteiro, com os quais tive o grande prazer de partilhar da concepção de suas aulas em atividades de monitoria e desfrutar de seus grandes amores pelo Cinema.

À minha companheira de todas as horas, Juliana, pelo afeto e a disposição de sempre ajudar.

À Claudia e Leni, mãe e vó, que me iluminaram nesse caminho e na vida, às suas maneiras. Ao meu avô Carlos pela sua eterna presença.

Aos amigos de todas as horas e às horas com todos os amigos. Ao Bubble e Renata pela ajuda aqui, pequena, mas vindas de duas pessoas que muito estimo.

Ao John Waters, Divine, Herzog, Gena Rowlands, Zezé Macedo, Sganzerla, Kubrick e muitos outros que me fazem viver a paixão pelo Cinema.

RESUMO

Esse Projeto Experimental retoma historicamente a tradição dos filmes de monstro no Cinema até o momento em que é realizado o filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg. A partir daí, é acompanhada a sua transformação em ícone cultural e as mudanças que começam a se empreender na mais poderosa indústria cinematográfica do mundo. A fim de estudar o que o fenômeno gera, duas paródias ao filme - *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart e *Piranha* (1978), de Joe Dante - são evocadas para dar a imagem do que se torna o jogo dos cinemas de baixo orçamento em relação aos *blockbusters*, em termos de intertextualidade.

Palavras-chave: filme de monstro; gênero; intertextualidade

ABSTRACT

This monograph retakes historically the tradition of monster movies in Cinema until the moment that is done the film *Jaws* (1975, dir: Steven Spielberg). From there, it follows its transformation into a cultural icon and the changes that begin to take on the most powerful film industry in the world. In order to study the effects of the phenomenon, two parody films - *Bacalhau* (1976, dir: Adriano Stuart) and *Piranha* (1978, dir: Joe Dante) - are evoked to give the image of what becomes the low budget film's associations to *blockbusters* in terms of intertextuality.

Keywords: monster movie; genre, intertextuality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Página
Figura 1: Um dos demônios de Méliès em <i>Le Chaudron Infernal</i> (1903)	1
Figura 2: Anúncio de drive-in dos anos 1950	2
Figura 3: “Meerwunder und seltzame Their” (Munster's Famous Chart of Sea Monsters)	3
Figura 4: Monstros d’água	4
Figura 5: O Diagrama de Russell	5
Figura 6: Jogo de olhares em <i>Encurralado</i>	6
Figura 7: Spielberg e Bruce em momento de descontração na filmagem	7
Figura 8: PPV do tubarão no primeiro ataque	8
Figura 9: Pôster de <i>Tubarão</i>	9
Figura 10: A barbatana ameaçadora	10
Figura 11: Revela-se o segredo	11
Figura 12: Crianças ao mar	12
Figura 13: O tubarão aparece	13
Figura 14: Letreiro e fila de cinema americano que exibia <i>Tubarão</i> em 1975	14
Figura 15: Cinema paulista que exibia <i>Tubarão</i> precisa de reforço policial	15
Figura 16: Página de anúncios de cinema no Jornal do Brasil	16
Figura 17: Capa da revista MAD, de janeiro de 1976, parodia o pôster do filme	17
Figura 18: Campo e contracampo da banhista e o Bacalhau	18
Figura 19: Cardume de piranhas rumo à vítima.	19
Figura 20: Piranha salta do rio para atacar o chefe do acampamento	20
Figura 21: Título em <i>Tubarão</i>	21
Figura 22: Título em <i>Piranha</i>	22
Figura 23: Título em <i>Bacalhau</i>	23
Figura 24: Esqueleto da primeira vítima do bacalhau	24
Figura 25: Ataque em <i>Piranha</i>	25
Figura 26: Ataque em <i>Tubarão</i>	26
Figura 27: O olho do monstro	27
Figura 28: A mão da vítima	28
Figura 29: Os restos mortas em <i>Tubarão</i>	29
Figura 30: O esqueleto de <i>Piranha</i>	30
Figura 31: O bacalhau devora uma de suas vítimas	31
Figura 32: Os créditos de <i>Piranha</i> se fundem à imagem de um fliperama	32
Figura 33: Fliperama de <i>Jaws</i>	33
Figura 34: O bacalhau <i>made in</i> Ribeirão Preto	34
Figura 35: A foto em <i>Bacalhau</i>	35
Figura 36: A foto em <i>Tubarão</i>	36
Figura 37: Cartaz de <i>Piranha</i>	37
Figura 38: Cartaz de <i>Bacalhau</i>	38
Figura 39: Anúncio de <i>Bacalhau</i> no Estado de S. Paulo	39
Figura 40: Folheto publicitário do lançamento de <i>Bacalhau</i>	40
Figura 41: <i>Piranha</i> em cartaz no Cine Imperial, em Porto Alegre	41

Introdução.	9
1. OS MONSTROS.....	11
1.1 Coporificação do medo.	11
1.2 Os primeiros monstros – de Méliès a <i>King Kong</i>	12
1.3 Outras presenças notáveis.	14
1.4 O papel do monstro.	16
1.5 Universal e AIP – O teor cômico.	18
1.6 Mar – Território do desconhecido.....	19
1.7 Caso de estudo – O diagrama de Russell e a leitura psicanalítica.....	22
2. TUBARÃO.	24
2.1 Diálogo renovado.....	24
2.2 <i>Eco-horror</i> – Os filmes de monstro nos anos 1970.....	25
2.3 <i>Tubarão</i> – O início.....	26
2.4 Praias cinematográficas.....	27
2.5 Steven Spielberg.....	28
2.6 Spielberg e o tubarão.....	29
2.7 <i>Tubarão</i> – O filme.....	314
2.7.1 Presença velada.	32
2.7.2 Sexo Implícito.	33
2.7.3 Música, tensão e quebra de expectativa.	35
2.7.4 Retrato da época, identificação e heróis.....	38
2.7.5 Voyeurismo e novos monstros.	39
2.7.6 Simplicidade e interpretações.....	40
2.8 Recepção e produto cultural.....	41
3. PIRANHA E BACALHAU.	45
3.1 <i>Blockbuster high-concept, jawsplotation</i> e filmes-mutualistas.....	45
3.2 O berço dos monstros.....	48
3.2.1 <i>Bacalhau</i> – Boca do Lixo e paródia no Cinema brasileiro.....	48
3.2.2 <i>Piranha</i> – O cenário americano dos baixos orçamentos..	49
3.3 Os diretores.	50
3.3.1 Adriano Stuart.	50

3.3.2 Joe Dante.....	51
3.4 Os monstros.....	52
3.4.1 O bacalhau da Guiné.....	52
3.4.2 Piranhas geneticamente modificadas.....	54
3.5 Comendo pelas beiradas.....	55
3.5.1 Títulos.....	56
3.5.2 Primeira sequência – erotismo e violência.....	57
3.5.2.1 <i>Bacalhau</i>	57
3.5.2.2 <i>Piranha</i>	58
3.5.3 Ataques e presença.....	60
3.5.4 <i>Tubarão</i> na realidade diegética.....	61
3.5.5 Corrupção.....	63
3.6 Artimanhas de divulgação.....	64
3.6.1 Cartazes.....	64
3.6.2 Estratégias de lançamento.....	65
3.6.2.1 <i>Piranha</i> e <i>Tubarão 2</i>	65
3.6.2.2 <i>Bacalhau</i> e a necessidade de comparação.....	66
3.7 Resultados.....	69
Considerações Finais.....	70
Bibliografia.....	75
Home vídeos consultados.....	78
Portais consultados.....	78
Filmografia.....	79
Títulos principais.....	80
Títulos citados.....	80
Anexo 1 - Matéria sobre o êxito sem precedentes de <i>Tubarão</i> nos EUA.....	88
Anexo 2 - Pedido de revisão de censura de <i>Bacalhau</i>	90
Anexo 3 - Cartazes.....	91

Introdução

O filme de monstro é um subgênero que agrega os lados artístico e industrial do Cinema. Os monstros são produtos artesanais – desde a cenografia e maquiagem ao último efeito visual – feitos (a princípio) para despertar medo nos espectadores. Em grande maioria, esses títulos são concebidos em sistemas industriais de produção, seja o do cinema *mainstream* ou das produções de baixo orçamento.

Quando um gênero ganha escopo expressivo, um repertório é formado no imaginário popular. Naturalmente, a partir dessa abertura, referências serão feitas à sua forma e/ou conteúdo, seja através de pastiches ou paródias. Com os monstros, não é diferente – a cada ciclo que surge, atualizando-o, vem atrás uma série de obras que tentam capitalizar através do apelo à memória do público e às intertextualidades.

Minha intenção com esta Monografia é estudar este tipo de diálogo intra-gênero e, acima de tudo, intra-Cinema, através da tríade de filmes *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976) e *Piranha* (Joe Dante, 1978). A escolha dos títulos, além do gosto pessoal, ocorreu pela época em que foram realizados. É um momento de profunda mudança do aspecto industrial do Cinema, recordes de bilheteria constantemente superados, distribuição cinematográfica por saturação de exposição dos produtos fílmicos e transformação dos filmes de gênero nos principais catalisadores de renda do mercado, características todas que permanecem na contemporaneidade.

No primeiro capítulo, monto um breve histórico das aparições monstruosas nas telas. Sobretudo as que mais têm a ver com os filmes principais deste texto. Partindo do conceito geral, trago algumas considerações sobre as funções e o funcionamento do gênero e, também, uma leitura dos seus significados. Ainda neste capítulo procuro isolar o campo em questão – o dos monstros-animais aquáticos.

O capítulo seguinte analisa o surgimento do fenômeno *Tubarão*, no ambiente de continuidade do subgênero dos filmes de monstro, que estava no ciclo do *eco-horror*, da força e sucesso comercial do “cinema autoral” nos EUA e também como uma adaptação de um livro best-seller de seu tempo. Além do berço da obra, há considerações sobre sua linguagem e as novas estratégias de distribuição cinematográfica para o título considerado seminal na noção atual do que é um *blockbuster*.

O último capítulo traz seus “filhotes”, *Piranha* e *Bacalhau*, a fim de comentar as intertextualidades e a criação de um ciclo cinematográfico de dimensão global. Por isso a

escolha de um título compatriota ao tubarão e outro estrangeiro a ele – no caso, brasileiro. A partir do exemplo micro das apropriações feitas pelos dois filmes, visa-se despertar questões que remetam à situação cinematográfica contemporânea – ainda que não seja evocada – e às utilizações referenciais, feitas pelas produções de exploração, que não procuram mascarar suas intenções e, geralmente, pouco lembradas pelos formadores de opinião.

A escolha do tema surge de um apreço pessoal ao cinema *exploitation*, mas, também, para debruçar sobre uma temática pouco contemplada dentro do estudo de Cinema na UFF. A partir do entendimento do Cinema como Arte – que percebo ser a motivação da esmagadora maioria dos alunos -, que gera paixões e idealismos, quis pescar em águas menos prestigiadas de produtos menos legitimados como objetos de estudo cinematográfico: obras feitas, sobretudo, para o entretenimento.

Neste sentido, estudo esses filmes e o conjunto de filmes de monstro dentro das bases do que é um produto cultural – assim, trazendo as questões históricas e de mercado dessas obras para amplificar as significações de sua fruição estética. Como o Cinema é a mais dispendiosa das artes, creio ser fundamental entender a intrínseca necessidade de seguir a corrente do capital e por chegar, assim, a uma visão mais clara e menos pueril do que ele de fato é. Sem perder a paixão pelo encantamento e/ou diversão.

1. OS MONSTROS

Para embasar a análise do objeto dessa Monografia: a tríade de filmes *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976) e *Piranha* (Joe Dante, 1978) e suas relações internas e com o Cinema, a estrutura dessa dissertação será feita a partir dos limites reservados ao subgênero dos filmes de monstro. O ideário que remete a essa classificação e aos contornos que adquiriu serão o enfoque do breve resumo que traço abaixo, relativo ao que veio antes da época em questão no meu texto: a década de 1970.

1.1 CORPORIFICAÇÃO DO MEDO

A ideia de perigo vem a partir do que é anormal. E disto vem também o medo e a paranoia. A corporificação do medo é uma ferramenta indispensável para as histórias e lendas, muitas vezes a fim da manutenção do *status quo* e de privação aos que tentam seguir um caminho fora do controle.

A partir da necessidade dessa figura fora da normalidade, surgem os monstros. Desde a Grécia Antiga – com figuras como o Minotauro, Medusa e Cérbero –, todas as mitologias tem seu espaço separado para as terríveis criaturas que a qualquer momento ou, por qualquer deslize, podemos confrontar.

Na Idade Moderna, há o progressivo fortalecimento de ideais da Razão e cientificismo em contraponto à Teocracia e ao misticismo. Com o choque das mudanças geradas pela Revolução Industrial e a urbanização desenfreada, surgem novos monstros, que agora se situam nesses novos espaços – dos mais conhecidos, os vampiros, que ganham popularidade no período e a criatura de *Frankenstein*. Esses novos personagens do século XIX serão muito explorados pelo Cinema, até os tempos de hoje. O historiador W. Scott Polle pontua:

Monsters are not just fears of the individual psyche, but are concoctions of the public imagination, reactions to cultural influences, social change, and historical events. Conflicting anxieties about race, class, gender, sexuality, religious beliefs, science, and politics manifest as haunting beings among the populace.¹ (POLLE, 2011, p.227)

¹ Tradução livre: “Os monstros não são somente medos da psique individual, mas sim uma mistura do imaginário coletivo, reações às influências culturais, mudanças sociais e eventos históricos. Angústias conflitantes sobre raça, classe, gênero, sexualidade, crenças religiosas, Ciência e Política se manifestam em seres assustadores dentre a população.”

Portanto, como este imaginário popular está em constante modificação, também os monstros se atualizam aos sentimentos das novas gerações. Isso é, sobretudo, essencial às histórias de Terror que, para causar o efeito de medo, não podem envelhecer, ou seja, parecerem inverossímeis a uma época.

1.2 OS PRIMEIROS MONSTROS – DE MÉLIÈS A *KING KONG*

No Cinema, desde seu princípio, os monstros povoaram as telas. Georges Méliès representou vários deles em suas obras, com especial enfoque nos demônios (figura 1), em sua frequente abordagem cômica. No grupo de filmes que se preservaram do Primeiro Cinema, também há adaptações de *O Corcunda de Notre Dame* (*Notre-Dame de Paris*, 1911), *Frankenstein* (1910), dentre outros que ganharam vida nas telas pela primeira vez no início do século XX.



Figura 1: Um dos demônios de Méliès em *Le Chaudron Infernal* (1903). Fonte: http://24.media.tumblr.com/tumblr_m33033N2951r8w630o1_1280.png

A representação de criaturas anormais é de vívido interesse para este Primeiro Cinema e tem função importante em seu desenvolvimento como linguagem. Isso se dá porque, para ludibriar o realismo da imagem fotográfica, há de se buscar o aprimoramento de recursos de maquiagem, cenografia e trucagens. A partir do momento em que os espectadores acreditam nestas imagens altamente fabricadas, é legitimada a potência ilusionista do Cinema e o seu destino de não ser somente o registro de acontecimentos reais.

Na década de 1920, o Expressionismo Alemão traz a predileção pelo mundo imaginário. Em um estilo de cinema eminentemente plástico, no qual a cenografia e

iluminação criam ambientes mágicos, em tentativa de reproduzir o inconsciente², lançou mão dos monstros em filmes como *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), primeira adaptação de Drácula, não oficial), *O Golem* (em três versões, sendo a única que restou preservada é a de 1920, *Der Golem, wie er in die Welt kam*), que estão entre as primeiras relevantes representações de criaturas em longa-metragens.

Enquanto isso, nos EUA, adaptado de um romance de Arthur Conan Doyle, *O Mundo Perdido* (*The Lost World*, 1925), da First National Pictures, trazia animais pré-históricos na Amazônia e um brontossauro em plena Londres. Na década de 1930, inspirada pela estética do Expressionismo e em diálogo com o estilo gótico, a Universal Pictures lança as corporificações definitivas da criatura de *Frankenstein* (1931) e *Drácula* (*Dracula*, 1931), que geram continuações em série a partir do seu sucesso.

Na mesma década, era produzido pela RKO Radio Picture o hoje mítico *King Kong*. Lançado em 1933, o filme é um dos mais famosos da História do Cinema e, além de angariar sucesso de crítica e público, fez de seu protagonista, o gorilão homônimo, o monstro mais conhecido da sétima arte. Visto 80 anos depois, o filme pouco envelheceu. Kong é um personagem mal interpretado em sua essência. O verdadeiro vilão é Carl Denham (o diretor megalomaniaco interpretado por Robert Armstrong), que representa a ganância humana e assim de certa maneira coíbe o macaco de destruir sua ilha natal e, posteriormente, Nova York é o “verdadeiro vilão”

Chamado de “A Oitava Maravilha do Mundo” no espetáculo armado para sua exploração, o monstro se revolta e vemos suas cenas emblemáticas na maior cidade do mundo. Uma vez que Kong é uma criatura regida pelo instinto e não pela racionalidade e sua fúria é trazida à tona pelo Homem, que quer se colocar acima da Natureza, ele é retirado de uma posição de antagonismo maniqueísta, tornando-se também uma figura simpática ao espectador.

Outros filmes como o célebre *Frankenstein* já construíam essa apreciação dupla do monstro, mas a relação de Kong com Ann, imortalizada por Fay Wray, em conjunto com a simbologia da história dão caráter especial à obra. Da sugestão erótica e mito de Édipo ao contraste de duas sociedades dominadas por monstros - a América da época, diante à depressão econômica e a Skull Island de monstros jurássicos³ – *King Kong* se torna a principal obra de monstro dentro da indústria cinematográfica, por sua produção esmerada,

² Ver CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

³ PERDIGÃO, 1969, p.35

comentário social e o alcance que teve. O gorila vira um ícone cultural e fonte de inspiração para outros técnicos, animadores e realizadores.

1.3 OUTRAS PRESENCAS NOTÁVEIS

Como o objetivo dessa dissertação não é realizar um inventário dos monstros na História do Cinema, salto até a década de 1950, quando as criaturas entram no ápice da sua popularidade. O mundo acabava de sair de sua maior guerra. A população tinha novas questões e medos.

Em uma época pós-bomba atômica, a relação do homem com a Ciência e as instituições é de questionamento. Isso será aproveitado pelo Cinema, não só nos grandes dramas sobre a 2ª Guerra Mundial, como também nos gêneros considerados “menores”, que, por isso, poderiam ter uma mensagem mais explicitamente subversiva do que a do cinema *mainstream*. Leo Braudy diz:

From the moment of its explosion over Hiroshima, the nuclear bomb has been a symbol of the human desire and inability to control nature. In the shadow of the Bomb, the science fiction and horror films of the 1950s made discomfort with science progress even more explicit. Crucial to fifties science fiction was the question of whether knowledge was to be controlled by military or civilian power.⁴ (BRAUDY, 1998, p. 284)

Após alguns relançamentos, *King Kong* volta às telas dos Estados Unidos em 1952, com muito sucesso⁵. Um ano antes, filmes como *O Monstro do Ártico* (*The Thing from Another World*) e *O Dia em Que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*) tiveram repercussão positiva de público e crítica. O momento se faz favorável à exploração do manancial dos novos monstros, agora da era nuclear. Uma leva de produções de baixo orçamento invade os cinemas: as famosas ficções científicas B dos anos 1950.

Agora, a maioria dos monstros é fruto de um desastre provocado pela Ciência. O medo da radioatividade se expressa em filmes como: *O Monstro do Mar* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953), onde um dinossauro voraz é despertado por testes de bombas atômicas no Ártico; *O Mundo em Perigo* (*Them!*, 1954), em que um acidente em testes atômicos faz com

⁴ Tradução livre: “Desde o momento da explosão em Hiroshima, a bomba nuclear foi um símbolo do desejo e impossibilidade humanos de controlar a Natureza. À sombra da Bomba, a ficção científica e os filmes de horror dos anos 1950 tornaram ainda mais explícito o desconforto com o avanço científico. A questão crucial dessas ficções científicas era se o conhecimento deveria ser controlado pelos militares ou pelo poder civil.”

⁵ MORTON, Ray. *King Kong: the history of a movie icon from Fay Wray to Peter Jackson*. Nova York, EUA: Applause Theatre & Cinema Books, 2005.

que formigas sofram uma mutação genética e se tornem gigantes devoradoras de homens; *Tarântula* (*Tarantula*, 1955), com o cientista que tenta resolver o problema da fome inventa um nutriente especial a partir da ciência atômica, mas, quando uma tarântula se alimenta deste invento, fica gigantesca e traz o pavor para a humanidade e; em *O Monstro do Mar Revolto* (*It Came From Beneath the Sea*, 1955) um polvo gigante tem seus hábitos alimentares afetados pela radiação da bomba de hidrogênio e aterroriza a Califórnia.

Com a guerra e a ameaça de um holocausto nuclear veio o reconhecimento de que a ciência e a tecnologia podiam afetar o destino de toda a raça humana (...) Os vilões clássicos que metiam medo – vampiros, lobisomens, múmias e zumbis – foram substituídos por novos monstros inspirados pelas terríveis consequências da radiação atômica, aparecendo na tela gigantescas formigas, aranhas, caranguejos, escorpiões e até colossais monstros pré-históricos, despertados de seu sono secular. (MATTOS, 2003, p. 50)

A atmosfera de pânico com a radioatividade era latente. Os testes nucleares eram cada vez mais frequentes e midiáticos. No Atol de Bikini, de 1946 a 1958 mais de 20 bombas nucleares foram utilizadas e sua população teve realocamento compulsório⁶. Para Mattos, a relação da ciência nuclear com o cinema nasceu neste local:

Em agosto de 1945, caíram as bombas em Hiroshima e Nagasaki e o mundo entrou em nova era; um ano depois outra bomba ainda mais potente, com a efígie da pin-up favorita dos fuzileiros, Rita Hayworth, despencou sobre o recife de Biquíni [sic], associando simbolicamente a ciência atômica e o cinema. (MATTOS, 2003, pp. 49-50)

Em um acidente atômico neste local, em 1954, toda a tripulação do navio pesqueiro japonês Lucky Dragon 5 foi exposta à radiação e viria a morrer nos meses seguintes. Essa foi uma das inspirações para o japonês *Godzilla*, o primeiro filme com um dos monstros mais conhecidos do Cinema - o dinossauro gigantesco que dormia no fundo do mar e sofre mutação com a radioatividade. Oriundo do país que sofrera na pele com as bombas atômicas, a história ganha especial significado. No país, os monstros e filmes desse gênero são chamados de *Kaiju* e *Godzilla* (nome no Ocidente), inaugura uma leva de intensa produção de filmes com esses personagens – entre diversas continuações - e outras aberrações como *Mothra*, *Gamera* e até o King Kong nipônico (*King Kong vs. Godzilla*, 1962).

Importante notar que esses filmes de monstro são fundamentais na leitura crítica do momento que o mundo vivia. Devido à liberdade nas alegorias feitas a partir das suas criaturas, essas fitas trazem as primeiras críticas à exploração atômica. Além desse tema,

⁶ Informações retiradas do sítio <http://www.hss.doe.gov/HealthSafety/IHS/marshall/chron.htm>

vários outros filmes retratam o medo das proporções que a curiosidade do homem toma – mesmo que o intuito desses pesquisadores seja bom - e os seres que cria.

O Monstro da Lagoa Negra (Creature from the Black Lagoon, 1954) traz seu clássico monstro misto de humano com anfíbio aterrorizando uma expedição arqueológica na Amazônia. Em *A Mosca da Cabeça Branca (The Fly, 1958)*, o teletransporte se torna um pesadelo para o cientista André Delambre que pensa em erradicar a fome com o invento e, ele mesmo se transforma em uma aberração dividida em dois corpos – o humano com cabeça de mosca, que se mata ao perceber que seu corpo é dominado pelo instinto, e a mosca com a cabeça humana, que pede por socorro quando cai na teia de aranha.

Alienígenas de todas as formas invadem as telas em resposta à corrida espacial. King e Krzywinska⁷ também identificam a temática da despersonalização como central nestas produções dos anos 1950. Esse medo pode ser entendido tanto na base da crítica ao comunismo - que blocaria os indivíduos como todos iguais – quanto pelo seu teor de reação à conformidade e à complacência da nova sociedade americana, dos subúrbios. Estes dois outros olhares dão pano de fundo a estudo meticolosos mas, como foi o viés anti-nuclear que gerou os monstros (físicos) mais identificados ao gênero em questão nessa Monografia, pontuo-os somente para dar base ao entendimento do que o mundo passava por essa época e o porquê das criaturas cada vez mais serem representadas no Cinema.

1.4 O PAPEL DO MONSTRO

O potencial reacionário do cinema com a Ciência, de qualquer natureza, constantemente retoma à questão do Homem se colocando acima da natureza – a clássica ideia do homem brincando de ser Deus, imortalizada desde *Frankenstein*. Leo Braudy aponta:

Within the body of a nature film, there are often clashes of language and discourse – cold Science versus emotional empathy, primitivism versus progress, commercialism versus humanitarianism. These clashes, not invariably so binary as I have listed them, usually feature a resounding rebuke from the representative of nature.⁸ (BRAUDY, 1998, p.291)

⁷ KING, Geoff e KRZYWINSKA, Tanya (Org.). *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. Londres, Inglaterra: Wallflower Press, 2000.

⁸ Tradução livre: “Dentro do filme de natureza, sempre há confrontos entre linguagem e discurso – Ciência fria versus empatia emocional, primitivismo versus progresso, comercialismo versus humanitarismo. Esses confrontos, não invariavelmente tão binários como listei, geralmente apresentam uma retumbante repreensão pelo representante da natureza.”

A desconfiança acerca das instituições é outra questão motriz trazida a partir da década de 1950, com esses filmes. Assim, da mesma maneira de quando o monstro surge em casos isolados, dentro dos laboratórios de cientistas tomados pelo poder ou na ganância de determinados indivíduos – como já tinha sido representado em *King Kong* e *O Golem* – ele toma caráter disciplinador. Uma vez detonada essa bomba de forças acima do racional, um retrospecto dos limites morais, sociais e de poder da humanidade é trazido à tona e a busca una é pela manutenção do *status quo*. Cohen define:

A partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. Junto aos gigantes da Patagônia, os dragões do Oriente e os dinossauros de Jurassic Park declaram-se que a curiosidade é mais frequentemente punida do que recompensada, que se está mais seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo para fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (COHEN, 2000, p.40)

Faz-se relevante ressaltar que estes *creature films* americanos, até então, são produções menores dos grandes estúdios – principalmente a Universal. Com orçamento mais modesto, conquistam a maioria do seu público nas sessões duplas, cinemas menores e *drive-ins*, sendo este espaço essencial para a proliferação do gênero entre os anos 1950 e 1960. Utilizando a complicada diferenciação binária de cinema comercial e artístico, podemos dizer que os monstros cinematográficos estão em conexão com a ideia de um cinema de entretenimento, de escapismo (figura 2).



Figura 2: Anúncio de drive-in dos anos 1950. Fonte: http://www.retronaut.com/wp-content/uploads/2012/12/drive_in-_14.jpg

Com as bravatas e questões contemporâneas, eles se perpetuam no imaginário do público jovem, em busca de diversão - à época, esse tipo de direcionamento à juventude não era o principal foco da produção *mainstream*. Esse sucesso se dá porque, à força das formulações contemporâneas que todos os monstros trazem, pode-se identificar um embate entre a **forma**, na qual a única novidade de cada filme é a aparência de seu animal, versus **conteúdo**, que busca uma visão do novo, do não popularizado na grande mídia e, com isso traz o ideal aparente de transgressão.

1.5 UNIVERSAL E AIP – O TEOR CÔMICO

O filme de monstro estabelecido enquanto gênero, na progressão lógica da linha do Cinema nada mais natural que as sátiras surjam desde cedo. Abbott e Costello tiram sarro de vários dos monstros da Universal em filmes com títulos auto-explicativos: *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948); *Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (1951); *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1953).

Em uma análise mais sutil, as continuações *ad nauseam* que o estúdio promoveu de seus filmes⁹, despotencializam a imagem de horror e, ao imbuir do sentimento de ‘mais do mesmo’, iniciam um processo de franca descaracterização dos personagens pelo pastiche. Esse processo nocivo é uma constante quando se trata dos monstros do cinema, sobretudo no Terror. Todas as criaturas clássicas do Cinema já tiveram, além das paródias e imitações, continuações através das mesmas produtoras / distribuidoras que, na maioria dos casos, dão lucro, mas são execradas pela crítica e pelos fãs.

Já na metade final da década de 1950, outras companhias como a Allied Artists e a Filmgroup aproveitam o sucesso das ficções científicas B dos grandes estúdios e lançam suas feras. Porém, é na American Releasing Company (ARC) - que se desdobraria na lendária American International Pictures (AIP) -, de James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff que se faz mais relevante a continuidade de produção e distribuição destes filmes nos EUA.

⁹ Filmografia dos principais Universal Monsters e suas continuações, por criatura: **Drácula** – *Dracula* (1931); *Dracula's Daughter* (1936); *Son of Dracula* (1943) / **O monstro de Frankenstein** – *Frankenstein* (1931); *Bride of Frankenstein* (1935); *Son of Frankenstein* (1939) *The Ghost of Frankenstein* (1942); *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943) / **Múmia** – *The Mummy* (1932); *The Mummy's Hand* (1940); *The Mummy's Tomb* (1942) *The Mummy's Ghost* (1944); *The Mummy's Curse* (1944) / **Homem Invisível** – *The Invisible Man* (1933); *The Invisible Man Returns* (1940); *The Invisible Woman* (1940); *Invisible Agent* (1942); *The Invisible Man's Revenge* (1944) / **Lobisomem** – *Werewolf of London* (1935); *The Wolf Man* (1941); *Frankenstein Meets the Wolf Man* / Monstro da Lagoa Negra – *Creature from the Black Lagoon* (1954); *Revenge of the Creature* (1955); *The Creature Walks Among Us* (1956). Além desses, *House of Frankenstein* (1944) e *House of Dracula* (1945) reúnem, ambos, Drácula, Frankenstein e Lobisomem.

Identificando o florescimento do mercado adolescente, cria uma inovadora política de Cinema tendo este público como alvo (*target*) e de sessões duplas só de filmes B¹⁰. Dentre os seus vários gêneros próprios – delinquência juvenil, filmes de praia, paródias de espionagem, dentre outros – está o dos monstros. Além disso, a empresa distribuiu nos EUA os *Kaijus* japoneses dos anos 1960.

Exemplos fáceis do lado cômico são as paródias *I Was a Teenage Werewolf*, *I Was a Teenage Frankenstein*, ambos de 1957. Mas os filmes de Bert I. Gordon, como *Earth vs. the Spider* e *Attack of the Puppet People*, ambos de 1958 - e sobretudo, os de Roger Corman – como *The Beast With 1,000,000 Eyes* (1955); *It Conquered the World* (1956), *The Wasp Woman* (1959) - exemplificam melhor o tipo de abordagem da AIP. Nunca as criaturas foram tão engraçadas nem usadas em ambientes *nonsense* como a América da eclosão do *Rock'n'Roll*. No estilo *tongue-in-cheek* cormaniano, faz-se uma utilização pós-conceitual do que são os monstros cinematográficos, em uma exploração de seu potencial imagético. O próprio Corman diz:

You break the tension one way and it's horror. You break the tension another way, they laugh¹¹

1.6 MAR – TERRITÓRIO DO DESCONHECIDO

Haja visto os animais escolhidos para serem dissecados nessa dissertação, traço um breve painel abaixo dos monstros aquáticos do cinema até então. O mundo marítimo se coloca para o homem da Idade Moderna como algo a ser dominado. Local do desconhecido, do traiçoeiro, é representado com seus muitos mistérios e seres (figura 3). Criaturas como as sereias, a Hidra de Lerna, Leviatã, Moby Dick e O Monstro do Lago Ness habitaram as culturas lendárias desde quando temos conhecimento.

O Cinema surge em uma época que os oceanos já são muito mais conhecidos. Mas, por baixo da linha da superfície das águas, quem tem certeza do que nos pode aguardar? Na análise de Lemkin:

Beyond human control, the sea takes on all the aspects of wilderness that the virgin forest or the desert might possess. And it is as archetypal and immediately

¹⁰ GRAY, Beverly. Roger Corman: *Blood-Sucking Vampires, Flesh-Eating Cockroaches, and Driller Killers*. Nova York, EUA: Thunder's Mouth Press, 2004.

¹¹ Entrevista com Roger Corman no programa PM Magazine em Maio de 1987 (syndicated TV). Tradução livre: “Você quebra a tensão de um jeito e é horror. Você quebra de outro, eles riem.”

recognized as any other wilderness. As long as corpses wash up on the beach, we will fear the sea as uncontrollable, formless wilderness.¹² (LEMKIN, 2004, p. 323)



Figura 3: “Meerwunder und seltzame Their” (Munster's Famous Chart of Sea Monsters): Ilustração do Séc XVI feita por Sebastian Münster para representar as criaturas marinhas que imaginava-se haver na época.

Os monstros vindos das águas ganham mais expressividade a partir das ficções científicas B dos anos 1950, sobretudo porque a maioria dos testes de bombas atômicas era realizada em lugares no meio do oceano e, enquanto se pensava nos habitantes terrestres, geralmente evacuados dos locais, a vida marítima era esquecida. Além disso, não há lugar mais fácil para haver uma criatura perto das metrópoles sem nunca ter sido notada.

Godzilla repousava nos mares antes de se tornar o híbrido radioativo; o monstro da Lagoa Negra tem seu esconderijo no mundo submarino. Dentre tantos outros, na figura 4, faço uma montagem com alguns dos principais monstros aquáticos até os anos 1970¹³.

¹² Tradução livre: “Fora do controle humano, o mar tem todos os aspectos de selvageria de uma floresta virgem ou do deserto. E é tão arquetípico e reconhecível como qualquer outra selva. Enquanto cadáveres se afundarem nas praias, iremos temer o mar como a incontrolável selva sem forma.”

¹³ Da esquerda para a direita: O molusco de *O Monstro que Desafiou o Mundo* (*The Monster that Challenged the World*, 1957); o monstro do Lago Ness em sua primeira figura cinematográfica (claramente uma iguana) em *Secret of the Loch* (1934); Gojira; o polvo mutante de *O Monstro do Mar Revolto*; o monstro da Lagoa Negra; o cachalote Moby Dick na versão homônima de 1956, dirigida por John Huston; Gamera, a tartaruga mutante; caranguejo em *Attack of the Crab Monsters* (1957) e o monstro de *Creature from the Haunted Sea* (1961), os dois últimos dirigidos por Roger Corman.



Figura 4: Monstros d'água

Em visão contemporânea, a maioria dos monstros soam cômicos, divertidos, já que a tecnologia de efeitos especiais evoluiu muito desde então. Exceção maior feita a *Moby Dick*. O filme dirigido por John Huston foi a terceira adaptação do livro de Herman Melville para o cinema, trazendo Gregory Peck no papel principal, do Capitão Ahab. Metafórico, se distancia das outras obras de monstros marinhos por sua simbologia existencialista e dinâmica contemplativa. É evidente que a intenção do diretor não é realizar um filme de monstro, no sentido até então clássico, já que sua atenção é muito mais voltada à obsessão do capitão e a construção de linguagem próxima ao filme de aventura, como no livro.

O gigante Moby Dick é mais atemporal que os monstros que haviam no cinema - encontrando paridade de ressonância somente no símio King Kong, por serem monstros mais profundamente estruturados. Longe de, com isso estabelecer um critério de valoração dos filmes, ressalvo o fato porque o tubarão de Spielberg tem muitos pontos de conexão com a adaptação de Melville – sobretudo na segunda parte da narrativa. Tanto pelo fato de não ser um animal que sofreu por mutação quanto pelas dimensões de significado que a caçada a eles toma por parte dos humanos dos filmes, mesmo que Steven assuma uma jornada com final mais otimista, próxima a seu estilo de Cinema.

Na verdade, o livro, mais que o filme, é uma das maiores fontes de inspiração para a realização de *Tubarão*. O caçador de tubarões Quint, interpretado por Robert Shaw, tem

semelhanças claras com o capitão Ahab, ambos obcecados pelos animais, o que faz serem tidos como lunáticos, individualistas. Na versão original do roteiro do filme de Spielberg, Quint era apresentado assistindo ao filme de Huston e rindo dos absurdos que seriam aquelas situações. Gregory Peck, que detinha os direitos autorais da adaptação de Melville, contudo, não liberou o uso das imagens¹⁴. Além disso, também nessa primeira versão, a morte do personagem era com eles sendo arrastado para o mar por um arpão amarrado à sua perna, enquanto na narrativa de *Moby Dick* o mesmo acontecia, mas com o objeto preso ao pescoço de Ahab¹⁵.

1.7 CASO DE ESTUDO. O DIAGRAMA DE RUSSELL E A LEITURA PSICANALÍTICA

A partir do *boom* das criaturas cinematográficas da década de 1950, o gênero dos filmes de monstro ganha mais nuances, além de espécimes. Para isolar o objeto de interesse deste estudo a partir do próximo capítulo utilizo como base o diagrama proposto por Russell¹⁶, a fim de diferenciar os diferentes tipos de monstro do cinema (figura 5). Embora genérico, como o próprio autor ressalva, partirei do primeiro grupo, o *Deviant*, em sua primeira categoria – os *Animals* - a fim de pensar sobre essa estruturação.

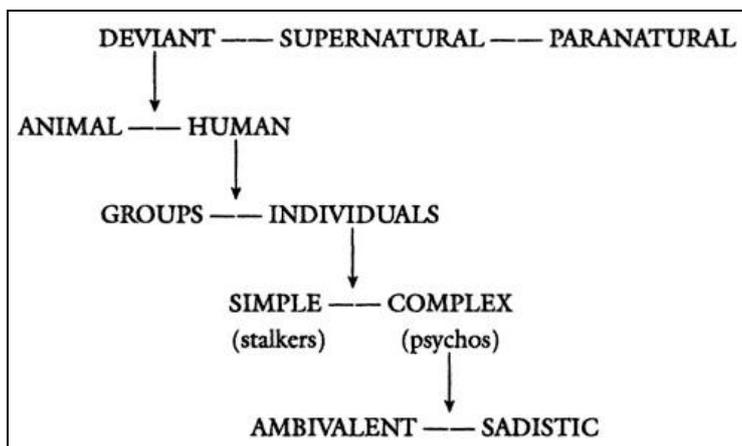


Figura 5: O Diagrama de Russell.

Em relação à leitura psicanalítica desses monstros, Braudy faz uma perspicaz relação entre Jung e o gênero do terror, que cito para encerrar essa primeira parte:

¹⁴ Ver o documentário de Laurent Bouzereau *A Look Inside Jaws* (1995) presente no DVD da edição de 30º Aniversário de *Tubarão* (2005): Universal Home Video.

¹⁵ LEMKIN, 2004, P.323

¹⁶ RUSSELL, 1997, p.245

We enter a horror film, with the general expectation that what is warped or ignored in the “normal” world will return to exact its price. The horror film’s fascination with the revenge taken on the present by a forgotten and ignored past, and its energetic preoccupation with the clash of the normal and the abnormal, accords well with the theme of a nature run amok because it has been obliterated and repressed. Jung’s formulation seems particularly relevant here, since he uses nature to refer to the lowest level of our collective affinity – whatever links human beings in ways that replace or circumvent political and social connections. This irreducible, basic nature cannot be depended upon to correspond to anyone’s particular desires. It designates all that cannot be controlled or manipulated, and in Jung’s system is akin to the unconscious. “The unconscious was like nature, and like nature it could help man or destroy him.”¹⁷ (BRAUDY, 1997, pp.294-295)

A questão maior dos filmes de monstro e o horror diegético confluem neste sentido. Na sociedade moderna, onde os homens acreditam ter a natureza submissa aos avanços tecnológicos, a força primitiva do seu levante à loucura simboliza a incapacidade do ser humano de corresponder aos desejos de um grupo. A força do conhecimento e da razão não pode subjugar o inconsciente, o natural.

¹⁷ Tradução livre: “Entramos em um filme de terror com a expectativa geral de que o que é ignorado ou deturpado no mundo “normal” irá retornar para ajustar as contas. A fascinação do filme de horror com a vingança no presente por algo esquecido e ignorado no passado e a sua preocupação enérgica com o confronto entre o normal e o anormal, vai de encontro com o tema “natureza vai à loucura” porque foi encoberta e reprimida. A formulação de Jung é especialmente relevante aqui, já que ele usa a natureza para se referir ao nível mais baixo de nossa afinidade coletiva – qualquer coisa que ligue os seres humanos a maneiras que relocam ou circundam conexões sociais e políticas. Não pode se contar com essa natureza, irreduzível, para que corresponda aos desejos particulares de alguém. Isso designa tudo que não pode ser controlado ou manipulado o que, no sistema de Jung, é análogo ao inconsciente. “O inconsciente é como a natureza e, como ela, pode ajudar ou destruir o homem.”

2. TUBARÃO

Em uma nação que convivia com o horror da Guerra do Vietnã, a explosão dos movimentos de minorias e a revolução cultural em outras formas de expressão artística, o cinema *mainstream*, no molde dos grandes estúdios, começava a ter dificuldade de penetração. A partir do final da década de 1960, também sob a influência das cinematografias modernas, sobretudo a francesa, e as questões de **autorismo**, surgem filmes com outras estéticas e questões nos EUA, na seara das superproduções, área em geral mais conservadora e avessa a muitas inovações.

2.1 DIÁLOGO RENOVADO

Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde) e *A Primeira Noite de um Homem (The Graduate)*, ambos de 1967, aparecem como primeiros exemplares do novo cinema, que vai se desenvolver nos anos seguintes e revolucionar o mercado de Hollywood. As novas gerações tomam conta da indústria cinematográfica, em um período em que diretores tiveram mais prestígio do que nunca e seu poder era legitimado pela sua ideologia meritória: o conceito de autor. Na avaliação de Peter Biskind:

Foi a última vez em que Hollywood produziu um bloco de filmes arriscados e de alta qualidade – em vez de uma rara e solitária obra-prima -, que eram impulsionados por seus personagens e não pela trama, que desafiavam as convenções tradicionais de narrativa, que desafiavam a tirania da correção técnica, que quebravam os tabus da linguagem e do comportamento, que ousavam ter finais infelizes. (BISKIND, 1998, p. 15)

Resguardada a inflamação da afirmação de Biskind, de fato é um momento especial tanto para o cinema norte-americano quanto para as culturas de muitos países – incluindo o Brasil. É no movimento da Nova Hollywood que a arte mais popular do século XX renova seu público dentro de sua indústria mais poderosa e traz outros olhares acerca de temas do cotidiano.

Ir, falar e pensar sobre Cinema estavam na crista da onda. No Rio de Janeiro, com a geração Paissandu, a criação do curso de Cinema da UFF e a eclosão do Cinema Novo e Marginal, há um entendimento especial desse momento com alguma afinidade entre o que era filmado ao redor do mundo. Os estudantes universitários americanos, dentre membros de

outros setores, buscavam nos filmes retratos mais condizentes com sua realidade e a cultura cinematográfica permeava a vida do país.

O que houve de mais essencial para a continuidade da Nova Hollywood foi o fato de seus filmes lograrem comercialmente, em uma época de ideais incensados. *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola e *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), de William Friedkin, adaptações de *best-sellers* da época, quebraram recordes de bilheteria, tornando-se eventos fílmicos – os *must-see*. Enquanto no primeiro há um lançamento em larga escala para a época – 316 salas nos EUA¹⁸ – no outro observa-se uma atualização do filme de terror, como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*) já fizera em 1968, mas com uma composição muito mais gráfica, próxima das produções de menor orçamento.

2.2 ECO-HORROR – OS FILMES DE MONSTRO NOS ANOS 1970

Na chegada da década de 1970, ataques de monstros cinematográficos já tinham sido objeto até de Hitchcock (*Os Pássaros - The Birds*, 1963), mas tinham como seu lugar de excelência as produções de baixo orçamento. *Willard* estreou em 1971 trazendo novo fôlego ao gênero com seus ratos sanguinários. Seu sucesso inesperado gerou a continuação *Ben* em 1972. Neste caminho, até *Tubarão*, coelhos (*Night of the Lepus*, 1972); rãs (*Frogs*, 1972); formigas (*Phase IV*, 1974); abelhas (*Killer Bees*, telefilme de 1974 da ABC, protagonizado por Gloria Swanson); aranhas (*The Giant Spider Invasion*, 1975); e baratas (*Bug*, 1975, último filme produzido por William Castle) aterrorizaram os espectadores.

Embora não se faça de maneira explícita, o uso de espécimes de pequeno porte e que atacam em grupo pode ser imediatamente associado à resistência do pequeno Vietnã à investida da nação gigante norte-americana. *Frogs* é o filme que melhor representa essa vertente de retomada de poder por parte da natureza, batizada *eco-horror*¹⁹. A natureza, através dos animais, vem cobrar pelo que é seu de direito e que o homem vem dominando e destruindo.

A emergência do *eco-horror* está em afinidade com o despertar da consciência ecológica no mundo. Entre a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente em Estocolmo e o Relatório Meadows, ambos em 1972, há a proliferação de movimentos sociais ecologistas pelo mundo. Pela primeira vez os problemas causados pela degradação do meio ambiente, provocados pelo crescimento econômico, são percebidos como uma realidade

¹⁸ BISKIND, 1998, p.169

¹⁹ DEMELLO, 2012, p.333

global que merece atenção, enquanto nas décadas de 1950 e 1960 eram somente pincelados pelas agências estatais de preservação dos países do primeiro mundo²⁰.

Mesmo assim, as feras assassinas ainda pertencem a um mundo que parece distante de nós – por mais que a ambientação seja próxima. Para um cinema que nesse momento adotava uma estética mais realista nos procedimentos de filmagem, era necessária uma criatura real, um assassino por natureza. Nada mais natural que o animal representativo do gênero dos filmes de monstro na Nova Hollywood tenha sido um tubarão-branco, o peixe-predador de maior dimensão existente. *Tubarão*, baseado no *best seller* homônimo de Peter Benchley traria os monstros a um outro patamar.

2.3 TUBARÃO – O INÍCIO

Peter Benchley era um jornalista que escreveu para o Washington Post, foi editor da Newsweek e fazia discursos do presidente americano (1963-69) Lyndon Johnson²¹. Após ler sobre a história do pescador Frank Mundus, que pescava tubarões-brancos e em 1964, capturou um que pesava duas toneladas, em Long Island, Benchley começou a pensar em uma história sobre um tubarão que atacava pessoas e o que aconteceria se ele não fosse simplesmente embora do local²².

Em 1971, após ler alguns artigos do jornalista, Tom Congon, editor da Doubleday, convidou o jovem para discutir suas ideias de livros. Nessa conversa, Benchley, entre outras, contou a história do tubarão. Congon acreditou na premissa e foi dado início à produção da obra²³. O lobby da editora com os veículos de comunicação de massa fez com que o processo de escritura fosse amplamente noticiado - desde o resumo inicial até o término, passando pela escolha do título e da arte da capa²⁴.

Richard D. Zanuck e David Brown conheceram *Jaws* antes de sua publicação e adquiriram o direito de adaptação para o cinema por US\$175.000 em um acordo pelo qual o próprio Benchley escreveria a primeira versão do roteiro. Donos da The Zanuck/Brown Company, produtora independente criada em 1972 e vinculada à Universal, vinham do enorme sucesso de *Golpe de Mestre* (*The Sting*, 1973).

²⁰ VIOLA, Eduardo. *O movimento ecológico no Brasil, 1974-1986: Do ambientalismo à ecopolítica*. In: PÁDUA, José (Org.). *Ecologia e política no Brasil. Rio de Janeiro: Espaço e tempo*, 1986.

²¹ Perfil de Peter Benchley. The Daily Telegraph (Londres). Edição de 14 de Fevereiro de 2006.

²² Benchley declarou isso no documentário *A Look Inside Jaws*.

²³ DOWLING, Stephen. *The book that spawned a monster*. BBC News Online em 01/02/2004. Acessado em 12/02/2013. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3400291.stm>

²⁴ HOBERMAN, 2004, p.203

Lançado em Fevereiro de 1974, o livro imediatamente alcançou a primeira posição na lista dos mais vendidos dos EUA, onde se manteve por 44 semanas²⁵ e alastrou seu sucesso por outros países, incluindo o Brasil²⁶. O faro comercial da dupla Zanuck/Brown se mostrou aguçado e a repercussão do romance trouxe publicidade e grande expectativa em torno do filme, que já começava sua produção no mesmo ano.

2.4 PRAIAS CINEMATOGRAFICAS

Nas décadas anteriores, através da popularização dos carros, novas rodovias, regulamentação da jornada de trabalho e uma cultura da sociedade do bem-estar, o turismo foi alavancado. O mar, antes território do desconhecido e das navegações comerciais, agora era usado para fins recreativos. Moderna, a praia surgia como ‘território de igualdades’ – embora isso possa ser facilmente refutado. Na criação de um thriller de monstro no cenário de refúgio de um ponto turístico litorâneo – Amity, local fictício – o êxito da novela era esperado.

Os filmes de praia da AIP e, no caso do Brasil, *Rio, Verão & Amor* (1966) e alguns primeiros filmes da Boca do Lixo paulistana, como *Paixão na Praia* e *As Libertinas*, já traziam o ambiente, principalmente para o público jovem. Os praiheiros já existiam em todos os continentes e ficar bronzeado era uma das maiores ambições estéticas da juventude.

A abordagem do terror nesse espaço da praia segue a evolução natural antropofágica da indústria cultural. Mesmo com o êxito na literatura da obra de Benchley, nada poderia ser mais impactante do que uma versão cinematográfica, já em épocas de predomínio do reino das imagens e do poder de comunicação universal do Cinema.

2.5 STEVEN SPIELBERG

Steven Spielberg nasceu em 1946, à época do “*baby boom*” pós 2ª Guerra Mundial. Cresceu vendo televisão e foi neste veículo que começou a carreira de diretor. Realizou o curta *Amblin’* (1968), sobre dois mochileiros que se encontram na estrada, se apaixonam e se separam. Após uma sessão em que assistiu a este curta, o diretor da divisão de televisão da

²⁵ DOWLING, Stephen. *The book that spawned a monster*. BBC News Online em 01/02/2004. Acessado em 12/02/2013. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3400291.stm>

²⁶ No Brasil, ficou por 38 semanas na lista dos mais vendidos. Fonte: Revista Veja, n. 361, 6/08/1975, p. 44.

Universal, Sid Sheinberg, gosta do trabalho do jovem e oferece a Spielberg um contrato de sete anos em sua divisão²⁷.

Steven dirigiu vários episódios de séries, incluindo o piloto de *Columbo* (*Murder by the Book*, 1971). Seu primeiro trabalho a chamar atenção foi o telefilme *Encurralado* (*Duel*, 1971), para a ABC, em que um caminhão de comportamento monstruoso persegue um motorista. Com a boa repercussão do telefilme, ele foi lançado nos cinemas da América Latina, Europa e Japão. Peter Biskind assinala:

Foi ao ar no dia 13 de novembro de 1971, *Encurralado* chamou a atenção e foi distribuído nos cinemas na Europa e no Japão. Spielberg se tornou o queridinho dos críticos franceses. (BISKIND, 1998, p. 271)

Encurralado pode ser visto como um “filme de monstro”. O caminhão - cujo motorista nunca conseguimos ver - persegue impiedosamente o vendedor David Mann após esse ultrapassá-lo na estrada. Spielberg cria uma encenação de perseguição, sobretudo a partir do olhar entre os dois novos inimigos (figura 6), aproveitando o design do veículo assassino, no qual os faróis parecem olhos.



Figura 6: Jogo de olhares em *Encurralado*

O filme traz elementos que o diretor desenvolverá em *Tubarão*. Spielberg assemelha os dois filmes como “sobre os leviatãs que perseguem o homem normal”²⁸. Além disso, o mesmo ruído de rugido de dinossauro usado quando o caminhão é vencido, desabando do penhasco, seria o escolhido para o tubarão caindo no mar, quando finalmente é morto e

²⁷ (BISKIND, 1998, p.269)

²⁸ Retirado dos extras do DVD *Duel: Special Edition DVD* (2005)

afunda no oceano - o que Spielberg reconheceu como homenagem à visibilidade que *Encurralado* lhe trouxe.

O primeiro do diretor para cinema foi *Louca Escapada* (*The Sugarland Express*, 1974), protagonizado por Goldie Hawn. Na jornada da mulher que tenta reunir sua família, ajudando seu marido a fugir da prisão e sequestrando seu filho que perdera a guarda, mais uma vez ele desenvolve a *mise-en-scène* da perseguição. Pauline Kael, em entusiasmada crítica na revista *The New Yorker*²⁹ aponta um “senso de composição e movimento que quase todo diretor poderia invejar”, demonstrado em um “jeito americano muito fácil e livre” e reconhece um *entertainer* nato com um novo estilo em uma das “mais fenomenais estreias na História do Cinema”.

De fato, Steven Spielberg sempre foi um diretor em busca da perfeição técnica e, em seu enlace com o ilusionismo do cinema clássico, exercita seu estilo com propriedade. No meio do desbunde da geração dos anos 1960/70, ele era de alguma forma um estranho no ninho, mesmo que quisesse fazer parte daquele momento histórico. John Milius recorda que era o “único que saía correndo para comprar as revistas especializadas na indústria. Estava sempre falando de bilheteria e renda”³⁰. Com uma visão de Cinema muito prática e comercial, era como um prenúncio dos *yuppies* da década de 1980. Diferenciava-se da maioria por seu interesse pelo setor executivo do cinema que, embora outros realizadores como Coppola e Friedkin também possuíssem, se mostrou mais aguçado na escolha dos projetos que fariam sucesso, ao longo do tempo, tornando-o mais independente financeiramente.

2.6 SPIELBERG E O TUBARÃO

Após o fim do ciclo de monstros na década de 1950, *Tubarão* era a volta da Universal ao gênero. Dessa vez, embasada por um outro tipo de direção, de cunho mais explicitamente ‘autoral’, e, na rebarba da nova predisposição às criaturas que *Willard* trouxera em 1971. É importante ressaltar que, diferente dos outros *eco-horrors*, a obra de Spielberg era uma produção de grande porte, algo que não se fazia desde *King Kong*.

Steven, que procurava um novo projeto para fazer, leu o roteiro e queria filmá-lo. Com a saída de Dick Richards – primeiro diretor contratado - por divergências com a produção, ele foi chamado por Zanuck e Brown, que haviam produzido *Louca Escapada*, para realizar a

²⁹ Publicada em 18/3/1974

³⁰ BISKIND, 1998, p. 272

empreitada. Na sua controversão entre o que era e a imagem do que queria ser, Spielberg entrou logo em crise. Biskind revela, trazendo uma conversa de Steven com Brown:

Eu não sabia mais quem eu era. Queria fazer um filme que deixasse uma marca não na bilheteria, mas na consciência das pessoas. Eu queria ser Antonioni. Bob Rafelson. Hal Ashby. Marty Scorsese. Eu queria ser qualquer pessoa menos eu mesmo” Ele pensava: Quem quer virar um diretor de tubarões e caminhões? “Existem duas categorias: filmes e fitas”, ele explicou ao produtor. “Eu quero fazer filmes.” Brown respondeu (...) “Olha só, esta pode ser uma fita, mas é uma fita grande. Muito grande. Depois dela você poderá fazer todos os filmes que quiser!” (BISKIND, 1998, p. 276)

O diretor, convencido da importância de projetar artisticamente seu nome, entrou de fato no projeto. Não gostava do roteiro de Benchley, que recebeu diversos tratamentos e foi constantemente reescrito durante as filmagens para dar empatia aos personagens e dinamismo à história. Na obsessão por uma carreira significativa Steven Spielberg esperava atualizar um gênero como Coppola (*O Poderoso Chefão*) e Friedkin (*O Exorcista*), fizeram nos anos anteriores.

Em busca de uma estética realista, consoante à produção *mainstream* da época, exigiu filmar em mar aberto, já que o ambiente era crucial para a narrativa nos anos 1970. Amity é uma tentativa de construção da paisagem mítica da América, em um cenário de locação - o balneário de Martha's Vineyard. D.W. Meinig³¹ diz que “toda nação madura tem suas paisagens simbólicas. Elas são parte da iconografia da nacionalidade, parte do imaginário coletivo, memórias e sentimentos que mantém um povo unido.” (1979, p.164). Em diálogo dessa afirmação com o caso de *Tubarão*, Jonathan Lemkin pontua:

Jaws is a perfect example: the landscape in the film is an environment that never really existed, except in the collective conscious of the vast majority of Americans. The setting is the archetypal coastal town – absolutely the earliest American image, the settlements of the pilgrims of the coast of New England. It is the predecessor of the American rural ideal, and in that sense, the truest America. It is also a creation of a nostalgia, a pure American community, which is nothing less than mythic. ³² (LEMKIN, 2004, p. 322)

Para empresar verossimilhança ao seu cenário, Spielberg escolheu locais para papéis menores e figuração. Para os personagens principais, escalou os rostos não tão conhecidos de

³¹ MEINIG, D.W. Meinig. *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Nova York, EUA: Oxford University Press, 1979.

³² Tradução livre: “*Tubarão* é um exemplo perfeito: a paisagem do filme é um tipo de lugar que nunca existiu realmente, exceto na consciência coletiva da maioria dos americanos. O cenário é a arquetípica cidade costeira – inegavelmente a primeira imagem americana, o abrigo dos peregrinos da costa de New England. Isso é predecessor do ideal de América rural e, assim, a América mais verdadeira. Também é uma criação de nostalgia, da comunidade americana pura, algo que não é nada menos que mítico.”

Roy Scheider, Richard Dreyfuss e Robert Shaw – “para que as pessoas pudessem acreditar que aquilo tudo estava acontecendo com gente igual a eles e a mim”³³.

Os diversos problemas com o tubarão mecânico construído para o filme - apelidado de “Bruce”³⁴ (figura 7) - e as constantes modificações de roteiro atrasaram a produção que, dos previstos 50 dias, se estendeu por mais 110 e o orçamento inicial de US\$ 3,5 milhões quase para US\$ 10 milhões. Mesmo assim, a expectativa era alta para os executivos da Universal – o mesmo não poderia se dizer dos atores e equipe técnica, que achavam uma bagunça –, mas a obsessão perfeccionista do jovem realizador acabaria sendo recompensada.



Figura 7: Spielberg e Bruce em momento de descontração na filmagem.

2.7 TUBARÃO – O FILME

Em uma tendência que viraria a praxis do cinema *mainstream*, *Tubarão* só ganhou uma cara na pós-produção. Embora o filme não lance mão de super efeitos visuais, que serão caros aos *blockbusters*, as escolhas de edição de imagem e composição sonora foram vitais para dar escopo a uma produção que vinha sendo ininterruptamente reescrita. Junto a isso, alguns procedimentos de Spielberg, baseado na estética de sua época, e nas suas referências audiovisuais da juventude, sobretudo os filmes B dão o tom do filme.

2.7.1 Presença velada

A primeira é a própria presença da criatura. As constantes falhas com o tubarão mecânico fizeram com que suas aparições fossem menos frequentes na tela. Carl Gottlieb, que

³³ BISKIND, 1998, p. 277

³⁴ O tubarão que vemos no filme foi desenvolvido por Robert Mattey, supervisor de efeitos especiais da Disney que trabalhou na adaptação de 20000 Léguas Submarinas. Na verdade eram três animais: um de corpo inteiro e um de cada lado do perfil e eles funcionavam através de motores pneumáticos.

escreveu a versão final do roteiro com Spielberg, aponta os filmes de monstro *O Monstro do Ártico* e *It Came From Outer Space* (1953) como referências para redefinir a aparição do assassino dos mares de Amity. O primeiro, por só mostrar o alienígena nos últimos minutos, e o segundo, porque o suspense era construído justamente porque os seus extraterrestres estão sempre no espaço fora-da-tela.

Na construção de linguagem que a ‘intempérie’ tecnológica demandava, a decupagem feita para indicar a presença do tubarão foi calcada em planos ponto-de-vista subaquáticos, o que John Brosnan³⁵ reconhece em *O Monstro da Lagoa Negra* e *O Monstro que Desafiou o Mundo* como precedentes. A diferença aqui é na omissão do corpo que olha, o que rompe a estrutura fechada dessa construção.

A partir das definições propostas por Edward Branigan sobre o PPV³⁶, podemos analisar as aparições do tubarão, que partem de planos de um olhar não-identificado cujo corpo será descoberto em retrospectiva, mais à frente como uma estrutura suspensa na base do olhar, típica do suspense. Em vista do pressuposto de que todas as pessoas que assistiram ao filme sabiam que este lidava com os ataques de um tubarão, essa não-identificação se torna mais ambígua. As pistas que nos levam a reconhecer como um plano ponto-de-vista (figura 8) são a angulação, sempre em câmera baixa, já que ele ataca os banhistas; o movimento de câmera subjetivo, em steadycam e, acima de tudo, o som, no caso o *leitmotif* mais famoso da História do Cinema.



Figura 8: PPV do tubarão no primeiro ataque.

³⁵ BROSAN, John. *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*. Londres, Inglaterra: Macdonald and Jane's, 1978.

³⁶ BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto-de-vista*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema. Vol. 2 Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, pp. 251–268.

2.7.2 Sexo implícito

A tensão do não ver, com o tubarão no espaço fora-da-tela atrás da câmera, nos identifica com o peixe. Para estudar esse dispositivo, usarei a primeira cena que, como Hoberman define, conta com um dos assassinatos mais eróticos no Cinema (HOBERMAN, 2004, p.212-213). A jovem que corre para o mar é seguida por seu flerte, bêbado e, na corrida, tira suas roupas – em se tratando de um filme de Spielberg, claro que a exposição do corpo é velada. Ela nada um pouco e alegremente levanta as pernas para o ar. O plano seguinte é o plano ponto-objeto do PPV (ver figura anterior): a tomada é subaquática, surge o tema da criatura, que eleva a tensão, e nos aproximamos da primeira vítima. Nos próximos planos, já sendo atacada, ela grita “*It hurts! Oh my God! Oh my God!*” enquanto tenta se esquivar. O namoradinho que a seguira, mas não conseguiu entrar no mar, murmurava pouco antes “*I’m coming, I’m definitely coming*”, em clara alusão a um repertório de diálogos, exclamações e sons típicos da popularização do gênero pornô-explícito ao longo da década de 1970.

Embora se situe em uma época que nudez e sexo não eram tabus no Cinema – inclusive era o que muitos espectadores jovens esperavam -, Spielberg tem uma notável filiação ao “filme de família”. Ainda que trabalhando nas bases do suspense / terror, com um público alvo de adolescentes da segunda fase e jovens adultos, o erotismo é atenuado em atitudes como a do diretor de tirar do roteiro o *affair* adúltero entre o oceanógrafo Hooper e a mulher do protagonista Brody e até na *mise-en-scène* dessa primeira sequência, que é filmada à noite, em subexposição, e mostra pouco do corpo da bela jovem.

Retomando a definição de Cohen de que o monstro impede a mobilidade sexual e delimita os espaços em que podemos circular, pode-se ler o primeiro ataque como uma castração às sexualidades afloradas. Enquanto os tubarões sempre estiveram no mar, os banhistas são como uma novidade. A jovem que escolhe nadar nua é um sintoma da sua época, imbuída de feminismo e libertação. Ao longo do filme, enquanto a presença e os ataques do monstro assumem ares políticos, mais nenhuma beldade será atacada – a lição foi dada? Em uma interessante análise dos monstros e erotismo feminino, Stephen Neale aponta, em uma análise refutável em dados mas, importante na questão dos significados:

...most monsters tend, in fact, to be defined as ‘male’, especially in so far as the objects of their desire are almost exclusively women. Simultaneously, it is women who become their primary victims. In this respect, it could be well maintained that it is women’s sexuality, that which renders them desirable – but also threatening – to men, which constitutes the real problem that the horror films exists to explore, and

which constitutes also and ultimately that which is really monstrous³⁷ (NEALE, 1980, p. 61)

No teor sexual de *Tubarão*, os elementos ficam em um nível suspenso como nesta referência a uma relação sexual ou em brincadeiras como apelidar um tubarão de “Garganta Profunda”³⁸. A imagem do pôster do filme também brinca com os subentendidos ao fazer do corpo do animal uma representação fálica, erguida e em direção à mulher nua, que nada despreocupada. Ao mesmo tempo, a sua mandíbula – *jaws*, em inglês – contornada pela boca seria a *vagina dentata* (figura 9).

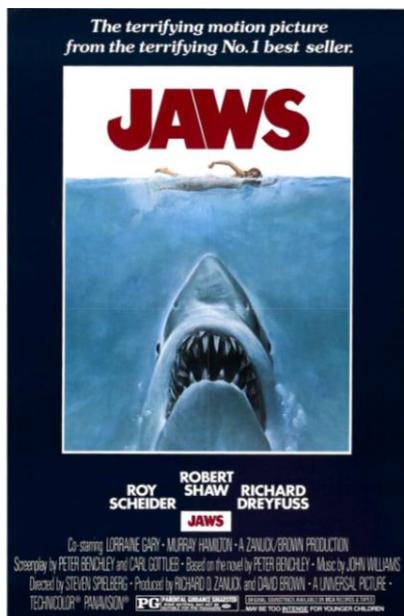


Figura 9: Pôster de *Tubarão*

2.7.3 Música, tensão e quebra de expectativa

A qualidade *sine qua non* para compor o clima de suspense é a surpresa. Pode-se dizer que o que mantém a vitalidade de um filme de terror é sua capacidade de ser inesperado, ainda que outros atributos do filme tenham ‘envelhecido’ com o tempo. Pauline Kael, em artigo na *The New Yorker*³⁹, afirma que os desastres em *Tubarão* não vêm programados, como em outros filmes, o que deixa o espectador sempre apreensivo, mesmo nos momentos

³⁷ Tradução livre: “A maioria dos monstros tendem, de fato, serem definidos como machos, especialmente porque seus objetos de desejo são exclusivamente mulheres. Simultaneamente, são as mulheres as suas primeiras vítimas. A respeito disso, pode ser dito que é a sexualidade feminina, que as torna desejáveis – porém ameaçadoras – perante os homens, que constitui o problema real que o filme de terror existe para explorar e também o que é realmente monstruoso.”

³⁸ O apelido pode ser lido tanto pelo prisma sexual quando político. *Deep Throat* (no original) é o filme pornográfico de 1972 que legitimou o poder de entretenimento de seu gênero, mas também é o pseudônimo que o vice-presidente do FBI, Mark Felt, adotou ao fazer as denúncias no caso Watergate.”

³⁹ KAEL, Pauline. *Notes on Evolving Heroes, Morals, Audiences*. *The New Yorker*. Publicado em 08/11/1976.

cômicos, porque o ritmo da edição é complexo e as imagens chocantes agigantam-se rapidamente na tela.

Um dos principais elementos do filme para a sugestão de tensão é a sua música, composta por John Williams. O compositor, que trabalhara com Spielberg em *Louca Escapada*, é responsável por uma trilha que integra perfeitamente a obra, sobretudo nos momentos de suspense. John cria um *leit motif* para o tubarão baseado em duas notas em ostinato⁴⁰ no baixo. Simples, a ideia de fazer essa base em somente duas notas se presta à concepção do tubarão como um animal instintivo e incontrolável. Em um filme que o terror do monstro vem da sua não-visão, o som que atribuímos à sua presença é ainda mais significativo.

O espectador é apresentado ao tema do monstro já no primeiro plano do filme, quando entram os créditos iniciais e a imagem é subaquática. O crescendo da música denota claramente tensão, perigo. Outros dois procedimentos na trilha reforçam essas sensações. Primeiro, a modulação dessas notas, que surgem baixas e aumentam e, em momentos de clímax, são alternadas em ritmo mais rápido do que no início de sua entrada. Pode-se associar imediatamente essa modulação com a respiração e os batimentos cardíacos, que seguem a mesma lógica; depois, quando a música atinge seus ápices, subitamente vem o silêncio, que é ainda mais aterrador - essa ruptura brusca acontece no clímax do *leit motif* e significa a morte do banhista. Na interpretação do uso da trilha na primeira sequência, Alexander Tylski diz:

The young woman gets undressed while running to the ocean and starts swimming completely naked. She is as 'naked' as Williams' music for this scene, since the latter is atonal, almost minimalist, deprived of any melody, simply primitive. The music, just by its return in conjunction with the underwater image (a visual leitmotif), suggests that something terrible is about to happen. The simple 'eruption' of music is often enough to scare us. (...) Williams uses a harmonica to conclude the overture as a highly ironic reference to the beginning of the scene. The young woman suddenly disappears in the ocean, swallowed by the monster. All the chaos disappears as well. A terrible silence replaces music. The end is harsh. This style of sudden cut is, in itself, a leitmotif⁴¹ (TYLSKI, 1999)

⁴⁰ Na definição do MEC, no sítio Portal do Professor, o ostinato é “Uma melodia ou sequência rítmica (motivo) repetida continuamente e sempre igual por um trecho relativamente grande ou por toda a música.” Acessado em 13/02/2013. <http://portaldoprofessor.mec.gov.br>

⁴¹ Tradução livre: “A jovem se despe enquanto corre para o oceano e começa a nada completamente nua. Ela está tão ‘nua’ quanto a música de Williams para essa cena, já que o tema é atonal, quase minimalista, despido de qualquer melodia, simplesmente primitivos. A música, somente pelo seu retorno em conjunção à imagem subaquática (o *leit motif* visual), sugere que algo terrível está para acontecer. Sua simples ‘erupção’ é o suficiente para nos apavorar (...) Williams usa a gaita para concluir a abertura como uma referência altamente irônica ao início da cena. A jovem subitamente desaparece no oceano, engolida por um monstro. Todo o caos desaparece também. Um terrível silêncio substitui a música. O fim é duro. O estilo desse corte abrupto é, por si mesmo, um *leitmotif*.”

Entretanto, no âmbito das associações feitas pelo espectador ao longo da projeção de um filme, a surpresa só pode vir através de desvios na estrutura base que lhes é apresentada no início. Isto é feito com as quebras de expectativas que, neste caso, na maioria das vezes são cômicas.

No princípio da segunda sequência de ataque, o inspetor-chefe Brody está na praia – onde os banhistas se comportam normalmente – e, através de seu olhar atento ao mar, é criada a apreensão. Na água, se encontram poucos personagens: a mulher gorda na bóia, o casal abraçado, a criança na prancha e um cachorro que entra para pegar um graveto. Eis que surge uma forma que parece a barbatana de um tubarão (figura 10). Contudo, o *leitmotif* não foi introduzido. Segundos depois revela-se: na verdade era a touca de um velhinho que nadava. (figura 11).



Figura 10: A barbatana ameaçadora



Figura 11: Revela-se o segredo

A atmosfera volta à normalidade e o mesmo velhinho vem falar com Brody. No fundo do plano ponto-de-vista do inspetor, a jovem que namorava na água grita e se agita. Outra quebra: era só uma brincadeira de seu parceiro. Mais uma vez a tranquilidade é retomada. Misteriosamente, todas as crianças se levantam e vão em direção ao mar (figura 12). Todas brincam, agitadas, boiando e, na sequência aparece o plano subaquático com o tema do bicho assassino. Agora, sim, é ele de verdade.



Figura 12: Crianças ao mar

Neste caso, a surpresa partiu da imagem que enganava. O mesmo acontece no início da cena ataque da terceira morte, quando a quebra vem com planos subaquáticos na angulação do animal, mas sem o *leitmotif* – ele não estava lá, era uma brincadeira de crianças do local. Ao longo do filme, o truque também virá com o som, como quando Brody joga iscas no mar e o tubarão aparece (figura 13) – pela primeira vez – sem o seu tema, ou quando Hooper encontra a cabeça de um pescador local que morreu buscando a criatura em um barco naufragado, e a música surge para afirmar que aquilo é por causa da fera (o espectador não viu essa morte), mas o mesmo não se encontra ali naquele momento. Outras vezes, a surpresa vem justamente por parte do nosso pré-conceito do andamento da história, que flui suave e a presença do tubarão se faz de maneira brusca, como quando o trio de protagonistas conta histórias do mar, embalados pelo álcool no barco.



Figura 13: O tubarão aparece

2.7.4 Retrato da época, identificação e heróis

Além dos precedentes históricos já citados, o momento em que *Tubarão* é feito sucede o Caso Watergate e uma crise de inflação na economia dos Estados Unidos. Embora Spielberg, contrário a muitos de seus contemporâneos, só vá ter um discurso político explícito mais à frente em sua obra - em *A Lista de Schindler* (*Schindler`s List*, 1993), *Munique* (*Munich*, 2005) e o recente *Lincoln* (2012) -, seu filme de monstro dialogará com esse momento de ‘moral baixa’.

Excetuando o primeiro ataque do animal à jovem local, as outras mortes são primeiramente causadas pela corrupção política – no que se assemelha aos filmes de monstro dos anos 1950 - e a ganância dos homens – onde King Kong é o maior espelho. Em época de desconfiança com o sonho americano, de movimentos anti-belicistas e em prol da igualdade social, a figura do prefeito de Amity é a de ressonância mais vilanesca da obra.

Logo após a primeira morte, uma autópsia inicial já revela a causa: tubarão. O chefe de polícia Brody decide interditar a praia, mas o prefeito Vaughn joga ‘panos quentes’ na situação e cria um relato oficial de acidente com a hélice de uma embarcação. O aniversário da Independência Americana estava muito próximo e aquilo não poderia inibir os turistas de irem à cidade – Amity é um balneário cuja maior fonte de renda é o turismo.

Após o segundo óbito, à vista de todos os locais, uma providência tem que ser tomada. Uma recompensa é oferecida a quem encontrar e trazer morto o assassino dos mares. O americano médio, em busca da fortuna, lança-se ao mar. Um dos mais antigos pescadores da região morre atacado pela fera – o que só sabemos mais para frente no filme –, mas logo um tubarão é encontrado e morto. Ao autopsiar o cadáver do peixe – encontrando placas de carro e outros detritos, no momento mais explicitamente ecológico do filme -, o oceanógrafo Hooper alerta Brody que não é aquele animal o responsável pelo terror. Tarde demais: a ‘salvação’ já virou notícia e novamente os veículos oficiais desinformam a população. O terceiro ataque acontece justamente no dia da Independência, com as praias lotadas de turistas.

Fica claro ao espectador quem é realmente culpado pela situação – a ganância. Mas, no caminho que a trama toma, surge o seu paradoxo principal: o tubarão tem que ser morto. Esse é o único jeito de retornar ao *status quo* como em todos os filmes de monstro, mesmo que o animal não seja um assassino calculista, suas vítimas vão até ele - a *mise-en-scène* de Spielberg nos planos aquáticos inclusive sugere a atração especial da criatura pelas pernas que batem na água. Os tubarões sempre estiveram no mar. Os humanos dominaram esse espaço há pouco e tomaram como seu por direito.

O chefe de polícia não tem poder para suplantar o discurso oficial e nunca chega a confrontar diretamente o prefeito. Tem medo d’água, mas precisa vencê-lo para trazer a tranquilidade de volta à cidade e, principalmente, à sua família. Os outros dois personagens que compõem o trio principal são opostos: o duro, tradicional Quint, representante do passado e da classe trabalhadora, e o rico, mas de alguma forma tecnocrático Hooper, que é o retrato da nova geração, tecnológica.

Para dar mais dinamismo a essa situação e sentido à caçada à fera, Spielberg faz de Brody, o ‘homem médio’, o herói do filme - o primeiro de seus protagonistas adultos, mas infantilizados e inocentes para com o mundo que o espreita. No meio de tradição *versus* modernidade, Brody faz sua iniciação ao mar. Na sua composição de integridade e coragem no enfrentamento de seus medos, surge uma nostalgia do bom americano, pouco presente na produção da época. A identificação com ele é criada no espelhamento que há com sua visão no segundo e terceiro ataques, onde o PPV é essencial. Desde que somos associados a seu olhar e bondade, é na sua jornada que virá o sentido para a práxis do resolvimento da situação.

A segunda parte do filme, profundamente ligada ao gênero da aventura, resguarda uma melancolia. Mesmo que tenha assassinado até uma criança, a morte do peixe não é essencial para a continuidade da vida local. O problema que leva à perseguição por parte dos humanos reside justamente no âmbito moral. O homem do século XX não pode se resignar à bestialidade. Em um pensamento extremamente sintomático da política americana, a consciência coletiva diz que aquele ambiente tem de ser restaurado, mas de volta a nós.

A amargura dessa situação se reflete na cena final, em que Brody acaba de conseguir matar o animal, reencontra Hooper e eles nadam em direção ao horizonte. Terminado aquele capítulo das suas histórias, sentindo-se vitoriosos na luta pela sobrevivência, nem por isso estão triunfantes. Algo de valor é perdido quando o tubarão é destruído.

2.7.5 Voyeurismo e novos monstros

A fruição pelos espectadores redesenha o paradoxo interno da situação do filme. Enquanto quer-se ver a morte da criatura que mata inocentes, também há o prazer em assistir aos ataques extremamente bem orquestrados. Em uma leitura contemporânea, o espectador do filme pode-se colocar mais ao lado da fera marítima, já que a primeira parte, dos assassinatos, envelheceu melhor que a segunda, da caçada.

O prazer voyeurístico com mortes é algo que vai ganhar ressonância ainda mais forte nos anos seguintes através dos filmes *slasher*. Nestes, o maior atrativo vem das perseguições e emboscadas de personagens assassinos como Jason, Michael Myers e Freddy Krueger, que viram figuras *pop*.

Em uma análise comparativa, podemos assemelhar o tubarão de Spielberg ao Norman Bates de *Psicose (Psycho, 1960)*⁴². Através do voyeurismo dos próprios personagens, que é

⁴² Também pode-se fazer uma comparação entre os dois filmes no uso de suas trilhas sonoras, que criam leitmotifs famosos às cenas de ataque de maneira parecida.

expressado nos PPVs, em uso de trilha sonora parecido – os temas principais constroem a tensão da mesma maneira – cria-se um prazer mórbido de ver seus assassinos em ação. Ainda assim, o filme de Hitchcock tem uma postura crítica muito mais clara em relação ao seu monstro – o psicopata -, na sua explicação psicológica.

O tubarão, à sua época, distancia-se dos outros monstros animais do cinema porque queremos vê-lo matar. É um animal – gigantesco -, mas pertencente à realidade do nosso mundo. King Kong e Godzilla, mesmo com todo o carisma não eram os animais que você poderia encontrar a poucos quilômetros do cinema. Ao mesmo tempo, mesmo seu poder de alcance menor que os outros monstros, ele gera mais medo por ser uma criatura existente no mundo extra-diegético.

O processo de identificação do espectador com o olhar do assassino de Spielberg e sua espetacularização, que subverte alguns comportamentos do animal do nosso mundo, o torna icônico. Não é de estranhar que uma das maiores repercussões do filme - a maior da História do Cinema de Terror – foi um momento de medo generalizado de entrar no mar. Os ecos do Cinema vem à realidade.

2.7.6 Simplicidade e interpretações

No campo diegético, Noel Carroll descreve a estrutura do filme como:

Perhaps the most serviceable narrative armature in the horror film genre" -- the "Discovery Plot," with its four movements: "onset" (the monster is revealed), "discovery" (the monster is discovered by a person or a group, but its existence is not acknowledged by the authorities), "confirmation" (the authorities are eventually convinced of the monster's threat), and "confrontation" (the monster is met and usually killed)⁴³ (CARROLL, 1981, p. 23).

Com essa simplicidade estrutural, Tubarão é um dos filmes mais facilmente reconhecíveis do cinema. A imagem de seu cartaz e o *leitmotif* do animal são verdadeiros ícones culturais. Apesar disso, muitas interpretações foram dadas ao filme, como aponta Hunter:

In spite of its basic simplicity, Jaws was wildly over-determined by metaphorical and symbolic contexts, cannily solicited in the film. Watergate, paranoia, styles of masculinity, the myth of the hunter, allegories of class, misogyny, guilt over Hiroshima and Vietnam -- all these interpretive possibilities were highlighted by

⁴³ Tradução livre: “Talvez a mais confortável estrutura narrativa no Horror – o “Discovery Plot”, com seus quatro movimentos: “ataque” (o monstro é revelado), “descoberta” (o monstro é descoberto por uma pessoa ou grupo, mas sua existência é negada pelas autoridades), “confirmação” (as autoridades são convencidas da ameaça do monstro) e “confrontação” (encontra-se o monstro e geralmente matam-no).”

contemporary reviews and have been elaborated on by academic critics ever since.⁴⁴ (HUNTER, 2009)

2.8 RECEPÇÃO E PRODUTO CULTURAL

Em junho de 1975, mês do lançamento do filme nos EUA, o livro *Tubarão* de Peter Benchley já tinha vendido 7,5 milhões de cópias⁴⁵. O filme era cercado de expectativa e teve uma estratégia de lançamento que iria nortear as distribuidoras por todo o mundo a partir dos anos seguintes. Biskind explica:

Tubarão mudou a indústria para sempre, na medida em que os estúdios descobriram o valor de lançamentos amplos (...) e publicidade maciça na televisão, duas coisas que aumentaram os custos de marketing e distribuição, diminuindo a importância de críticas em veículos impressos, tornando impossível um filme crescer gradual e lentamente, encontrando sua plateia à força da simples qualidade. (BISKIND, 1998, p. 291)

Uma verdadeira ‘tubaromania’ foi instaurada (ver Anexo I). *Tubarão* faturava alto semanalmente e caminhava a passos largos para se tornar a maior bilheteria da história do Cinema⁴⁶ – posição que ocupou até dois anos depois, com a chegada de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977). O público, especialmente das cidades litorâneas, ficava excitado com o filme. As propagandas eram seguidas de frases como: “Vai nadar? Veja *Tubarão* primeiro!” (figura 14).



Figura 14: Letreiro e fila de cinema americano que exibia *Tubarão* em 1975. Fonte: <http://cinematreasures.org/photos/49561>

⁴⁴ Tradução livre: “Apesar de sua simplicidade, *Tubarão* foi amplamente determinado por contextos metafóricos e simbólicos habilmente pincelados no filme. Watergate, paranóia, variações de masculinidade, o mito do caçador, alegorias de classes, misoginia, culpa pós-Hiroshima e Vietnã – todas essas possibilidades de interpretação foram sublinhadas pelas críticas contemporâneas e elaboradas por acadêmicos desde então.”

⁴⁵ HOBERMAN, 2004, p.213

⁴⁶ De acordo com o portal Box Office Mojo, do IMDB, reajustada a inflação, *Tubarão* é a sétima maior bilheteria da História do Cinema. Acessado em 15/02/2013. <http://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>

Filas quilométricas eram uma constante (figura 15). Todos queriam saber e falar sobre o evento do ano. Ainda que *O Exorcista* e *O Poderoso Chefão* também tenham tido grande repercussão, poucos anos antes, o fenômeno de *Tubarão* era sem precedentes, pela universalidade da história⁴⁷ e, principalmente, pela identificação com o público jovem através da linguagem do filme e sua publicidade, dentro da produção *mainstream*. A revista *Veja*, em matéria na semana de lançamento do Brasil, traz o seguinte texto:

Desde a última quinta-feira, o Brasil está entregue a mais um desses delírios cinematográficos, com a estréia simultânea de "Tubarão" em todas as grandes cidades. E junto às extensas procissões de candidatos a espectadores, os incidentes tornaram-se inevitáveis. Sobretudo no Rio, numa prova de que sequer o mitológico bom humor do carioca tem conseguido superar a frustração de não obter ingressos - vendidos ao preço único de 15 cruzeiros - para "o melhor filme do ano". (...) Na tarde de quinta-feira, quando as portas do cinema Pax, em Ipanema, foram fechadas por absoluta falta de lugares disponíveis na platéia, as bilheteria tiveram sua proteção de vidro rapidamente estilhaçada pela turba enfurecida. Vítima de idêntica imprudência, o Condor-Largo do Machado, no bairro do Catete, também foi depredado. Enquanto isso, no subúrbio do Méier, uma faixa de 4 metros estendida na fachada do cine Imperator foi inteiramente destruída pelo público sem ingressos (...) No Rio, no dia da estréia, nem a chuva torrencial impediu que os oito cinemas da rede lançadora somassem 40.000 espectadores e 450.000 cruzeiros de faturamento. Pois a verdade é que, no escuro das salas, as reações dos espectadores assumem formas ainda mais surpreendentes. (...) No Rio, pelo menos um deles já vem obtendo razoável sucesso, No instante em que o enorme tubarão branco engole uma atriz, viva e inteira, uma voz jamais se esquece de gritar: "Aí, ma-chão!" O público delira. (Revista VEJA, n. 382 pp. 46 – 47).

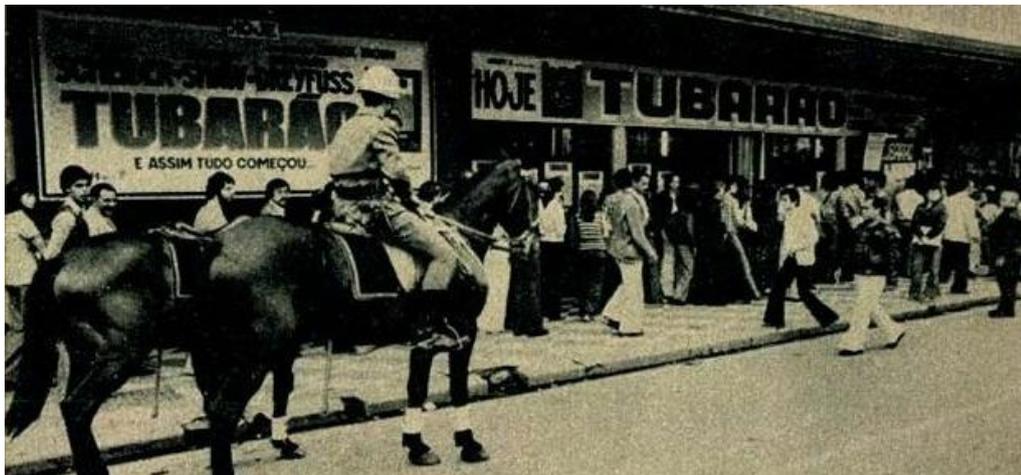


Figura 15: Cinema paulista que exibia *Tubarão* precisa de reforço policial para conter a agitação do público na fila. Fonte: Revista *Veja*, n. 382 p. 46

Em um caminho que os filmes B já trilhavam há décadas, o filme é um dos primeiros a ser lançado com a intenção de atingir um segmento de público específico e, com isso,

⁴⁷ De acordo com matéria de 15 de julho de 2004 da Folha da Tarde, *Tubarão* no que se manteria em segundo lugar até hoje, analisando as bilheteria dos últimos oito anos. A matéria cita o portal FilmeB e o Sindicato de Distribuidores como fonte.

identificar o poder que tinham os adolescentes e jovens adultos para Hollywood. Desde então, a grande maioria das superproduções é direcionada ao segmento. O filme de gênero é especialmente atraente aos jovens - a partir dos códigos que são de conhecimento comum, sua fuga da 'realidade dramática' e rotina da vida e no jogo de emoções que, sobretudo o cinema de terror, coordena.

O que a juventude já vinha vendo nos *drive-ins* agora era atualizado no *mainstream*. Em *Tubarão* há a grande virada na indústria de cinema norte-americana, quando o filme de gênero assume com força total seu comando. Com a dimensão do seu alcance, brincadeiras com seus ícones foram repetidas à exaustão. Outras fitas com tubarões foram despejadas no cinema para aproveitar o momento do mercado (figura 16).

Figura 16: Na mesma página do anúncio de *Tubarão* (inferior esquerda), há o de *Morte Branca em Água Azul* (superior direita). Através das artimanhas da publicidade, o filme, lançado no Brasil em 1972, era reexibido na esteira do sucesso de Spielberg. Fonte: Jornal do Brasil, 15 de Janeiro de 1976, p. 48.

A saturação de exposição é outra das vertentes desse novo momento, dos *blockbusters*. Nas épocas de estreia, o filme está em todos os cantos: veículos de comunicação, mobiliário urbano e nas conversas entreouvidas. As brincadeiras e citações a seus ícones são muito úteis à disseminação do referencial, já que reforçam a sua presença como fenômeno cultural. É uma situação *a la* caça e caçador, sem bons nem maus, onde ambos saem vencendo.

Tubarão fez com que os tubarões adquirissem status de celebridade e dois desenhos animados com o animal foram produzidos em 1976: *Meu amigo, o tubarão* e *Tutubarão*. No campo da paródia, capas de revistas populares (figura 17), charges e quadros humorísticos constantemente se utilizavam do filme. Hoberman afirma que "poucos dos medos americanos não foram incorporados no tubarão em paródias a seu pôster"⁴⁸ (Hoberman, 2003, p.147). No cinema, além de suas continuações caça-níquel, também haverá um cardume de títulos com animais assassinos invadindo as telas dos cinemas nos anos seguintes. No próximo capítulo estudarei especificamente dois desses filmes: *Bacalhau* (1976, Brasil) e *Piranha* (1978, EUA) e as relações entre referente e referencial no campo das intertextualidades.

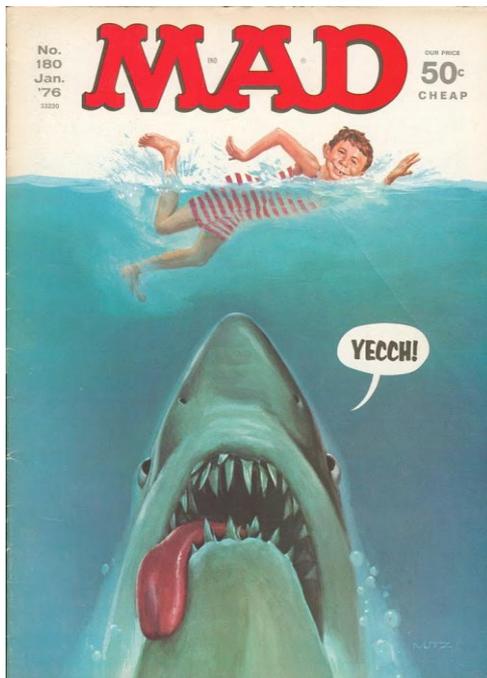


Figura 17: Capa da revista MAD, de janeiro de 1976, parodia o pôster do filme.

⁴⁸ Tradução livre. No original: "there were few American fears that were not displaced onto the shark in parodies of Jaws's poster."

3. PIRANHA E BACALHAU

*Mr. Vaughn, what we are dealing with here is a perfect engine, an eating machine. It's really a miracle of evolution. All this machine does is swim and eat and make little sharks, and that's all.*⁴⁹ (Hooper em *Tubarão*)

3.1 BLOCKBUSTER HIGH-CONCEPT, JAWSPLOITATION E FILMES-MUTUALISTAS

O público de *Tubarão* reagia fortemente nas sessões. O produtor David Brown diz que “podia passar por um cinema e saber qual rolo estava passando pelos sons que se escutava. Era uma nova experiência. Participação do público” (SHONE, 2004, p.37). Além disso, os empolgados espectadores assistiam ao filme diversas vezes. Spielberg lembra ter se dado conta quando, em uma fila de sorveteria, todos falavam sobre *Jaws*: “Deus! É o filme mais assustador que eu já vi. Eu já assisti seis vezes.” (Ibidem, p.27)

Exageros dos realizadores à parte, o fenômeno – sobretudo de bilheteria - do filme, fez com que se buscasse uma nomenclatura condizente. Como lembra Tom Shone:

What manner of beast was *Jaws*? A “hit”? A “phenomenon”? Nobody knew what to call it. In the mid-seventies, *The Wall Street Journal* had alerted readers to a new age of “spectaculars”, while *Variety* opted for “super-blockbuster”, and *The New York Times*, in 1978, plumped for “super-grosser” (...) Hollywood was about to embark on a lexical inflation game that was the equal of its economic one, resulting in today’s bewildering array of terms – blockbuster, event movie, franchise film, tent pole picture.⁵⁰ (SHONE, 2004, p.27)

Trabalharei aqui com a noção de *blockbuster high-concept*, pensando em filmes-eventos de conceitos universais, com saturação de mídia pelo marketing e grande sucesso comercial, a partir da síntese de Schatz⁵¹ do encontro da juventude - adaptada ao cenário

⁴⁹ Podemos compreender contemporaneamente essa frase tanto como a descrição do impulso bestial do tubarão, remetendo ao filme de monstro como um prenúncio dos filmes que surgiram em sua esteira e também do que a indústria do cinema iria se tornar. Tradução livre: “Sr. Vaughn, estamos lidando aqui com o motor perfeito, uma máquina devoradora. É de fato um milagre da evolução. Tudo o que essa máquina faz é nadar, comer e fazer tubarõezinhos e isso é tudo.”

⁵⁰ Tradução livre: “Que tipo de espécie de animal era *Jaws*? Um “hit”? Um “fenômeno”? Ninguém sabia como chamá-lo. No meio da década de 1970, *Wall Street Journal* alertou aos leitores um nova era de “espetaculares”, enquanto a *Variety* optou por “super-blockbusters” e o *The New York Times*, em 1978, por “super-arrecadador”(…) Hollywood estava prestes a embarcar no jogo de exagero lexical, semelhante ao que acontecia no seu jogo econômico, o que resultou no conjunto atordoante de termos atuais – blockbuster, filme evento, filme franquia e filmes de sustentação”

⁵¹ MASCARELLO, 2006, pp.333-360.

contemporâneo da pré-venda dos filmes⁵² - com o texto fílmico “em um processo narrativo já ativado”, no qual o “filme em si dificilmente inicia ou finaliza o ciclo textual”⁵³. O conceito serve para ilustrar um conjunto de filmes-espetáculo que se iniciou em *Tubarão*⁵⁴ e vem movimentando até hoje a maior parte do faturamento de bilheterias, tanto nos EUA quanto no Brasil e vários outros países.

Como abordado anteriormente, o filme de Spielberg não é propriamente uma invenção cinematográfica, mas o resultado de toda uma tradição dos filmes de monstro, que se atualizavam na década de 1970, misturados a uma estética realista dos novos cinemas. Com o faturamento sem precedentes e a dimensão de fenômeno, foi imediato o início de uma *jawsplotation*⁵⁵. Produtores de baixo orçamento por todo o mundo percebem a paixão do público pelo filme e a dimensão universalista de sua história. Um filão será explorado exaustivamente. Em uma etapa seguinte ao *eco-horror*, esses filmes têm monstros marítimos ou gigantescos e seguem uma estrutura semelhante ao seu filme-referência a fim de serem identificados como frutos da mania e, justamente com disso, conseguem uma publicidade indireta (ver cartazes de alguns dos filmes no Anexo 3).

O maior trunfo para o êxito de Spielberg foi sua simplicidade - seja de linguagem ou narrativa - que o fez facilmente reconhecível e imitável. Dentro desse ciclo *exploitation*, o que se busca é que, nos campos de tema e forma - sobretudo o *discovery plot* -, suas referências sejam sublinhadas. Cito abaixo a definição de Rick Altman para entender o processo macro de formação de um gênero, a fim de comparar o procedimento ao que aconteceu neste ciclo:

Spectator response, I believe, is heavily conditioned by the choice of semantic elements and atmosphere, because a given semantics used in a specific cultural situation will recall to an actual interpretive community the particular syntax with

⁵² SCHATZ, 1993, p. 34

⁵³ Ibidem. No caso de *Tubarão*, haja vista toda a repercussão causada pelas vendas do livro e a ampla cobertura jornalística da produção do filme.

⁵⁴ Biskind enxerga Spielberg como um ‘Cavalo de Troia’ para os estúdios retomarem seu poder. Embora *Tubarão* deflagre, junto a *Guerra nas Estrelas*, essa nova era, é notável a sua filiação às ideias de autorismo e soberania do diretor da Nova Hollywood

⁵⁵ Nomenclatura usada por I.Q. Hunter para designar os filmes que se inspiraram ou simplesmente copiaram *Tubarão*. Ele identifica nesse grupo os filmes: *Bacalhau* (1976), *Mako*, *O Tubarão Assassino* (*Mako: Jaws of Death*, 1976), *Grizzly* (1976), *Orca – A Baleia Assassina* (*Orca*, 1977), *Claws* (1977), *The Black Pearl* (1977), *Tentáculos* (*Tentacoli*, 1977), *Piranha* (1978), *Barracuda* (1978), *The Bermuda Depths* (1978), *O Peixe Assassino* (*Killer Fish*, 1979), *Up from the Depths* (1979), *Alligator – O Jacaré Gigante* (*Alligator*, 1980), *Piranha 2 – Assassinas Voadoras* (*Piranha Part Two: The Spawning*, 1981), *O Último Tubarão* (*L'ultimo squalo*, 1981), *Areia Sangrenta* (*Blood Beach* 1981), *Shark: Rosso nell'oceano* (1984), *Dark Age* (1987). Além destes, o sítio Jaws RipOffs -<http://jawsripoffs.wordpress.com/> - tem uma extensa lista desse ciclo, dentre os quais podemos adicionar outros títulos relevantes: *Shark Kill* (1976), *Animais em Fúria* (*Day of the Animal*, 1977), *Bermude: la fossa maledetta* (1978), *O Caçador de Tubarões* (*Il Caccitatori di Squali*, 1979), *Crocodilo Assassino* (*Crocodile* 1981), *Blood Tide* (1982), *Çöl* (1983) e *Beasts* (1983).

which that semantics has traditionally been associated in other texts. This *syntactic expression*, set up by a *semantic signal*, is matched by a parallel tendency to expect specific syntactic signals to lead to predetermined semantic fields.⁵⁶ (ALTMAN, 1984, PP.15-16)

Desta maneira, ao utilizar códigos de *Tubarão*, esses filmes não vão exercer somente uma ação parasitária em relação a seu referencial, mas o ajudarão a disseminar o fenômeno e estabelecer sua identidade estética. Uma vez que o filme de Spielberg é apontado como um dos iniciadores da mudança na indústria de Hollywood para as superproduções supersaturadas, os *jawsplotation* darão força para a perpetuação dele no imaginário coletivo e para a criação de uma franquia. Dentro desse modelo de *blockbuster high-concept*, *Tubarão* é um caso de sucesso por conseguir permanecer na memória cinematográfica. Quem está explorando quem?

Neste âmbito são concebidos os filmes *Piranha* e *Bacalhau* – casos que irei estudar mais profundamente. Para conceituar esses filmes além da ideia de paródia – que retomarei mais à frente -, e estudá-los como produtos culturais, esboço aqui o conceito de **filmes-mutualistas**. O dicionário de português Larousse⁵⁷ define mutualismo como: “1. Sistema de solidariedade entre os membros de um grupo, à base de ajuda mútua. 2. Tipo de associação entre dois organismos que resulta em benefícios bilaterais”. No Michaelis⁵⁸, uma das definições é “2. Biol. Forma de simbiose de que ambos os simbioses, ou associados, tiram vantagem”.

Empresto esse conceito da biologia para identificar a necessidade que referencial e referente tem um do outro. Em 1975, além de *Tubarão* eram lançadas nos EUA a HBO, iniciando a TV a cabo e o vídeo doméstico, no formato Betamax. Além das televisões abertas, os filmes ganham cada vez mais janelas de exibição, que em poucos anos faturarão mais para as *majors* que o próprio circuito do cinema⁵⁹. Neste sentido, as reiteraões a Spielberg fortalecem ainda mais o filme, em sua expansão para esse mercado⁶⁰ e criam uma existência **mutualista**, já que também os menores precisaram do sucesso do primeiro para lograr.

⁵⁶ Tradução livre: “Acredito que a resposta do espectador é extremamente condicionada aos elementos semânticos e a atmosfera porque, uma semântica conhecida e utilizada em uma situação cultural específica vai retomar ao público que interpreta, a sintaxe particular com a qual essa semântica foi tradicionalmente associada em outros textos. Essa *expressão sintática* somada pelo *signo semântico* é combinada a uma tendência paralela de esperar signos sintáticos específicos que guiem a campos semânticos predeterminados.”

⁵⁷ Larousse, Ática : Dicionário da Língua Portuguesa. 2001, 1ª edição.

⁵⁸ Michaelis Moderno Dicionário Da Língua Portuguesa. Autor: Walter Weiszflog. 2004, 1ª Edição.

⁵⁹ MASCARELLO, 2005, p.348

⁶⁰ A estreia de *Tubarão* na ABC, em 04 de novembro de 1979 foi a segunda maior audiência de um filme televisionado, à época, só perdendo para a primeira exibição de “E o Vento Levou...” no mesmo 1976. (HOBERMAN, 2003, p.219)

3.2 O BERÇO DOS MONSTROS

3.2.1 *Bacalhau* – Boca do Lixo e Paródia no Cinema Brasileiro

Tentativas de capitalização em cima de grandes sucessos sempre foram feitas no cinema brasileiro, especialmente nos momentos de uma “produção industrial”⁶¹. Nos anos 1970, na Boca do Lixo paulistana, diversos títulos surgem no intuito de seguir a onda dos grandes sucessos do cinema. Opera-se então, consoante à política do governo, uma **substituição de importações**⁶² com similares nacionais que se apropriam da produção estrangeira e realizam seu produto adaptando a fórmula à realidade brasileira. Nas palavras de Nuno Cesar Abreu:

Um aspecto fundamental da pornochanchada é que ela opera com qualquer elemento que esteja à disposição para servir a seus propósitos, sendo frequente o recurso à paródia ou a citações (...) Como *comédia erótica* a pornochanchada atuou como uma espécie de “vampira de gêneros”, como sugerem alguns títulos de sua produção. Apoiada no humor e na exploração da nudez como apelo erótico, constrói suas tramas satirizando filmes de aventura, de histórias infantis, as formas aculturadas do *western* – os filmes de cangaço ou grampo – e, principalmente, filmes americanos de grande repercussão – por óbvias razões de mercado. (ABREU, 2006, p. 149)

Nesta fauna, referenciando filmes americanos anteriormente citados aqui, surgem títulos como: *O Poderoso Garanhão* (1974) e *O Filho do Chefão* (1974), ambos na esteira de *O Poderoso Chefão*; e *Exorcismo Negro* (1974), *Pesadelo Sexual de um Virgem* (1974) e *O exorcista de mulheres* (1975), que caminham no nicho de mercado gerado por *O Exorcista*. Com *Tubarão* não foi diferente, e *Bacalhau* foi o produto nacional oferecido.

Bacalhau opera como uma paródia ao americano, seguindo de perto e debochando de sua estrutura narrativa. Sérgio Augusto define a paródia como “uma forma de imitação irônica e deformante, inversora de valores, uma repetição com distanciamento crítico.” (AUGUSTO, 1989, p.150), que “mantém com o original uma relação perigosamente desigual: nela o elemento forte é sempre o seu referencial. Primeiro porque sem o que parodiar a paródia inexistente. Segundo, pela posição superior que o modelo (...) costuma ocupar na escala de valores culturais estabelecidos.” (Ibidem p.151)

A intenção desta monografia é estudar a criação e coexistência dos filmes *Tubarão*, *Piranha* e *Bacalhau*. Para isso, entendo-os como produtos culturais e, no caso do filme

⁶¹ Para um estudo do desenvolvimento dos pastiches e paródias no cinema brasileiro, ver João Luiz Vieira – *Este é Meu, este é seu este é nosso* e Sérgio Augusto – *Esse Mundo é um pandeiro*.

⁶² ABREU, 2006, p.62

brasileiro, tomo como base antecedente, condição *sine qua non*, a incapacidade criativa de imitar que Paulo Emílio⁶³ identifica em nosso cinema. Neste sentido, coloco juntas duas leituras das paródias dessa época, a primeira de seus desdobramentos e a segunda, de sua estratégia de mercado:

Este tipo de paródia apenas faz com que o espectador glorifique ainda mais o cinema de Hollywood como único, autêntico e legítimo cinema, reconhecendo a incapacidade brasileira de copiar “bem”. Tal tipo de paródia trabalha, assim, duplamente contra o cinema brasileiro. Por um lado reaviva um velho preconceito segundo o qual o cinema brasileiro é ruim, e por outro, autoriza consequentemente uma certa prática dominante – a do filme clássico-narrativo americano, de superprodução, do filme de efeitos técnicos – como válida, legítima e autêntica, reconhecendo a eficiência da linguagem de um cinema opressor. Ao cinema brasileiro restaria apenas uma gargalhada à sua incompetência.” (VIEIRA, 1982)

A pornochanchada fazia uma imitação comercial, por assim dizer, e não cultural – como se observa nas chanchadas. Tratava-se de uma paródia debochada a serviço da bilheteria, para arrecadar quase tanto quanto o modelo (...) Numa leitura mais tolerante, a pornochanchada paródica pode ser compreendida também como uma estratégia de sobrevivência econômica. Copiar, parodiar, fazer referências às produções estrangeiras seriam meios de enfrentar o sistema colonial (na cabeça do público e da economia cinematográfica). Ao satirizar, a pornochanchada estaria tentando utilizar-se do filme estrangeiro (devorando-o), em uma estrutura de mercado que “repele” o filme brasileiro, colocando-o como um debochado produto híbrido; requer o conhecimento do estrangeiro, mas oferece o “melhor nacional” – mulher gostosa, machismo e sacanagem.” (ABREU, 2006, p.152-153)

Bacalhau é um exímio representante dessa ‘pornochanchada paródica’. No exato momento em que havia público e nicho de mercado para o filme, ele foi feito. O filme estreou no Brasil com diferença de poucos meses para *Tubarão*. Este foi lançado no Natal de 1975, enquanto o brasileiro em 09 de agosto de 1976⁶⁴, na esteira de seu sucesso.

3.2.2 *Piranha* – O cenário americano dos baixos orçamentos

Em perfil de Roger Corman feito para a New York Times Magazine, um executivo anônimo da Universal Studios diz: “O que é *Jaws* (...) senão uma antiga fita de monstros das profundezas de Corman, mais uns US\$ 12 milhões para produção e divulgação?”⁶⁵ (DAVIDSON, 1975, p.29). Enquanto o cinema *mainstream* lançava mão dos gêneros cinematográficos para jovens, os filmes B já faziam isso há décadas.

⁶³ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

⁶⁴ Fontes: Portal da Cinemateca Brasileira <http://www.cinemateca.gov.br/>

⁶⁵ Tradução livre. No original: “What was *Jaws*? (...) but an old Corman monster-from-the-deep flick – plus about US\$12 Million more for production and advertising?”

Roger Corman, já à época de *Tubarão*, acumulava duas décadas de experiência no cinema. Em 1970, ele fundara a New World Pictures com seu irmão Gene, após produzir por anos para a AIP. A empresa fazia filmes de pequeno orçamento, produção rápida e fácil assimilação⁶⁶. Diversos subgêneros eram explorados, como os filmes de carro – *Corrida da Morte Ano 2000* (*Death Race 2000*, 1975), o *blaxploitation* – *Savage* (1973), o *women in prison* – *Women in Cages* (1971) e todo tipo de *sexploitations*, com professoras, enfermeiras e outras. Roger Corman se firmava como um produtor-autor. Por mais que não acompanhasse de perto as filmagens, sua marca sempre era imposta em escolhas cinematográficas, como a nudez, os temas, as estruturas dos filmes e a dinâmica de realização.

Seu faro comercial, sua idiossincrasia de fazer sempre projetos pequenos – que eram exibidos em salas menores, *drive-ins*, sessões duplas – e, principalmente, sua visão de homem de negócios de aproveitar temas do que está repercutindo no Cinema, seja internacional, da “alta cultura” ou o *mainstream* de Hollywood, fizeram que Corman logo pensasse em um filme que seguisse o sucesso de *Tubarão*. *Piranha* é um desdobramento do nicho de mercado para monstros que surgira e, contrário a *Bacalhau*, opera uma paródia próxima estruturalmente do original, mas sem a intenção explicitada de imitação, com humor mais sutil, derivado dos absurdos da própria situação. Bruce Kawin, sobre isso, diz que “Brecht teria amado”⁶⁷ (1978, p.10).

3.3 OS DIRETORES

3.3.1 Adriano Stuart

Adriano começou como ator mirim da Tupi em programas de televisão como TV de Vanguarda e as novelas *Os Anjos Não tem Cor* (1953) e *Os Irmãos Corsos* (1955). No cinema, estreia à frente as câmeras do cinema como o Rodrigo Terra Cambará na adaptação de *O Sobrado* (1956). Começa a trabalhar como diretor na série *Shazan, Xerife & Cia.* (1972 - 1974), da Globo, na qual também foi um dos roteiristas.⁶⁸

Como escritor entra no cinema em *A Super Fêmea* (1973) e *Exorcismo Negro*. Com filiação íntima à comédia – gênero de todos os filmes que vai dirigir ao longo da carreira -

⁶⁶ Além de suas produções, a New World também distribuía filmes europeus geralmente ligados ao cinema de arte, como *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972), *Amarcord* (1973), *A História de Adèle H.* (*L'Histoire de Adèle H.*, 1975), *Dersu Uzala* (1975), e *Fitzcarraldo* (1982).

⁶⁷ Tradução livre. No original: “Brecht would have loved it”

⁶⁸ ARAÚJO, Inácio. Análise: Adriano Stuart deixa obras marcadas pelo vanguardismo. In: Ilustrada, revista da Folha de São Paulo, matéria publicada em 22 de abril de 2012.

entre 1975 e 1976, Adriano realiza três curtas-metragens dentro de filmes de episódios da Boca do Lixo: “*O Despejo*” em *Cada um dá o que tem* (1975), “*Flor de Lys*” em *Já Não se Faz Amor como Antigamente* (1976) e “*Três Assobios*” em *Sabendo Usar Não Vai Faltar* (1976).⁶⁹

Na mesma época, dirige seus dois primeiros longas, que estreiam no segundo semestre de 1976.⁷⁰ Um deles é a paródia *Kung Fu Contra as Bonecas* (1976). Neste, os gêneros satirizados são os filmes de artes marciais, sobretudo o Kung Fu, que tinham grande espaço em cinemas poeira dos grandes centros urbanos, e também o filme de cangaço. Adriano interpreta Chang, protagonista *a la* Bruce Lee, bissexual, que parte em cruzada com Maria (Helena Ramos) para vingar a morte de suas famílias pelas mãos do cangaceiro Severino Azulão (Maurício do Valle).

Bacalhau, o outro filme, é o primeiro escrito somente por ele. Uma jornada insana pelas águas de *Tubarão* por um diretor de muita criatividade mas pouco esmero técnico. No desenrolar de sua carreira, dirige cinco filmes dos Trapalhões⁷¹, dentre os quais a versão tupiniquim do novo maior sucesso do cinema da época, *Guerra nas Estrelas: Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (1978).

3.3.2 Joe Dante

Joe Dante começa sua carreira no cinema na New World Pictures, editando trailers dos lançamentos da empresa e também o primeiro longa de Ron Howard, *Grand Theft Auto* (1977)⁷². Como pode-se ver em sua obra, Dante tem profunda sensação de nostalgia cinematográfica e um apreço pela produções B – seu filme *Matinee – Uma Sessão Muito Louca* (*Matinee*, 1993) é uma grande homenagem aos filmes de monstro dos anos 1950.

Junto a Jon Davidson e Allan Arkush, seus companheiros de trabalho, Dante propõe a Roger Corman, em 1976, um projeto que seria a produção mais barata da New World. A ideia era aproveitar cenas de outros filmes da empresa e filmar somente uma história-base que a custurasse. Basicamente um filme de edição, o projeto ganhou corpo com o título *Hollywood*

⁶⁹ Fonte: cinemateca.gov.br

⁷⁰ *Bacalhau* estreou em 9 de agosto e *Kung Fu Contra as Bonecas*, em 4 de outubro. Fonte: cinemateca.gov.br

⁷¹ Por ano: 1978 - Os Trapalhões na Guerra dos Planetas; 1979 - Cinderelo Trapalhão; 1980 - O Rei e os Trapalhões e Os Três Mosqueteiros Trapalhões e; 1981 - O Incrível Monstro Trapalhão.

⁷² GRAY, 2004, p.251

Boulevard. A loucura por cinema partilhada pelos jovens fez do filme um importante documento histórico (um dos favoritos do diretor Quentin Tarantino).⁷³

Inesperadamente, Dante foi chamado para dirigir *Piranha*, a resposta de Corman a *Tubarão*. Nas mãos dele, o filme também vira uma grande homenagem a um cinema do passado, mais inocente, lida pela lente do humor. Como primeiro filme exclusivo do realizador, ele diz que foi “muito libertador (...) porque eu encontrei uma personalidade que eu não sabia ter. E eu fui capaz de usá-la por toda minha carreira. Se não fosse por Roger não teria descoberto.”⁷⁴

3.4 OS MONSTROS

Hunter aponta que o monstro de *Tubarão* e seus análogos no *jawsplotation*, ao contrário de King Kong, “precisam ter uma carga mítica mas serem essencialmente despersonalizados – mais um símbolo, uma função narrativa ou um malévolo agente do mal externo (como em *Piranha*) do que uma criatura capaz de antropomorfismo e emoções humanas simpáticas”⁷⁵ (Hunter, 2009). Essa linha de construção abarca os dois filmes americanos aqui em questão. No caso do exemplar brasileiro, o bacalhau é mais complexo.

3.4.1. O bacalhau da Guiné

Reforçando a inclinação paródica do filme, seu monstro também o é. Quando o bacalhau da Guiné devora suas vítimas, com poder descomunal, elas se tornam esqueletos imediatamente. Ao mesmo tempo, a criatura tem volúpia sexual – como não haveria de se estranhar em monstro da Pornochanchada. Em um dos ataques, quando a personagem de Helena Ramos parece ser a vítima da vez e o desespero é geral, há uma quebra de expectativa com a saída da mulher da água, com cara de realizada. Ela se despede do peixe (figura 18) e, em diálogo abafado pela censura diz: “Ele me comeu”.

⁷³ Ibidem, p.130.

⁷⁴ Ibidem, p.110

⁷⁵ No original: “needs to be mythically charged but essentially characterless, more a symbol, narrative function or malevolent agent of external evil (as in *Piranha*) than a thing capable of anthropomorphism and sympathetic humanlike emotion.”



Figura 18: À esquerda, a banhista interpretada por Helena Ramos se despede do Bacalhau garanhão. À direita, o contracampo do Bacalhau olhando a bela “vítima”

Tal espécie não existe no reino dos animais e é o oceanógrafo português, interpretado pelo próprio Adriano Stuart – baseado no Hooper de *Tubarão* -, quem vai explicar sobre ele. Logo após fazer a autópsia no primeiro cadáver, o profissional que está com o legista e o delegado da cidade (paródia de Roy Scheider em *Tubarão*) se espanta e ocorre o seguinte diálogo:

Oceanógrafo: Uma desgraça. O que fez isso é a mais terrível e impiedosa fera que habita os sete mares!

Legista: Um tubarão?

Oceanógrafo: É pior!

Delegado: Uma baleia?

Oceanógrafo: Mas é muito pior! O Bacalhau da Guiné!

Delegado: Tem Certeza?

Oceanógrafo: Ora pois, não tenho certeza? Então não conheço bacalhau? Onde pensa o senhor que nasci? Na Holanda?

Delegado: Sim, mas bacalhau não é carnívoro.

Oceanógrafo: Essa é a única espécie do mundo. Este bacalhau é faminto como a hiena, impiedoso como um chacal, forte como um leão, rápido como a cobra e cavuca mais que um tatu!

O bacalhau é uma justaposição de muitos animais em um – o matador perfeito – e, além de tudo, um devorador sexual⁷⁶. O primeiro animal monstruoso do cinema brasileiro tem ‘inclinações portuguesas’, que nos vêm primeiramente pela associação imediata que fazemos da gastronomia do peixe a Portugal – tanto que justamente o personagem da terrinha que irá reconhecê-lo; a isca que usam para pescá-lo na caçada são discos de Amália Rodrigues. Ao contrário do tubarão de Spielberg, o bacalhau de Stuart é imortal, fato que concretiza o humor na última cena do filme, quando todos acham que irão comê-lo, mas ele devora a todos. A

⁷⁶ Interessante lembrar a continuidade de situações com animais sexualizados que haverá no cinema brasileiro. Depois da repercussão do cavalo com Helena Ramos em *Mulher, Mulher* (1978), uma série de bichos serão transformados objetos sexuais, principalmente nos filmes de sexo explícito.

manifestação antropomórfica de seu desejo sexual junto a essa brincadeira final também cria distinção em relação ao original.

Em relação aos outros monstros cinematográficos, ele é apresentado como uma criatura que existe na fauna de seu universo diegético. Neste sentido, vai na contramão da maioria dos monstros do passado do Cinema, que passavam por alguma alteração genética ou mutação para se tornarem assassinos. Ao mesmo tempo, sua natureza é completamente subvertida, porque contraria os hábitos comuns do bacalhau da fauna do mundo extradiegético⁷⁷. Ele não é como o King Kong para os gorilas, mas sim uma explícita construção de animal inverossímil, o que serve como ferramenta para causar o humor. Certamente ninguém deixou de ir à praia ou comer bacalhau depois do filme.

3.4.2 Piranhas geneticamente modificadas

As piranhas de Dante retomam uma composição dos anos 1950 dos monstros geneticamente modificados e a posição de criaturas criadas por erros dos homens, compondo a crítica ao *establishment*. Ao longo do filme, descobrimos que o cientista Robert Hoak foi contratado pelo exército para a operação “Dentes de Navalha”, na qual se pretendia criar uma espécie de peixe assassino que sobrevivesse em água doce e salgada e se reproduzisse rápido para poder destruir o ecossistema aquático e os próprios norte-vietnamitas.

Mesmo finda a Guerra do Vietnã, as piranhas mutantes foram deixadas em um tanque, em uma base de pesquisas do exército para serem usadas em outra guerra. Novamente os monstros surgem como um protesto ao belicismo e às experiências científicas moralmente condenáveis. As piranhas escapam e a *cidade-resort* Lost River Lake fica à sua mercê.

Contrariamente ao tubarão branco e ao bacalhau da guiné, as piranhas andam e atacam em cardume (figura 19), exceto quando dão seus pulos para fora d’água (figura 20) e, em sua voracidade por sangue, são implacáveis. Porém, precisam de algum tempo para conseguir matar uma pessoa – no que muitos dos atacados conseguem fugir. Ao mesmo tempo, como são milhares, o desespero é maior, já que podem atacar diversas pessoas de uma só vez.

⁷⁷ O tubarão de Spielberg também contrariava os hábitos desse peixe, mas de maneira não sublinhada pelo realizador. Esse comportamento estranho pode ser notado, por exemplo, em seus ataques à beira d’água, algo que um espécime de seu tamanho não faz.



Figuras 19 e 20: Cardume de piranhas rumo à vítima. À direita, uma piranha salta do rio para atacar o chefe do acampamento.

As piranhas são animais de áreas tropicais, o que faz gerar desconfiança nos habitantes da cidade, quando se fala que são as responsáveis pelas mortes. No caso das do filme, podem viver em habitats diferentes de sua espécie extra-diegética com sua sede de sangue muito maior que o normal. Dessa maneira opera-se uma ‘verossimilização’ das assassinas dos rios estadunidenses.

Paul Bartel, sobre Roger Corman, diz que “era muito importante para ele ser o David contra o Golias, que eram os estúdios, e surgir com uma versão barata de uma superprodução e que pudesse ser comercializada na mesma linha dela”⁷⁸ (GRAY, 2004, p.121). No caso de *Piranha*, esta afirmação pode ser levada às raias da metáfora proposta. Os peixes de Corman são o David contra o tubarão-Golias da Universal.

Enquanto outros realizadores pelo mundo seguiam a onda de *Tubarão* com filmes sobre outros tubarões - *Tintorera!* (1977), *Jaws of Death* (1977) – ou grandes monstros marítimos como polvos e orcas - *Tentáculos* (*Tentacoli*, 1977), *Orca - A Baleia Assassina* (*Orca*, 1977) – a estratégia da produção da New World era valorizar os pequenos, como nos filmes iniciais do *eco-horror* da década de 1970. A partir da ‘levada’ satírica, das aparições e *leitmotif* das piranhas, que lembra um ventilador, da ambientação *camp* e das interpretações exageradas, os terríveis peixes são imbuídos de humor em sua odisseia carnívora.

3.5 COMENDO PELAS BEIRADAS

Enquanto *Bacalhau* imita, subvertendo, toda a estrutura do filme de Steven Spielberg, *Piranha* se utiliza de uma parte dela. Abaixo, listo alguns procedimentos de linguagem, criação e divulgação que as duas paródias tem em comum para estudar o olhar que se

⁷⁸ Tradução livre. No original: “It was very important to him to be the David against the studio Golilah, and to come up with a cheap version that could be marketed along the same lines as some megaproductions.”

empreende no campo estético e de *marketing* a fim de dialogar e, por isso, usufruir do referente.

3.5.1 Títulos

No filme brasileiro, o título de *Tubarão* é parodiado tanto na sua versão em português como no original em inglês. O título *Bacalhau* é uma piada já pronta ao remeter a Portugal e à gastronomia, enquanto que, certamente, a maioria dos espectadores nunca vira nem em fotos o peixe em questão, a não ser sem pele nos supermercados.

Ao mesmo tempo, Stuart cria um subtítulo para sua obra: “*Bacs*”. Aqui, a ideia é clara: remeter ao “*Jaws*”, original, da maneira mais primária: é a mesma quantidade de letras, há a letra “s” no final e uma sonoridade americanizada que a palavra, inexistente no português, produz.

Já no caso de *Piranha*, a referência se faz de maneira um pouco mais sutil. Uma vez que o título americano, na tradução, significa “mandíbulas”, nada mais apropriado que, na versão do estúdio de Corman, o nome seja o do animal que, mesmo com seu pequeno porte⁷⁹, tem mandíbulas fortes e afiadas. Mais uma vez retorna-se à história de Davi *versus* Golias – sem dúvida intencionalmente.

Em relação à inserção dos títulos nos filmes, elemento sempre simbolicamente rico, em análise pode-se perceber do que se trata cada um. Em *Tubarão* (figura 21), as letras brancas em cima de um plano subaquático – somada ao tema de John Williams que toca no momento – nos faz antever que é uma produção cara e de esmero técnico. A fonte curva e o próprio significado da palavra introduzem a questão do gênero cinematográfico.



Figura 21: Título em *Tubarão*

Piranha, por sua vez, tem no título (figura 22) a cor vermelha, que remete ao sangue. A fonte *kitsch* desenha uma curva, traço de um cinema que não quer trazer noção de

⁷⁹ Aqui especificamente se referindo à espécie de piranhas do filme

sobriedade a seu produto (o que não implica em não-seriedade). O fundo é a superfície da água e as letras se decompõe no mar, pintando-o de vermelho. Já pode-se prever que se trata de um produção de gênero e de baixo orçamento.



Figura 22: Título em *Piranha*

Já em *Bacalhau*, o título (figura 23) aparece após uma série de planos revelados em cromia de negativo, inclusive alguns dos únicos subaquáticos do filme, que mostram moças de biquíni. Ele é inserido, como no filme de Joe Dante, na superfície da água, mas de maneira trivial. A fonte e cor, genéricas, não nos dizem nada senão que aqui o principal elemento de intertextualidade é muito mais o texto que o visual.



Figura 23: Título em *Bacalhau*

3.5.2 Primeira sequência – erotismo e violência

3.5.2.1 *Bacalhau*

Justapondo o luau dos jovens de Spielberg, aqui o cenário é de uma praia, à noite, com diversos casais enamorados – basicamente um motel a céu aberto. Percorre-se o cenário ao som de muitas frases sexuais típicas da pornochanchada. Ao final do *travelling* pela praia, um casal que se agarra é destacado. A moça quer entrar na água⁸⁰. O namorado, Alfredão, bêbado, fica na areia deitado enquanto ela vai ao mar.

⁸⁰ O que faz vestindo biquíni. Na busca da censura de 14 anos, *Bacalhau* não tem nenhuma cena de nudez.

Em *Bacalhau* não há a construção sistemática dos PPVs subaquáticos de olhar do monstro em ataques. Assim, o que denuncia o monstro no mar após o primeiro grito da mulher é uma onomatopeia sonora de aspecto cômico. Ela ainda tem tempo de dizer: “Alfredão, Alfredão! Tem algum engraçadinho aqui embaixo” antes de ser puxada para dentro d’água. Na continuação, surge um esqueleto do ponto onde ela estava (figura 24) e a mesma onomatopeia de antes, o que a desconfigura como *leitmotif* do “bacalhau da Guiné”.



Figura 24: Esqueleto da primeira vítima do bacalhau

A construção da cena é cômica, como todo o filme. Já desde o início é revelada a intenção de fazer rir, sobrepor elementos, mas sem trazer o suspense que existia em *Tubarão*. O bacalhau é fruto do humor escrachado, de esculhambação, muito em voga nas pornochanchadas, em revistas como a *Mad* e, sobretudo, na televisão com *Os Trapalhões*. O filme se coloca como uma construção paródica calcada na estrutura do referencial, uma releitura que cria humor a partir da comparação e, portanto, um filme sintomático do momento de transição do cinema de um grande negócio para um negócio de proporções épicas. Momento este em que pode ser feita uma obra explícita e completamente dialógica com outra em nosso cinema e, ainda assim, conseguir gerar bilheteria.

3.5.2.2. *Piranha*

Em *Piranha*, novamente há a noite e o jovem casal. Dessa vez são mochileiros que entram em uma área proibida do Exército. A moça – novamente - é quem tem a ideia de mergulhar na água: “Let’s get wet” – outra frase de conotação sexual. Mas, aqui, diferente dos outros dois filmes, o rapaz também entra. Ele é o primeiro atacado, em plano de configuração bem próxima ao do primeiro ataque em *Tubarão* (figuras 25 e 26).



Figura 25: Ataque em *Piranha*



Figura 26: Ataque em *Tubarão*

Antes de entrarem n'água, além da trilha-sonora em tom de tensão, -composta por Pino Donaggio (de *Carrie, a Estranha – Carrie*, 1976 e *Inverno de Sangue em Veneza – Don't Look Now*, 1973) -, há o *insert* de um olho de monstro (figura 27) ao notar a presença de humanos. Ainda não fomos apresentados às criaturas do filme, que só aparecerão na cena através dessa imagem e da música que, na hora do ataque chega ao clímax com violinos que ressoam como o ostinato de *Tubarão*. Contrariamente aos outros ataques em *Piranha*, neste não há a construção do PPV das assassinas, algo que pode ser associado à impossibilidade de fazer imagens subaquáticas noturnas devido ao orçamento baixo da produção.



Figura 27: O olho do monstro

O sangue mancha as águas e, em um plano que demarca a estética *gore* e *exploitation* de *Piranha*, a moça tenta se salvar e seu braço ensanguentado é mostrado (figura 28). O filme usa do artificialismo *camp*, em voga em muitas obras do cinema de baixo orçamento da época⁸¹, o que gera efeito cômico. O sangue em exagero, a edição com planos curtos, as interpretações exageradas e o plano do olho da piranha são os principais mecanismos para fazer dessa cena, ao mesmo tempo que tensa, extremamente divertida. Como em *Bacalhau*, o tom anuncia como se darão as referências a *Tubarão* e outros monstros – a princípio serão tensas, mas permeadas pelo estilo *tongue-in-cheek* das fitas de Corman.

⁸¹ Inclusive da New World, com o epíteto desta nos filmes de Paul Bartel



Figura 28: A mão da vítima

Abro um parênteses aqui para a descoberta dos cadáveres, a fim de encerrar o tema imagético que, em *Bacalhau*, ocorre imediato ao ataque. Abaixo aparecem os planos de *Tubarão* (figura 29) e *Piranha* (figura 30) que mostram os restos mortais das primeiras vítimas. Enquanto em Spielberg, a mão, mesmo que assustadora, é um símbolo sutil, em Dante, o esqueleto traz uma composição graficamente mais violenta mas, ao mesmo tempo, cômica na maneira em que é exposta.



Figura 29: Os restos mortos em Tubarão



Figura 30: O esqueleto de Piranha

3.5.3. Ataques e presença

Enquanto Spielberg triunfou sobretudo pelo suspense causado na presença ausente de seu monstro, tanto em *Bacalhau*, quanto em *Piranha*, tal procedimento não é adotado. A todo momento somos defrontados com as imagens de suas criaturas. Tal recurso parte da necessidade comercial dos filmes, já que para se firmarem como obras de intertextualidade, precisam expor o seu principal elemento referenciador – os animais assassinos – para o público. Nas produções de gênero de baixo orçamento, tudo o que o público não espera é a sutileza.

Ao mesmo tempo, isso pode ser lido como uma das tendências em crescimento no Cinema: a da superexposição dos artifícios criados pelos efeitos especiais. Além disso, é clara

a construção de humor no grafismo de suas criaturas e ataques (figura 31), sublinhadas em *Piranha* pelos litros de sangue, imagens repetidas dos peixes e interpretações de quem está sendo atacado e em *Bacalhau* pelo *design* cartunescos do animal e seu comportamento sexual inusitado.



Figura 31: O bacalhau devora uma de suas vítimas

A aparição das criaturas traz o alto teor de entretenimento dos filmes. Inseridos no gênero dos filmes de monstro e criados na esteira de um deles, a maneira mais pura e primária de se afirmarem como tais é colocá-los em cena a todo tempo. John Sayles diz que a única exigência de Corman para o roteiro de *Piranha* era que os ataques fossem frequentes⁸².

3.5.4 Tubarão na realidade diegética

Em suas releituras de *Tubarão*, tanto *Piranha* como *Bacalhau* assumem na sua realidade diegética a existência do filme que os inspirou. A análise dessas referências é mais um indicativo do tipo de efeitos através da intertextualidade que cada um deles busca.

No caso de *Piranha*, há somente uma menção: o fliperama, que a protagonista Maggie joga em sua cena de apresentação no filme, é o jogo do filme da Universal (figuras 32 e 33). Para os propósitos da produção de Corman, ela é suficiente. A partir do momento em que vemos a cena, *Jaws* é identificado como um ícone da cultura de massa e cria-se um ambiente de realidade para a narrativa em detrimento do outro: eles vivem em um ambiente em que o referencial não passa de mera obra da ficção e viverão uma aventura semelhante a esse, mas no “mundo real”.⁸³

⁸² CARSON e SAYLES, 1999, p.17.

⁸³ Há outras referências explícitas a filmes em *Piranha*: a inserção de um pequeno trecho de *O Monstro que Desafiou o Mundo*, outro filme de monstro aquático, que é exibido em um televisor e, no primeiro ataque do filme, ao entrar na água reclama da mordida que sente, achando que é a namorada, ao que ela responde: “What



Figuras 32 e 33 : Os créditos se fundem à imagem de um fliperama. O plano seguinte revela que é um jogo de *Jaws*

Já em *Bacalhau*, as referências são mais explícitas – vide o próprio “Bacs” do título. Primeiro, pelos principais personagens de *Tubarão* terem suas versões brasileiras. O delegado de polícia Brody é Breda (Hélio Souto), o oceanógrafo Hooper é Matos (Adriano Stuart) e o pescador Quint é Quico (Maurício do Valle). Além disso, a estruturação é toda baseada no norte-americano. Contudo, a existência do filme de Spielberg no mundo da paródia brasileira é trazida somente na fala de Breda com o legista sobre a causa mortis da primeira vítima: “Doutor, tubarão desse tamanho que o senhor quer, só mesmo naquele filme”.⁸⁴

Novamente, a intenção é trazer a legitimação de real ao universo diegético em detrimento da explicitação da ficcionalidade do referencial. Porém, uma vez que, em *Piranha*, suporta-se a condição de independência da trama, trazendo referências no campo da linguagem cinematográfica e da construção similar, em *Bacalhau*, imita-se o original para fazer humor.

Além disso, como no exemplar brasileiro, não se busca criar atmosfera de tensão, a exposição de que aquilo é um filme é feita através de uma metalinguagem e reflexividade canhestra, como na cena em que aparece escrito “Made in Ribeirão Preto”⁸⁵ (figura 34) na cauda do animal e em falas como “Esse é aquele que o peixe come no fim do filme”, quando Quico é apresentado ou, quando para convencer o prefeito de pagar o valor que o pescador cobra para caçar o bacalhau, o oceanógrafo diz: “Senhores! Quando se trata de amante argentina e superprodução nacional, o barato sai caro.”

do you think I look like? The Creature From the Black Lagoon?”. Ambas as referências denotam a homenagem de Dante às ficções científicas dos anos 1950.

⁸⁴ Em outras situações, filmes-catástrofe como *Inferno na Torre* (*The Towering Inferno*, 1974) e *Terremoto* (*Earthquake*, 1974) serão lembrados. Isto parte da associação que pode ser feita entre *Tubarão* e esse gênero, em voga na década de 1970.

⁸⁵ O que, por si só, já é uma piada, uma vez que Ribeirão Preto é uma cidade do interior, sem praias.



Figura 34: O bacalhau *made in* Ribeirão Preto

3.5.5 Corrupção

Uma das similaridades entre os três filmes principais dessa monografia (e muitos outros do gênero) é a negação que as autoridades oficiais coordenam em cima dos ataques dos monstros. Em *Tubarão* e *Bacalhau*, isso ocorre por causa da ganância dos prefeitos locais, que não querem perder o dinheiro do turismo a partir do momento em que se admitisse publicamente a existência de um assassino dos mares em suas cidades. Além disso, quando ambos precisam passar a informação verdadeira da crise ao povo, ao primeiro sinal de que ela foi resolvida – a captura de outros peixes (figuras 35 e 36) -, mesmo sem a apuração dos fatos, a solução é anunciada nos canais oficiais.



Figura 35: A foto em *Bacalhau*



Figura 36: A foto em *Tubarão*

Já em *Piranha*, o aspecto de corrupção local é maximizado e a situação, de fato é de encobrimento dos fatos por conta de uma operação secreta e amoral do Exército americano. No filme, o personagem que representa o prefeito é o dono do *resort* Aquarine, Buck Gardner (interpretado por Dick Miller) que, mesmo não ocupando cargo oficial é um aliado do governo e das forças armadas e expõe os seus fregueses ao perigo.

Neste sentido, nos três filmes, após os deslizes antiéticos das grandes instituições, que geram mortes, é a jornada dos grupos de protagonistas que trará de volta a paz – cada um à sua maneira e com suas particularidades. Apesar disso, o cinismo da situação é evidente e os finais felizes não acontecem nas duas paródias. Enquanto na nacional o monstro ressurge e come quem iria lhe jantar, no filme de Joe Dante o final é emblemático, com o discurso oficial da cientista do exército dizendo que não há mais o que se temer e o plano seguinte, que é uma imagem do mar, com o ruído característico das piranhas na trilha sonora e a sua mudança de cor para vermelho.

3.6 ARTIMANHAS DE DIVULGAÇÃO

3.6.1 Cartazes

O cartazista americano criou um signo forte que expressa, com simplicidade e eficiência, o medo. Enquanto se nada despreocupadamente na superfície, poderosas forças, desconhecidas e incontroláveis, ameaçam a tranquilidade. Mas o que explica a ampla divulgação do desenho americano e suas paródias, não são apenas a sua força e a expressão simples e direta de um sentimento amplamente generalizado são também e principalmente os fortes canais de divulgação, em nível internacional, que o veicularam. Sem esses canais, por mais força que tivesse, o cartaz de Tubarão não teria essa penetração. É um exemplo de imperialismo gráfico. (BERNARDET, 1976)

Em simples justaposição com o cartaz de *Tubarão*, os de *Piranha* (figura 37) e *Bacalhau* (figura 38) reiteram sua necessidade de ser similar ao outro para garantir a identificação com o público. Os signos são os mesmos: a jovem mulher que se diverte na água e o animal assassino que vem do fundo do mar em sua direção, com a boca aberta, expondo sua arcada dentária poderosa.

Na imagem do cartazista Benício para o filme de Stuart, toda a ordenação dos elementos gráficos segue o modelo de Spielberg. A diferença vem pelo traço do ilustrador, superproducente em nossa pornochanchada, com suas curvas e valorização do corpo feminino e a ambientação erótica mais explícita. A moça tem figura voluptuosa e sua posição corporal – que parece mais uma de revista pornográfica do que um estilo de natação - acentua suas curvas. A parte de baixo de seu biquíni caiu no mar e o bacalhau da Guiné parece estar em dúvida se come esta ou a própria moça. A língua do bicho para fora caracteriza seu lado garanhão, debochado, que o filme explora e introduz ao terreno da pornochanchada.



Figuras 37 e 38: Cartazes de Piranha e de Bacalhau

Já o cartaz de *Piranha* traz a única das jovens com as duas peças do biquíni, que emolduram o corpo desenhado em ricos detalhes. Isso compõe a atmosfera do filme que, como outras produções de Corman, traz erotismo e nudez de maneira discreta e constante, indo em direção a um recato da sociedade norte-americana, que não existia em nosso Cinema. Quanto ao monstro, para criar impacto visual na imagem de divulgação, ele foi aumentado a uma proporção que pudesse parecer uma criatura mais assustadora do que se conseguiria no desenho de um cardume. Tanto isso quanto o título no singular refletem a necessidade de aproximação a *Tubarão*, com os monstros de seus filmes, que são milhares e não passam de 40 centímetros.

3.6.2 Estratégias de lançamento

3.6.2.1 *Piranha e Tubarão 2*

Piranha segue as diretrizes da New World, de Corman, de aproveitar-se de um filão em voga e lançar seu produto similar. A visão de negócios do produtor aqui é direcionada pela exposição de signos que remetem direta ou indiretamente ao referente mas, ainda assim, mantém certo distanciamento em relação a ele, na busca de se afirmar como um produto original. Jon Davison, produtor do filme, diz:

Everyone talks about what *Piranha* owes to Steven Spielberg and *Jaws*. What it really owes something to is Jack Arnold and *The Creature from the Black Lagoon*. *Jaws* was really nothing more than an expensive 50s monster-on-the-loose picture. So *Piranha* may be a rip-off of *Jaws*, but I prefer to think of it as a rip-off of Black Lagoon.⁸⁶ (HILLIER; LIPSTADT, 1981, p. 45)

De fato, a produção se coloca como uma grande homenagem a esse cinema dos anos 1950, mas a justificativa de sua execução e a sua estrutura narrativa e imagética deve ao tubarão de Spielberg. O filme ficou pronto próximo à sequência *Tubarão 2* (*Jaws 2*), fato que aproveitou para planejar a capitalização de seu lançamento⁸⁷. Enquanto a continuação da saga marítima do inspetor Brody estreou em 16 de junho de 1978, Corman programou para que seu filhote viesse às telas, pouco depois, em 03 de agosto do mesmo ano.

A Universal considerou fazer uma interdição ao filme da New World, ao que Spielberg convenceu do contrário⁸⁸, provavelmente por seu apreço ao cinema de ficção científica das décadas de 1950 – 1960 e o respeito pela figura de Roger Corman. Além disso, em sua biografia, Spielberg declarou seu apreço a *Piranha* ao considerá-lo "a melhor exploração de *Tubarão*"⁸⁹

3.6.2.2 *Bacalhau* e a necessidade de comparação

Bacalhau, por sua vez, segue uma estratégia de lançamento que constantemente cita o referente. Ele é apresentado nas mídias (figura 39) como um ‘filhote’ do filme americano, o que também faz com as instituições governamentais (Anexo 2). O folheto de publicidade do filme traz essa definição sem pudores. Trago na figura 40 seu texto, que merece ser lido na íntegra.⁹⁰

⁸⁶ Tradução livre: “Todos falam sobre o quanto *Piranha* deve a Steven Spielberg e *Tubarão*. Ela deve de fato é a Jack Arnold e *O Monstro da Lagoa Negra*. *Tubarão* não era nada mais que uma produção cara *a la* monstros fora de controle dos anos 1950. Então, *Piranha* pode ser uma exploração de *Tubarão*, mas prefiro pensá-la como uma exploração de *O Monstro da Lagoa Negra*.”

⁸⁷ HILLIER; LIPSTADT, 1981, p.41.

⁸⁸ MCBRIDE, Joseph. *Steven Spielberg: A Biography*. Massachusetts, EUA: Da Capo Press, 1999, p.257.

⁸⁹ Ibidem. Tradução livre. No original: “the best of the *Jaws* ripoffs.”

⁹⁰ Fonte das figuras 38 e 39: <http://www.memoriacinebr.com.br>. A imagem é uma montagem do encarte a partir somente sua parte textual. O original pode ser encontrado em <http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0510209I01401.html>



Figura 39: Anúncio de Bacalhau no Estado de S. Paulo. Data: 08 de agosto de 1976. Pg. 238

Outra vertente que pode ser notada na leitura deste material publicitário é a de valorização do animal mecânico. Ainda que suas aparições no filme sejam *trash*, ele era incensado em sua publicidade⁹¹. A ode à tecnologia representa esse ideal de equalização com as superproduções norte-americanas, seguindo a ideia de substituição de importações. Primeiro monstro animal do cinema nacional, o bacalhau da Guiné era um corpo estranho. Mesmo que em títulos posteriores como *Costinha e o King Mong* (1977), outras criaturas venham às nossas terras, a força de uso, espetacularização e a identidade com o gênero dos filmes de monstros só encontrará semelhança aqui décadas depois, no Cinema de Bordas.

⁹¹ O bacalhau foi na verdade um estorvo para a produção por seus defeitos técnicos. Helena Ramos lembra que Stuart ficou com tanto ódio do peixe mecânico que reescreveu o final do filme para matá-lo a pauladas. (ABREU, 2006, p.151)

BACALHAU, O PARENTE BRASILEIRO DO TUBARÃO

A Ômega Filmes (produtora dos sucessos *A Carne e Paranóia*) é a responsável por isso.

Desde que a firma foi fundada por dois rapazes vindos de Ribeirão Preto, teve como objetivo principal a preocupação de fazer trabalhos de primeira qualidade, dentro de padrões internacionais.

Escorados por sólido lastro financeiro, sempre souberam como e onde gastar, o que acarretou os resultados positivos que a produtora já colheu.

A terceira produção da Omega foi o filme *Bacalhau*, uma idéia de Adriano Stuart (que também dirigiu o trabalho). Inspirada no sucesso de *Tubarão*.

A estória é a mesma, só que as coisas são levadas pelo lado da sátira. O filme é uma comédia, muito rica em situações confusas e engraçadas.

Se escolheram o peixe bacalhau para fazer a sátira do peixe tubarão, foi, em princípio, pelo seu tamanho ("se escolhessemos a sardinha, a piranha ou o lambari, não teríamos um "monstro" com as possibilidades de fazer as peripécias que o bacalhau faz").

O enorme peixe mede 4,80m. de comprimento por 1,10m. de altura. Foi fabricado na cidade de Ribeirão Preto, por uma firma especializada em náutica, a INAL (Indústria Náutica Ltda.).

O peixe é revestido em fibra de vidro sobre uma armação metálica. Também entram, na sua feitura, cortiça e latex.

Por segurança ("esse peixe é uma máquina, e pode pifar a qualquer momento"), foram construídos dois bacalhaus, idênticos.

O projeto é do artista plástico de renome internacional Bassano Vaccharini, e foi elaborado por Tirso Cruz, que esteve ao lado do peixe durante todo o período de filmagens, assistindo-o tecnicamente.

Na construção dos dois peixes foram empregados 15 funcionários em período integral de trabalho durante 20 dias, e custou cerca de Cr\$50.000,00. Cada peixe consumiu material suficiente para se fazer um barco médio.

Todo o filme foi rodado em Ilhabela, litoral do Estado de São Paulo, e o monstruoso peixe era colocado dentro da água através de guindastes.

Na água, ele tem condição de mover o rabo, a cabeça, os olhos, a boca e as barbatanas. Foi manejado por um homem-rã profissional e treinado, que trabalhava dentro do corpo do próprio peixe, frente a um painel e alavancas.

E dotado de câmaras de estanque, e funciona dentro do mesmo princípio do submarino. Isso permite que o "operador" leve o peixe à profundidade que quiser e o coloque na posição que for necessário. ("e isso foi possível graças ao "Know how" da firma construtora, altamente especializada no ramo").

Para as filmagens subaquáticas, foram contratados os serviços de uma firma especializada, a *Pallo Sub* equipada com os mais modernos instrumentos de filmagens debaixo da água.

A aparência do peixe era tão real, que pescadores de Ilhabela, o confundiam com um verdadeiro, e mais de uma vez fugiram amedrontados, em seus barquinhos, julgando tratar-se o animal de algum tipo de monstro submarino — contam os técnicos do filme.

Tal iniciativa é um dos casos esporádicos que a ousadia do cineasta brasileiro tem coragem de realizar. Isso assegura o sucesso do filme, representa mais um passo para a emancipação do cinema nosso, e vai se traduzir em confiança por parte do público, quando ver um filme brasileiro, executado com todos os acabamentos e recursos dos mais sofisticados estrangeiros.

BACALHAU

O filme *Bacalhau* (conhecido pelos íntimos como *Bac's*) é uma resposta brasileira ao tubarão estrangeiro.

A produção é da Omega Filmes, empresa cinematográfica que vem se preocupando com o primor técnico e artístico desde que iniciou suas funções (*Bacalhau* é o terceiro filme da Omega. Antes, produziu *A Carne* — baseada no famoso romance de Julio Ribeiro — dirigido por J. Márreco e *Paranóia*, do ótimo diretor Antonio Calmon).

A idéia do *Bacalhau* surgiu com o sucesso do *Tubarão*. Foi Adriano Stuart quem a lapidou, a roteirizou e terminou por dirigir.

Seguindo sua diretriz de fazer o melhor possível, a Omega Filmes contratou para compor o elenco de *Bacalhau* atores de primeiríssima grandeza dentro do nosso cenário artístico: Marlene França, Helio Souto, Dionisio Azevedo, Mauricio do Valle, Helena Ramos, Fabio Rocha, David Neto, Rubens Moral, Matilde Mastangi, Canarinho, Neusa Borges, além do próprio diretor Adriano Stuart.

O ENREDO

A paz e a quietude de uma pequena ilha nos trópicos é bruscamente interrompida em plena temporada de verão, pela aparição de um peixe devorador de gente!

Estabelece-se então um conflito entre o chefe de polícia local, que quer interditar as praias, e o prefeito, que vê nisso um grave prejuízo para o comércio da cidade!

Um oceanógrafo português chamado pelo chefe de polícia descobre tratar-se o peixe assassino, de um espécime raro: "o bacalhau da Guiné"!

Recrudescer o conflito! Deu um lado, o chefe de polícia e o oceanógrafo que pleiteiam a contratação de um pescador para caçar o peixe, e do outro o prefeito, que inclusive nega a existência do perigo!..

O final do filme é tão surpreendente quanto o começo, o meio, e o próprio propósito de fazer o filme.

Um aviso: qualquer semelhança com *Tubarão*, é **meramente plagiária!**

3.7 RESULTADOS

Bacalhau e *Piranha* obtiveram êxito nas bilheterias. *Bacalhau* fez 1,35 milhões de espectadores no Brasil⁹². *Piranha* faturou US\$ 6 milhões de bilheteria em solo americano e mais US\$ 10 milhões no exterior (figura 41), contra seu orçamento de US\$ 770 mil.⁹³ Embora os resultados sejam modestos comparados a *Tubarão*, por se tratarem de produções de baixo orçamento e alcance limitado, os dois filmes se configuraram como sucessos em sua época.

Piranha teve impacto cultural positivo, tanto que continuações logo foram feitas. Já o *bacalhau* brasileiro recebeu críticas severas à sua produção ‘amadora’. Hoje em dia, o filme é de culto para novas gerações. Produtos de uma abertura de mercado, ambos os filmes se destacam em suas peculiaridades e saem do espectro do pai tubarão, criando seus próprios ícones. Assim como o filme de Spielberg, seus filhotes também chegam bem aos novos tempos e, ainda que isso não seja somente por méritos da produção de ‘boa qualidade’ ou o ‘bom cinema’, continuam a fazer bem o que se propuseram mais de três décadas atrás: divertir.



Figura 41: *Piranha* em cartaz no Cine Imperial, em Porto Alegre.
Fonte: http://www.carlosadib.com.br/poa_fatos.html

⁹² Fonte. Observatório do Cinema e do Audiovisual – Ancine. O número exato é de 1.352.217 espectadores, configurando a 129ª maior bilheteria de filme nacional entre 1970 e 2011. A tabela pode ser acessada no link <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105.pdf>

⁹³ KOETTING, Christopher T. *Mind Warp!: The Fantastic True Story of Roger Corman's New World Pictures*. Londres, Inglaterra: Hemlock Books, 2009, pp. 146-147.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tubarão foi um retorno significativo às narrativas do cinema clássico, com a roupagem de seu momento histórico. A volta ao gênero é conduzida por uma assinatura estilística ostensiva, que podemos compreender como um sintoma da atualização da linguagem clássico-narrativa. Ao mesmo tempo, o apelo à juventude, através de histórias universais e *pop*, prevê o novo direcionamento de público adotado pela produção *mainstream*.

Seu lançamento arrasa-quarteirão deu brecha para uma série de produtos referenciais, cinematográficos ou não, que continuam até os dias de hoje, claro, com menor recorrência. Essa transformação em ícone cultural – um dos maiores da História do Cinema – faz com que suas imagens se mantenham no imaginário popular de todo o mundo. Citações como a cena em que Ben Stiller e Robert de Niro se enfrentam em uma piscina de bolinhas no filme *Entrando numa Fria Maior Ainda com a Família (Little Fockers, 2010)*, com decupagem e trilha sonora similar ao filme do Spielberg, são exemplo de sua penetração.

Thomas Schatz afirma que “no mercado midiático contemporâneo, torna-se praticamente impossível identificar ou isolar o ‘texto’ em si, ou distinguir a dimensão estética ou narrativa de seus imperativos comerciais” (Schatz, 1993, p.10) e que, para analisar os filmes atuais é preciso que “os entendamos sempre e simultaneamente como texto e mercadoria, intertexto e linha de produtos.” (Ibidem)

Os diversos produtos conexos lançados juntos aos *blockbusters*, as estratégias de marketing de iconização de suas imagens para disseminação universal, a criação de franquias e a despesa exorbitante em divulgação, muitas vezes maiores que na produção dos filmes, são a faceta desenvolvida desse tipo de cinema. Ao mesmo tempo, deve ser sempre lembrado que a referencialidade nos meios não-oficiais é um dos métodos mais efetivos para a construção da memória em cima desses títulos, por mais que isso se dê de maneira involuntária aos “donos” da obra.

Apesar das versões cinematográficas que exploram um filme-produto serem à primeira vista consideradas o epíteto de um parasitismo, sua exibição concorre com os interesses das grandes empresas cinematográficas, o que faz gerar um mutualismo entre os elos da corrente. Em nosso caso, certamente, a existência de *Piranha* e *Bacalhau* e os outros *jawsplotation* não foi primordial para o bom desempenho de *Tubarão*, mas a partir do momento em que foram criados, contribuíram para a disseminação de sua memória.

Piranha foi um dos maiores êxitos comerciais e de crítica de Corman, que reaproveitou sua cria em uma continuação - *Piranhas 2 - Assassinas Voadoras* (1981) - e um *remake* para TV - *Piranha* (1995). Recentemente o filme ganhou uma nova versão - *Piranha 3D* (2010), que fez sucesso e gerou uma continuação - *Piranha 3DD* (2012). Em 1979, o filme italiano *O Peixe Assassino* usou o mesmo animal para infestar suas águas, em um *exploitation* de outro *exploitation*, mas ainda na linha de *Tubarão* – assunto que renderia outra Monografia.

A obra, portanto, ganha um universo próprio e vira objeto de referência para outras que virão. Este fato é de importância primordial para perceber a sua importância enquanto produto, além de sua referência ao filme de Spielberg. Tal independência é uma conquista do Cinema em sua diluição no tempo, justamente pela sua pertinência ao campo das Artes, e é o que nos faz poder reler as histórias do passado com olhos do presente.

Os animais monstruosos habitam espaçadamente o cenário da produção dos EUA, com maior ou menor sucesso, dentro dos pequenos orçamentos – como a infinidade de títulos para televisão, aqui no Brasil exibidos no canal SyFy – ou em produções maiores, como as novas incursões de Spielberg (*Jurassic Park – O Parque dos Dinossauros / Jurassic Park*, 1993); e *O Mundo Perdido: Jurassic Park / The Lost World: Jurassic Park*, 1997) e Joe Dante (*Gremlins*, 1984; *Gremlins 2 - A Nova Geração / Gremlins 2: The New Batch*, 1990; e *Matinee - Uma Sessão Muito Louca*).

Os “filmes de monstro” sempre foram esparsos na cinematografia brasileira. Podemos citar as excelentes leituras dos monstros clássicos empreendidas por Ivan Cardoso, sobretudo em *O Segredo da Múmia* (1982), *As Sete Vampiras* (1986) e *Um Lobisomem na Amazônia* (2005) e as obras de José Mojica Marins. Contudo, no que diz respeito às criaturas aqui em questão, os animais, muito pouco foi realizado.

Bacalhau encontrará um irmão monstruoso no ano seguinte, em *Costinha e o King Mong*, filme que pouco tangencia o gênero. No Cinema de Bordas, em seu apreço pelo fantástico, há um ressurgimento da produção que flerta com o terror e ficção científica. Nesse terreno, destaca-se o trabalho do diretor Rodrigo Aragão nos longas *A Noite dos Chupacabras* (2011) e *Mar Negro* (2013), bons exemplares dos filmes de monstro. Vale dizer que todos esses títulos são formatados nas bases de comédia.

A razão dessa produção ser ínfima pode ser entendida tanto no patamar da economia cinematográfica nacional quanto no do peso que um cinema dominador exerce sobre o nosso. Em relação ao primeiro, o produto monstruoso bem-acabado demanda uma verba alta para os parâmetros brasileiros, denotando um tipo de filme que é feito com o estabelecimento de uma

indústria cinematográfica. A nossa sofreu constantes e bruscas interrupções, o que explica essa ausência de produção. Tal fato se soma à consideração geral dos filmes de monstro a rigor como escapistas, triviais e descartáveis. Vale ressaltar que os gêneros fantásticos só tiveram maior expressividade no circuito na época da Boca do Lixo, mesmo assim em poucas obras.

Já a dominação de nosso cinema pelo hegemônico norte-americano muito se conecta ao primeiro ponto. A penetração do cinema dominante, com seu requinte técnico, gera um preconceito com o cinema brasileiro como amador, quando esse tenta reproduzir sua exuberância. A partir do momento em que sempre sairemos perdendo nessa comparação técnica – que é importante, mas não essencial ao filme de monstro -, dá para se entender tanto o porquê dos monstros-animais não serem recorrentes quanto outras criaturas, como as de nosso folclore majoritariamente habitarem as produções infantis. A possibilidade de realização sem achincalhe, portanto, será somente se a obra for de teor cômico, em filmes que desde o princípio riem de suas criaturas antes delas nos aterrorizarem.

Neste sentido, a eficácia de *Tubarão* é incomparável à de *Bacalhau* e de seu compatriota, *Piranha*. Certamente o filme de Spielberg é mais significativo e melhor realizado. Tal fato não tira a legitimidade de seus ‘filhotes’. Com a leitura destas obras, sintomáticas, hoje, enquanto pura fruição estética, repartidos das questões de sua época, os dois não perdem no quesito diversão para o pai tubarão. Sua despodurada exploração, o carisma de seus monstros e a parodização os trazem de volta para nós, desta vez despertando uma curiosidade diferente e uma aura de “filmes de culto”. O Cinema se ressignifica.

Em relação aos filmes que exploram os *blockbusters*, as situações são diferentes aqui e nos EUA. Lá, com uma indústria cinematográfica consolidada e mercado multifacetado, ainda existe bastante espaço para esse tipo de produção. Existem dois tipos de filmes nessa categoria. Os primeiros, mais conhecidos para nós, são as paródias de títulos americanos recentes. Fitas como *Todo Mundo em Pânico* (*Scary Movie*, 2000) e continuações, *Não é Mais um Besteiro Americano* (*Not Another Teen Movie*, 2001), *Deu a Louca em Hollywood* (*Epic Movie*, 2007), o recente *Inatividade Paranormal* (*A Haunted House*, 2013) e uma série de outros “... movie” brincam, cada um, com um conjunto de filmes ou gênero cinematográfico.

Nesta linha há também os filmes que parodiam um título específico, como no caso da franquia *Crepúsculo* (*Twilight*, 2008 e continuações), que teve dois títulos em sua esteira, ambos lançados no Brasil: *Os Vampiros Que Se Mordam* (*Vampires Suck* 2010) e *A Saga*

Molusco: Anoitecer (*Breaking Wind*, 2011). O interessante desse caso é que esses filmes são geralmente distribuídos pelos maiores estúdios, sobretudo a Fox.

Já o outro tipo é dos ainda pouco estudados *mockbusters*, nomenclatura utilizada atualmente para designar filmes bem baratos, que referenciam um *blockbuster*, com lançamento bem próximo dele.⁹⁴ Estes seguem mais de perto os mecanismos do *jawsplotation*, em sua temática e divulgação similar ao original. Agora, os títulos se tornam mais ainda um aliado – para *Transformers* (2007), surge *Transmorphers* (2007); para o remake de *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 2008), há *The Day the Earth Stopped* (2008), dentre muitos outros, inclusive da nova franquia de *Piranha* (com *Mega Piranha*, 2010)⁹⁵.

Neste mesmo caminho, Roger Corman conseguiu se antecipar aos dinossauros de Spielberg e, em 1993 estreou o seu *exploitation Carnossauro* (*Carnosaur*, 1993), um mês antes do *Jurassic Park* do outro⁹⁶. Nos tempos atuais em que o grande filme da última semana é esquecido em questão de instantes, os produtores de filmes B têm que ser rápidos para conseguir capitalizar em seu lançamento.

Já no Brasil, as ‘substituições de importações’ cinematográficas ganharam circuito até a década de 1980 com a Boca do Lixo, os Trapalhões e algumas produções esparsas como as com Costinha. Relevante para essa monografia destacar *Etéia, a Extraterrestre em sua Aventura no Rio* (1984), que obviamente referencia a *E.T. - O Extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982)⁹⁷, de Spielberg, ao retratar o que seria uma continuação da história, com a namorada do etezinho que vem à Terra procurá-lo sendo interpretada por ninguém menos que a brilhante Zezé Macedo.

Após a interrupção da indústria na virada dos anos 1980 para 1990, essa produção perdeu força. Atualmente, encontra refúgio no Cinema de Bordas em filmes como *Entrei em Pânico ao Saber o que Vocês Fizeram na Sexta-feira 13 do Verão Passado* (2001), que teve uma continuação em 2011. Contudo, esses títulos não chegam ao circuito comercial, não são lançados em DVDs pelas distribuidoras (mas sim pelos realizadores em esquema independente) nem são exibidos na TV.

⁹⁴ Para mais informações ver matéria do The New York Times sobre esses filmes: PHENOMENON - The New B Movie, escrita por Rolf Potts e publicada em 07 de outubro de 2007, disponível em <http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07wwln-essay-t.html>

⁹⁵ Para saber mais títulos, basta acessar o sítio de uma das principais produtoras, a The Asylum: <http://www.theasylum.cc/>

⁹⁶ GRAY, 2004, p.193

⁹⁷ Referente ao filme há também a produção de sexo explícito *Aguenta Etesão* (1986), na qual o E.T. parece mais uma desculpa para inserir elemento cômico no filme.

Já dentre os títulos lançados comercialmente no país, nota-se que uma característica da atual política-econômica é um veto preconceituoso a produções que possam remeter a um passado de “filmes ruins” e amadorísticas. O cinema que está na vitrine é um projeto equiparável ao momento econômico que o país vive em sua busca por se tornar uma ‘superpotência’.

Além disso, com o adestramento feroz pela técnica da cinematografia dominante e pela estética da Rede Globo, é provável que títulos de exploração lançados nesse sistema se tornariam mera curiosidade *trash* e acabassem por malograr, haja vista o gargalo que temos nos campos da distribuição e exibição. Ainda não foi recriado o espaço para gêneros no Cinema nacional além dos favela *movies* e das neo(ou globo?)chanchadas.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno César de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: UNICAMP, 2006.

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: CINEMA JOURNAL, Vol. 23, No. 3. Texas, EUA: University of Texas Press, 1984, pp. 6-18.

ARAÚJO, Inácio. *Análise: Adriano Stuart deixa obras marcadas pelo vanguardismo*. In: Ilustrada, FOLHA DE SÃO PAULO. Publicado em 22 abr.2012.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro: A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Bacalhau que vende o peixe dos tubarões*. In: MOVIMENTO, ago. 1976.

BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'Roll Salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto-de-vista*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema. Vol. 2 Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, pp. 251–268.

BRAUDY, Leo. *The Genre of Nature: Ceremonies of Innocence*. In: BROWNE, Nick (org.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley, EUA: Princeton University Press, 1997.

BROSNAN, John. *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*. Londres, Inglaterra: Macdonald and Jane's, 1978.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Expressionismo Alemão*. In: História do Cinema Mundial. MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas, SP: Papirus, 2006, pp.55-88.

CARROLL, Noel. *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*. In: FILM QUARTERLY, Vol. 34, 1981, pp. 16-25.

CARSON, Diane e SAYLES, John. *John Sayles: Interviews*. Mississipi, EUA: University Press of Mississipi, 1999.

COHEN, Jeffrey Jehome. *A Cultura dos Monstros: Sete Teses*. In: Silva, Tomaz Tadeu. *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 23-60.

THE DAILY TELEGRAPH. Perfil de Peter Benchley. Edição de 14 de Fevereiro de 2006, Londres.

DAVIDSON, Bill, *King of Schlock*. In: New York Times Magazine. Publicado em 28 de Dezembro de 1975, p. 29.

DOWLING, Stephen. *The book that spawned a monster*. In: BBC NEWS ONLINE. Publicada em 1 fev.2004. Acessado em 12 fev.2013. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3400291.stm>

DEMELLO, Margo. *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. Nova York, EUA: Columbia University Press, 2012.

FOLHA DA TARDE. Edição de 15 de julho de 2004.

GRAY, Beverly. *Roger Corman: Blood-Sucking Vampires, Flesh-Eating Cockroaches, and Driller Killers*. Nova York, EUA: Thunder's Mouth Press, 2004.

HILLIER, Jim ; LIPSTADT, Aaron. *Roger Corman's New World*. Londres, Inglaterra: British Film Institute, 1981.

HOBERMAN, J. *NASHVILLE Contra JAWS*. In: KING, Noel; ELSAESSER, Thomas ; HORWATH, Alexander (org.). *The Last Great American Picture Show*. Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press, 2004, pp. 195-222.

HUNTER, I.Q. Exploitation as Adaptation. In: *SCOPE : 10th Anniversary Special Issue – Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, editada por Iain Robert Smith. Londres, 2009

JORNAL DO BRASIL. Edição de 28 de dezembro de 1964.

KAEL, Pauline. *Notes on Evolving Heroes, Morals, Audiences*. In: THE NEW YORKER. Publicado em 08 nov.1976.

_____ *The Sugarland Express* (crítica). In: THE NEW YORKER. Publicado em 18 mar.1974.

KAWIN, Bruce, *Please Sir, They're Eating the Guests*. In: *Take One* vol. 7, nov. 1978.

KING, Geoff e KRZYWINSKA, Tanya (Org.). *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. Londres, Inglaterra: Wallflower Press, 2000.

KOETTING, Chistopher T. *Mind Warp! - The Fantastic True Story of Roger Corman's New World Pictures*. Londres, Inglaterra: Hemlock Books, 2009.

LEMKIN, Jonathan. *Archetypal Landscapes and Jaws*. In: GRANT, Barry Keith; SHARRETT Cristopher. *Planks of Reason - Essays on the Horror Film*. Maryland, EUA: Scarecrow Press, 2004, pp.321-332.

MATTOS, A.C. Gomes de. *A Outra face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MCBRIDE, Joseph. *Steven Spielberg: A Biography*. Massachusetts, EUA: Da Capo Press, 1999.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: *História do Cinema Mundial*. MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas, SP: Papyrus, 2006, pp.333-360.

- MEINIG, D.W. Meinig. *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. Nova York, EUA: Oxford University Press, 1979.
- MORTON, Ray. *King Kong: the history of a movie icon from Fay Wray to Peter Jackson*. Nova Iork, EUA: Applause Theatre & Cinema Books, 2005.
- NEALE, Stephen. *Genre*. Londres, Inglaterra: British Film Institute, 1981.
- PERDIGÃO, Paulo. *King Kong Um Clássico*. In: *Filme Cultura* n. 13, p.32-37, nov./dez. 1969.
- POLLE, W. Scott. *Monsters in America: Our Historical Obsession With the Hideous and the Haunting*. Texas, EUA: Baylor Univ., 2011.
- POTTS, Rolf. PHENOMENON - The New B Movie. In: THE NEW YORK TIMES. Edição de 07 out.2007. Acessada em 25 fev.2013. Disponível em <http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07wwln-essay-t.html>
- RAMOS, Luciano. *Um bacalhau simples e descontraído, que consegue fazer rir*. In: JORNAL DA TARDE. Publicado em 14 ago.1976.
- REVISTA VEJA n. 361 (6 ago.1975) e 382 (31 dez.1975)
- RUSSELL, David J. *Monster Roundup: Reintegrating the Horror Genre*. In: BROWNE, Nick (org.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley, EUA: Princeton University Press, 1997.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- SCHATZ, Thomas. *The New Hollywood*. In: COLLINS, Jim; HILARY, Radner ; COLLINS, Ava Preacher. *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Films*. Nova York, EUA: AFI Film Readers, 1993, pp. 8-36.
- SHONE, TOM. *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*. Nova York, EUA: Free Press, 2004.
- Tylski, Alexandre. "A Study of Jaws' Incisive Overture To Close Off the Century". In: *Film Score Monthly*. Publicada em 14 set. 1999. Acessada em 10 fev. 2013. Disponível em filmscoremonthly.com/articles/1999/14_Sep---A_Study_of_Jaws_Incisive_Overture.asp
- VIEIRA, João Luiz. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. In: *Filme Cultura*, ano XVI, n. 41/42, 1983, pp.22-29.
- VIOLA, Eduardo. *O movimento ecológico no Brasil, 1974-1986: Do ambientalismo à ecopolítica*. In: PÁDUA, José (Org.). *Ecologia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.

Home Vídeos Consultados

DVD da edição de 30º Aniversário de *Tubarão* (2005): Universal Home Video.

DVD *Duel: Special Edition DVD* (2005): Universal Home Video

DVD *Piranha* (2005): CineMagia

Portais consultados

www.theasylum.cc/

www.boxofficemojo.com/

www.cinemateca.gov.br/

www.hss.doe.gov/HealthSafety/IHS/marshall/chron.htm

www.imdb.com

<http://jawsripoffs.wordpress.com/>

www.memoriacinebr.com.br/

www.oca.ancine.gov.br/

www.portaldoprofessor.mec.gov.br

FILMOGRAFIA

TÍTULOS PRINCIPAIS

- **Bacalhau** (1975)

Direção: Adriano Stuart

Produtora: Omega Filmes

Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.

Roteiro: Adriano Stuart

Trilha Sonora: Beto Strada

Elenco principal: Hélio Souto (Breda), Dionísio Azevedo (Petrônio), Maurício do Valle (Quico), Adriano Stuart (Matos)

Estreia: 09 ago.1976 – Brasil

País: Brasil

Sinopse: Numa cidade balneária do litoral de São Paulo aparece um peixe de origem desconhecida e começa a fazer vítimas. Conhecedores da fauna local são convocados e identificam o peixe como sendo um bacalhau da Guiné. Começa a caça ao bacalhau que é, finalmente, capturado. A população reúne-se para comemorar o fato e prepara uma grande festa em que o peixe será servido como prato principal. A grande surpresa ocorre quando, morto e preparado, o bacalhau é que acaba devorando os convidados famintos. (Cinemateca Brasileira)

- **Piranha** (1978)

Direção: Joe Dante

Produção: Roger Corman, Jon Davison e Chako van Leeuwen

Produtora / Distribuidora: New World Pictures (EUA)

Roteiro: John Sayles

Trilha Sonora: Pino Donaggio

Elenco principal: Bradford Dillman (Paul), Heather Menzies (Maggie), Kevin McCarthy (Dr. Robert Hoak), Dick Miller (Buck)

Estreia: 03 ago. 1978 – EUA

País: EUA

Sinopse: Piranhas modificadas geneticamente escapam de um laboratório do exército e aterrorizam uma região repleta de crianças acampando nas férias e um grande festival aquático, importante economicamente para a região. (DVD brasileiro)

- **Tubarão (Jaws, 1975)**

Direção: Steven Spielberg

Produtora: The Zanuck/Brown Company

Distribuição: Universal Pictures

Roteiro: Peter Benchley e Carl Gottlieb baseados na novela anônima de Peter Benchley

Trilha Sonora: John Williams

Elenco principal: Roy Scheider (Brody), Richard Dreyfuss (Hooper), Robert Shaw (Quint), Murray Hamilton (Prefeito Vaughn)

Estreia: 20 jun.1975 (EUA)

País: EUA

Sinopse: Quando a comunidade litorânea de Amity é atacada por um perigoso tubarão branco, o chefe de polícia Brody, o jovem biólogo Hooper e o experiente caçador de tubarões Quint embarcam em uma desesperadora caçada para destruir o monstro antes que ele ataque novamente. (Universal)

TÍTULOS CITADOS

A História de Adèle H. (L'Histoire de Adèle H., 1975), França, Dir. François Truffaut, New World Pictures (EUA)

A Invasão das Rãs (Frogs, 1972), EUA, Dir. George McCowan, AIP.

A Lista de Schindler (Schindler`s List, 1993), EUA, Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures.

A Mosca da Cabeça Branca (The Fly, 1958), EUA, Dir. Kurt Neumann, Fox.

A Múmia (The Mummy, 1932), EUA, Dir: Karl Freund, Universal Studios.

A Noite dos Chupacabras (2011), Brasil, Dir. Rodrigo Aragão, Independente.

A Noiva de Frankenstein (Bride of Frankenstein,1935), EUA, Dir. James Whale, Universal Studios.

A Primeira Noite de um Homem (The Graduate, 1967), EUA, Dir. Mike Nichols, United Artists

A Saga Molusco: Anoitecer (Breaking Wind, 2011), EUA, Dir. Craig Moss, Lionsgate.

A Super Fêmea (1973), Brasil, Dir. Aníbal Massaini Neto, Cinedistri

Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1953)., EUA, Dir. Charles Lamont, Universal Studios.

Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948), EUA, Dir. Charles Barton, Universal Studios.

- Abbott and Costello Meet the Invisible Man* (1951), EUA, Dir. Charles Lamont, Universal Studios.
- Aguenta Etesão* (1986), Brasil, Dir. Custódio Gomes, Alfa Cinema e Vídeo
- Alligator – O Jacaré Gigante* (*Alligator*, 1980), EUA, Dir. Lewis Teague, Group 1.
- Amarcord* (1973), EUA, Dir. Federico Fellini, New World Pictures (EUA)
- Amblin'* (1968), EUA, Dir. Steven Spielberg, Four Star Excelsior
- Animais em Fúria* (*Day of the Animals*, 1977), EUA, Dir. William Girdler, Film Ventures International
- Areia Sangrenta* (*Blood Beach* 1981), EUA, Dir. Jeffrey Bloom, Compass International Pictures.
- As Libertinas* (1968), Brasil, Dir. Antônio Lima, João Callegaro e Carlos Reichenbach, Cia. Cinematográfica Brasileira.
- As Sete Vampiras* (1986), Brasil, Dir. Ivan Cardoso, Embrafilme.
- Attack of the Crab Monsters* (1957), EUA, Dir. Allied Artists, Allied Artists.
- Attack of the Puppet People* (1958), EUA, Dir. Bert I. Gordon, AIP.
- Barracuda* (1978), EUA, Dir. Harry Kerwin e Wayne Crawford, Republic Pictures
- Beasts* (1983), Canadá, Dir. Don Hawks,
- Ben* (1972), EUA, Dir. Phil Karlson, Cinerama
- Bermude: la fossa maledetta* (1978), Itália, Dir. Tonino Ricci, Amanecer Filmes
- Blood Tide* (1982), Reino Unido e Grécia, Dir. Richard Jefferies, Fox.
- Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), EUA, Dir. Arthur Penn, Warner Bros.
- Bug* (1975), EUA, Dir. Jeannot Szwarc, Paramount Pictures.
- Cada um dá o que tem* (1975), Brasil, Dir. Adriano Stuart, Sílvio de Abreu e John Herbert, Cinedistri.
- Carnossauro* (*Carnosaur*, 1993), , EUA, Dir. Adam Simon e Darren Moloney, New Horizon
- Carrie, a Estranha* (*Carrie*, 1976) , EUA, Dir. Brian dePalma, United Artists
- Cinderelo Trapalhão* (1979), Brasil, Dir. Adriano Stuart, U.C.B.
- Claws* (1977), EUA, Dir. Richard Banskach e Robert E. Pearson, Can-Am
- Çol* (1983), Turquia, Dir. Çetin Inanç, Anit Film.

- Columbo: "Murder by the book"*, EUA, Dir. Steven Spielberg, Universal TV.
- Corrida da Morte Ano 2000 (Death Race 2000, 1975)* , EUA, Dir. Paul Bartel, New World Pictures.
- Costinha e o King Mong (1977)*, Brasil, Dir. Alcino Diniz, U.C.B.
- Creature from the Haunted Sea (1961)*, EUA, Dir. Roger Corman, Filmgroup
- Crepúsculo (Twilight, 2008)*, EUA, Dir. Catherine Hardwicke, Summit Entertainment
- Crocodilo Assassino (Crocodile 1981)*, Tailândia, Dir. Sompote Sands, Chaiyo Productions
- Dark Age (1987)*, Austrália, Dir. Arch Nicholson, F.G. Film Productions
- Dersu Uzala (1975)*, Japão e URSS, Dir. Akira Kurosawa, New World Pictures (EUA)
- Deu a Louca em Hollywood (Epic Movie, 2007)*, , EUA, Dir. Jason Friedberg e Aaron Seltzer, Fox.
- Drácula (Dracula, 1931)*, EUA, Dir. Tod Browning, Universal Studios.
- Dracula's Daughter (1936)* , EUA, Dir. Lambert Hillyer, Universal Studios.
- E.T. - O Extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982)*, EUA, Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures.
- Earth vs. the Spider*, EUA, Dir. Bert I. Gordon, AIP.
- Encurralado (Duel, 1971)*, EUA, Dir. Steven Spielberg, ABC / Universal Studios.
- Entrando numa Fria Maior Ainda com a Família (Little Fockers, 2010)*, EUA, Dir. Paul Weitz, Universal e Paramount Pictures.
- Entrei em Pânico ao Saber o que Vocês Fizeram na Sexta-feira 13 do Verão Passado (2001)*, Brasil, Dir. Felipe Guerra, Independente.
- Etéia, a Extraterrestre em sua Aventura no Rio (1984)*, Brasil, Dir. Roberto Mauro, U.C.B.
- Exorcismo Negro (1974)*, Brasil, Dir. José Mojica Marins, Cinedistri.
- Fitzcarraldo (1982)*, Alemanha, Dir. Werner Herzog, New World Pictures (EUA)
- Frankenstein (1910)*, EUA, Dir. J. Searle Dawley, Edison Studios
- Frankenstein (1931)*, EUA, Dir. James Whale, Universal Pictures.
- Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)*, EUA, Dir. Roy William Neill, Universal Pictures.
- Garganta Profunda (Deep Throat, 1972)*, EUA, Dir. Jerry Gerard, Bryanston Pictures
- Gojira (1954)*, Japão, Dir. Ishirō Honda, Toho

- Golpe de Mestre (The Sting, 1973)*, EUA, Dir. George Roy Hill, Universal Pictures.
- Grand Theft Auto (1977)*, EUA, Dir. Ron Howard, New World Pictures.
- Gremlins (1984)*, EUA, Dir. Joe Dante, Warner Bros.
- Gremlins 2 - A Nova Geração (Gremlins 2: The New Batch, 1990)*, EUA, Dir. Joe Dante, Warner Bros.
- Gritos e Sussurros (Viskningar och rop, 1972)*, Suécia, Dir. Ingmar Bergman, New World Pictures (EUA)
- Grizzly (1976)*, EUA, Dir. William Girdler e David Sheldon, Columbia.
- Guerra nas Estrelas (Star Wars, 1977)*, EUA, Dir. George Lucas, Fox.
- Hollywood Boulevard (1976)*, EUA, Dir. Joe Dante e Allan Arkush, New World Pictures.
- House of Dracula (1945)*, EUA, Dir. Erle C. Kenton, Universal Pictures.
- House of Frankenstein (1944)*, EUA, Dir. Erle C. Kenton, Universal Pictures.
- I Was a Teenage Frankenstein (1957)*, EUA, Dir. Herbert L. Strock, AIP.
- I Was a Teenage Werewolf (1957)*, EUA, Dir. Gene Fowler Jr., AIP.
- Inatividade Paranormal (A Haunted House, 2013)*, EUA, Dir. Michael Tiddes, Open Road Films.
- Inverno de Sangue em Veneza (Don't Look Now, 1973)*, Reino Unido e Itália, Dir. Nicolas Roeg, British Lion.
- Invisible Agent (1942)*, EUA, Dir. Edwin L. Marin, Universal Pictures.
- It Came From Outer Space (1953)*, EUA, Dir. Jack Arnold, Universal Studios.
- It Conquered the World (1956)*, EUA, Dir. Roger Corman, AIP.
- Já Não se Faz Amor como Antigamente (1976)*, Brasil, Dir. Adriano Stuart, Anselmo Duarte e John Herbert, Cinedistri.
- Jaws of Death (1977)*, Canadá, Dir. Richard Martin,
- Jurassic Park - O Parque dos Dinossauros (Jurassic Park, 1993)*, EUA, Dir. Steven Spielberg, Universal Studios.
- Killer Bees (1974)*, EUA, Dir. Curtis Harrington, ABC.
- King Kong (1933)*, EUA, Dir. Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, RKO Radio Pictures
- King Kong vs. Godzilla (1962)*, Japão, Dir. Ishirō Honda, Toho
- Kung Fu Contra as Bonecas (1976)*, Brasil, Dir. Adriano Stuart, U.C.B.

Le Chaudron Infernal (1903), França, Dir. Georges Méliès, Star-Film

Lincoln (2012), EUA, Dir. Steven Spielberg, Fox.

Louca Escapada (The Sugarland Express, 1974), EUA, Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures.

Mako, O Tubarão Assassino (Mako: Jaws of Death, 1976), EUA, Dir. William Greffe, Cannon Films

Mar Negro (2013), , Brasil, Dir. Rodrigo Aragão, Independente.

Matinee – Uma Sessão Muito Louca (Matinee, 1993) , EUA, Dir. Joe Dante, Universal Pictures.

Mega Piranha, EUA, Dir. Eric Forsberg, The Asylum e SyFy.

Meu Amigo, o Tubarão (Misterjaw, 1976), EUA, Dir. Robert McKimson, NBC.

Moby Dick (1956), EUA, Dir. John Huston, Warner Bros.

Morte Branca em Água Azul (Blue Water, White Death, 1970), EUA, Dir. Peter Gimbel e Stanton Waterman.

Mulher, Mulher (1978), Brasil, Dir. Jean Garret, U.C.B.

Munique (Munich, 2005), EUA, Dir. Steven Spielberg, DreamWorks e Universal Studios.

Não é Mais um Besteiro Americano (Not Another Teen Movie, 2001), EUA, Dir. Joel Gallen, Columbia.

Night of the Lepus (1972), EUA, Dir. William F. Claxton, MGM.

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922), Alemanha, Dir. F. W. Murnau, Film Arts Guild

O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby, 1968) , EUA, Dir. Roman Polanski, Paramount Pictures.

O Caçador de Tubarões (Il Caccitatori di Squali, 1979), Itália, México e Espanha, Dir. Enzo G. Castellari, Starlight

O Corcunda de Notre Dame (Notre-Dame de Paris, 1911), França, Dir. Albert Capellani, Pathé Frères

O Dia em Que a Terra Parou (The Day the Earth Stood Still, 1951), EUA, Dir. Robert Wise, Fox.

O Dia em que a Terra Parou (The Day the Earth Stood Still, 2008), EUA, Dir. Scott Derrickson, Fox.

O Exorcista (The Exorcist, 1973), EUA, Dir. William Friedkin, Warner Bros.

- O Exorcista de Mulheres* (1975), Brasil, Dir. Tony Vieira, M. Q. Mauri de Oliveira Queiroz
- O Filho do Chefão* (1974), Brasil, Dir. Victor Lima, Distrifilmes.
- O Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920)*, Alemanha, Dir. Paul Wegener e Carl Boese, Universum Film (UFA)
- O Incrível Monstro Trapalhão* (1981), Brasil, Dir. Adriano Stuart, U.C.B. e Embrafilme.
- O Monstro da Lagoa Negra (Creature from the Black Lagoon, 1954)*, EUA, Dir. Jack Arnold, Universal Studios.
- O Monstro do Ártico (The Thing from Another World, 1951)*, EUA, Dir. Christian Nyby, RKO Radio Pictures
- O Monstro do Mar (The Beast from 20, 000 Fathoms, 1953)*, EUA, Dir. Eugène Lourié, Warner Bros.
- O Monstro do Mar Revolto (It Came From Beneath the Sea, 1955)*, EUA, Dir. Robert Gordon, Columbia.
- O Monstro que Desafiou o Mundo (The Monster that Challenged the World, 1957)*, EUA, Dir. Arnold Laven, United Artists
- O Mundo em Perigo (Them!, 1954)*, EUA, Dir. Gordon Douglas, Warner Bros.
- O Mundo Perdido (The Lost World, 1925)*, EUA, Dir. Harry Hoyt, First National Pictures
- O Mundo Perdido: Jurassic Park (The Lost World: Jurassic Park, 1997)*, EUA, Dir. Steven Spielberg, Universal Studios.
- O Peixe Assassino (Killer Fish, 1979)*, Itália, Dir. Antonio Margheriti, Associated Film Distribution
- O Poderoso Chefão (The Godfather, 1972)*, EUA, Dir. Francis Ford Coppola, Paramount.
- O Poderoso Garanhão* (1974), Brasil, Dir. Antonio B. Thomé, Marte Filmes
- O Rei e os Trapalhões* (1980), Brasil, Dir. Adriano Stuart, U.C.B.
- O Segredo da Múmia* (1982), Brasil, Dir. Ivan Cardoso, Embrafilme.
- O Sobrado* (1956), Brasil, Dir. Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, Unida Filmes S.A.
- O Último Tubarão (L'ultimo squalo, 1981)*, Itália, Dir. Enzo G. Castellari, Film Ventures International
- Orca – A Baleia Assassina (Orca, 1977)*, EUA, Dir. Michael Anderson, Paramount Pictures
- Os Anjos Não tem Cor* (1953), Brasil, Dir. Cassiano Gabus Mendes, Tupi.
- Os Pássaros (The Birds, 1963)*, EUA, Dir. Alfred Hitchcock, Universal Pictures.

- Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (1978), Brasil, Dir. Adriano Stuart, Embrafilme.
- Os Três Mosqueteiros Trapalhões* (1980), Brasil, Dir. Adriano Stuart, U.C.B. e Embrafilme.
- Os Vampiros Que Se Mordam (Vampires Suck 2010)*, EUA, Dir. Jason Friedberg e Aaron Seltzer, Fox.
- Paixão na Praia* (1971), Brasil, Dir. Alfredo Sternheim, Servicine.
- Pesadelo Sexual de um Virgem* (1975), Brasil, Dir. Roberto Mauro, Difibra
- Phase IV* (1974), EUA, Dir. Saul Bass, Paramount Pictures.
- Piranha* (1995), EUA, Dir. Max Pickering, Showtime
- Piranha 2 – Assassinas Voadoras (Piranha Part Two: The Spawning, 1981)*, EUA, Dir. James Cameron, New World Pictures
- Piranha 3D* (2010), EUA, Dir. Alexandre Aja, Dimension Films
- Piranha 3DD* (2012), EUA, Dir. John Gulager, Dimension Films
- Psicose (Psycho, 1960)*, EUA, Dir. Alfred Hitchcock, Paramount Pictures.
- Revenge of the Creature* (1955), EUA, Dir. Jack Arnold, Universal Pictures.
- Rio, Verão & Amor* (1966), Brasil, Dir. Watson Macedo, Cinedistri.
- Sabendo Usar Não Vai Faltar* (1976), Brasil, Dir. Adriano Stuart, Francisco Ramalho Jr e Sidney Paiva, Roma Filmes
- Savage* (1973), EUA, Dir. Cirio H. Santiago, New World Pictures.
- Secret of the Loch* (1934), Reino Unido, Dir. Milton Rosmer, Wyndham Productions
- Shark Kill* (1976), EUA, Dir. William A. Graham, NBC
- Shark: Rosso nell'oceano* (1984), Itália, Dir. Lamberto Bava e Bruno Mattei, DMV Distribuzione
- Shazan, Xerife & Cia.* (1972 - 1974), Brasil, Criação: Walter Negrão, Rede Globo
- Son of Dracula* (1943), EUA, Dir. Robert Siodmak, Universal Pictures.
- Son of Frankenstein* (1939), EUA, Dir. Rowland V. Lee, Universal Studios.
- Tarântula (Tarantula, 1955)*, EUA, Dir. Jack Arnold, Universal Studios.
- Tentáculos (Tentacoli, 1977)*, , Itália e EUA, Dir. Oliver Hellman, AIP.
- The Beast With 1,000,000 Eyes* (1955), EUA, Dir. David Kramarsky, American Releasing Corporation

- The Bermuda Depths* (1978), Japão e EUA, Dir. Tsugunobu Kotani , Rankin/Bass
- The Black Pearl* (1977), EUA e Espanha, Dir. Saul Swimmer, Fox.
- The Creature Walks Among Us* (1956), EUA, Dir. John Sherwood, Universal Pictures.
- The Day the Earth Stopped* (2008), EUA, Dir. C. Thomas Howell, The Asylum
- The Ghost of Frankenstein* (1942), EUA, Dir. Erle C. Kenton, Universal Pictures.
- The Giant Spider Invasion* (1975), EUA, Dir. Bill Rebane, Group 1.
- The Invisible Man* (1933), EUA, Dir. James Whale, Universal Pictures.
- The Invisible Man Returns* (1940), EUA, Dir. Joe May, Universal Pictures.
- The Invisible Man's Revenge* (1944), EUA, Dir. Ford Beebe, Universal Pictures.
- The Invisible Woman* (1940), EUA, Dir. A. Edward Sutherland, Universal Pictures.
- The Mummy's Curse* (1944), EUA, Dir. Leslie Goodwins, Universal Pictures.
- The Mummy's Ghost* (1944), EUA, Dir. Reginald Le Borg, Universal Pictures.
- The Mummy's Hand* (1940), EUA, Dir. Christy Cabanne, Universal Pictures.
- The Mummy's Tomb* (1942), EUA, Dir. Harold Young, Universal Pictures.
- The Wasp Woman* (1959), EUA, Dir. Roger Corman e Jack Hill, Filmgroup
- The Wolf Man* (1941), EUA, Dir. George Waggner, Universal Pictures.
- ¡Tintorera!* (1977), México, Dir. René Cardona Jr, United Film Distribution Company
- Todo Mundo em Pânico (Scary Movie, 2000)*, EUA, Dir. Keenen I. Wayans, Dimension Films
- Transformers* (2007), EUA, Dir. Michael Bay, DreamWorks e Paramount Pictures.
- Transmorphers* (2007), EUA, Dir. Leigh Scott, The Asylum
- Tubarão 2 (Jaws 2)*, EUA, Dir. Jeannot Szwarc, Universal Pictures.
- Tubarão (Jabberjaw, 1976-78)*, EUA, Dir. Charles A. Nichols, Hanna-Barbera. ABC.
- Um Lobisomem na Amazônia* (2005), Brasil, Dir. Ivan Cardoso, Polifilmes.
- Up from the Depths* (1979), EUA, Dir. Charles B. Griffith, New World Pictures.
- Werewolf of London* (1935), EUA, Dir. Stuart Walker, Universal Pictures.
- Willard* (1971), EUA, Dir. Daniel Mann, Cinerama Releasing Corporation.
- Women in Cages* (1971), EUA e Filipinas, Dir. Gerardo de León, New World Pictures.

ANEXO 1 – Matéria sobre o êxito sem precedentes de *Tubarão* nos EUA

Matéria no Estado de São Paulo de 24 de agosto de 1975 sobre o fenômeno *Jaws* nos EUA. O filme chegaria ao Brasil no final do ano. Continuação das colunas na próxima página.

DOMINGO, 24 DE AGOSTO DE 1975

Um filme de êxito institui nova mania nos EUA: o tubarão

ASSEF KFOUKI

Especial para "O Estado"

HOLLYWOOD (Viã Várig) — Em fins de 1973 e durante boa parte de 1974, o Diabo tomou conta do país, e não fosse pelo "Exorcista" Max Von Sydow, também conhecido por Sam Erwin ou Peter Rodino, Satanus estaria ainda fazendo das suas diabruras. Dizem que agora, esconjurado, ele passeia sua flebite pelas praias de San Clemente. Passado o furor demoníaco, surgiu um enorme tubarão branco e assassino. Sedento de sangue e dólares, ele vai abocanhando as bilheterias dos cinemas com voracidade típica da espécie. E um novo frenesi tomou conta do país.

O tubarão é o astro de "Jaws", fita da Universal que conta a história de um grande selaquio que, talvez enfurecido pela exploração imobiliária ou atacado de eco-espaço (o filme não esclarece), passa a devorar banhistas num local de veraneio na costa leste. A primeira vítima do caçador chauvinista é uma jovem que, displicente, nada ao por do sol numa sumarríssima tanga cartõca.

Em 38 dias de exibição, em 675 cinemas dos EUA e Canadá, a fita já arrecadou a im-

"finilla" ("fin" significa "barbalana").

Uma churrascaria em Cape Cod (Cabo Bacalhau) acrescentou ao seu menu tubarão na brasa, por 45 cruzeiros — "tem gosto de peixe-espada", anuncia o cartaz na porta. Evidentemente, trata-se de cação, prato bastante corriqueiro no Brasil. Em Nova York, abriu-se uma **discotheque** com o nome de "Jaws". Uma firma imobiliária do norte da Califórnia promove a venda de terras em torno de um lago natural, proclamando "Aqui Não Há Tubarões".

Camisetãs, toalhas de praia, copos, brincos de osso de tubarão, discos, livros de bolso, **posters** e outros itens de consumo estão sendo vendidos aos milhares, do Atlântico ao Pacífico. Enquanto isso, a imprensa noticia quase diariamente gente que viu tubarão, gente que arpoou tubarão, gente que foi mordida por tubarão. O "Los Angeles Times", em vista disso, publicou uma página inteira sobre o selaquio, suas variedades, seus hábitos, virtudes e fraquezas, terminando com um receituário, dado por especialista, de como evitar o bicho.

Com o enorme sucesso da fita, a novela de Peter Benchley, na qual o filme foi baseado e que já tinha sido **best-seller**, voltou as estantes das livrarias

pressionante soma de 70 milhões de dólares. Trata-se da maior mordida de bilheteria, em tão curto período de tempo, da história do cinema. Em pouco mais de cinco semanas de exibição, a fita já está entre as 10 produções de maior bilheteria. Seus produtores Richard Zanuck e David Brown estão confiantes que o filme, dirigido por Steven Spielberg (27 anos de idade), subirá para o primeiro lugar da indefectível lista da "Variety". Os cinco maiores filmes de bilheteria de todos os tempos são "The Godfather", "The Sound of Music", "Gone With the Wind", "The Sting" e "The Exorcist".

Como "O Exorcista" há pouco mais de um ano, "Jaws" (lê-se "djôs", tradução "mandibulas") introduziu no espetáculo nacional uma nova mania. A onda agora é tubarão. Os chargistas não perderam tempo. Apropriaram-se da propaganda do filme, que mostra um tubarão examinando sua primeira vítima, e investiram contra todos os alvos nacionais: a CIA, o presidente, a economia, a inflação. Comediantes, como Bob Hope, estão fazendo piadas com tubarão, barbatanas, chineses, enquanto correm rumores de que a versão de Walt Disney do mesmo tema será intitulada, bem ao estilo ameno-familiar das produções daquele estúdio, de "Gums" (Gengivas).

No país onde verdadeiramente nada se perde, tudo se transforma, há muita gente fazendo negócio às custas da nova mania. Um pescador da Georgia deixou de vender barbatanas de tubarão para a sopa dos restaurantes chineses, por 2 cruzeiros o quilo, para vender mandíbulas de esqualo a colecionadores, por 500 cruzeiros. Uma sorveteria de Nova Jersey itacadihou seus sabores. Ao invés de "strawberry" (morango), "jawberry"; ao invés de "vanilla" (baunilha),

e supermercados, e mais de 8 milhões de exemplares de bolso já foram vendidos. Carl Gottlieb, que adaptou a novela para o cinema, junto com Benchley, também não perdeu tempo e lançou, em edição de bolso, "O Diário de Jaws", onde ele conta como a fita foi realizada. O "Diário" de Gottlieb também está vendendo aos cardumes.

No apice desse "tubarônico" frenesi, entram na água os psicólogos, para explicar o porquê. Algumas teorias: "O tubarão assassino corporifica a agressão de todos nós... O tubarão e o mar são terrores atávicos do homem. O envolvimento emocional na fita liberta as plateias de seus próprios problemas... Da aos cinefilos a sensação de dominar o medo... Faz emergir a memória de ancestrais sendo devorados por predadores..."

Enquanto isso, os acionistas da Universal salivam de satisfação.



"NOSTALGIA"

A "Belle Epoque" em espelhos decorados, e antigos manifestos franceses, ingleses e italianos -- Patente 002753. Pedidos c/ **NELLY BIANCHESI COVOLATO** (artesanato italiano) -- R. Bela Cintra, 1307 -- Fone - 80-0748 -- São Paulo - SP

ANEXO 2 – Pedido de revisão de censura de *Bacalhau*

Pedido de revisão de censura de *Bacalhau* pelos produtores em 15 de julho de 1976. O conteúdo do texto é elucidativo para as questões que resguardam o filme em relação à exploração do original, ideologia de substituição de importações e a dependência que tem do público de *Tubarão*.
Fonte: Memória da Censura.

Eleetro filmes Ltda

MJ-DPF-SRA/BSB

15 JUL 10 53 028103

Brasília, 15 de julho de 1976.

FICHADO
S.A. DCDP

Ilmo. Sr.
Dr. Rogério Nunes
DD. Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas
Nesta

Senhor Diretor:

A SEC,
para promi
sua
Em 19/7/76
Arde...
Chefe do Serviço de Censura - DCI
SUBSTITUTO

*ao V. Sr. Diretor
a p. que se trata de
o filme "Bacalhau" que se trata de
o filme "Bacalhau" que se trata de*

Do ordem do Arqui-
lo não se aneja
o programa. Em 19.7.76
Y...
ch. 11. 10/10/76

1964-1988
CINEMA BRASILEIRO

Conforme tivemos oportunidade de lhe ex-
por pessoalmente, é importantíssimo para nós que o filme "BACALHAU" obte-
nha a mesma classificação etária de "TUBARÃO", ou seja, 14 anos, já que se
trata de uma comédia nacional plagiando o sucesso americano dentro de um
ponto de vista bem brasileiro.
Pretendemos assim conquistar para "BACA-
LHAU" uma considerável parcela do público que lotou os cinemas nas exibi-
ções de "TUBARÃO", o que seria realmente fantástico em termos de conquista
de público para um filme nacional, o que certamente fortaleceria economicamente a nossa ainda incipiente indústria cinematográfica, dando margem a-
nos lançarmos a outras produções mais caras, mais ousadas, melhor acabadas,
oferecendo enfim, a todo público, espetáculos nacionais de real valor.

Agradecemos pois a boa vontade que V.Sa. tem-nos demonstrado inúmeras vezes e solicitamos uma revisão de censura para o nosso "BACALHAU", visando a faixa etária de 14 anos, ainda que para tal essa Divisão ache realmente necessária a execução de cortes.

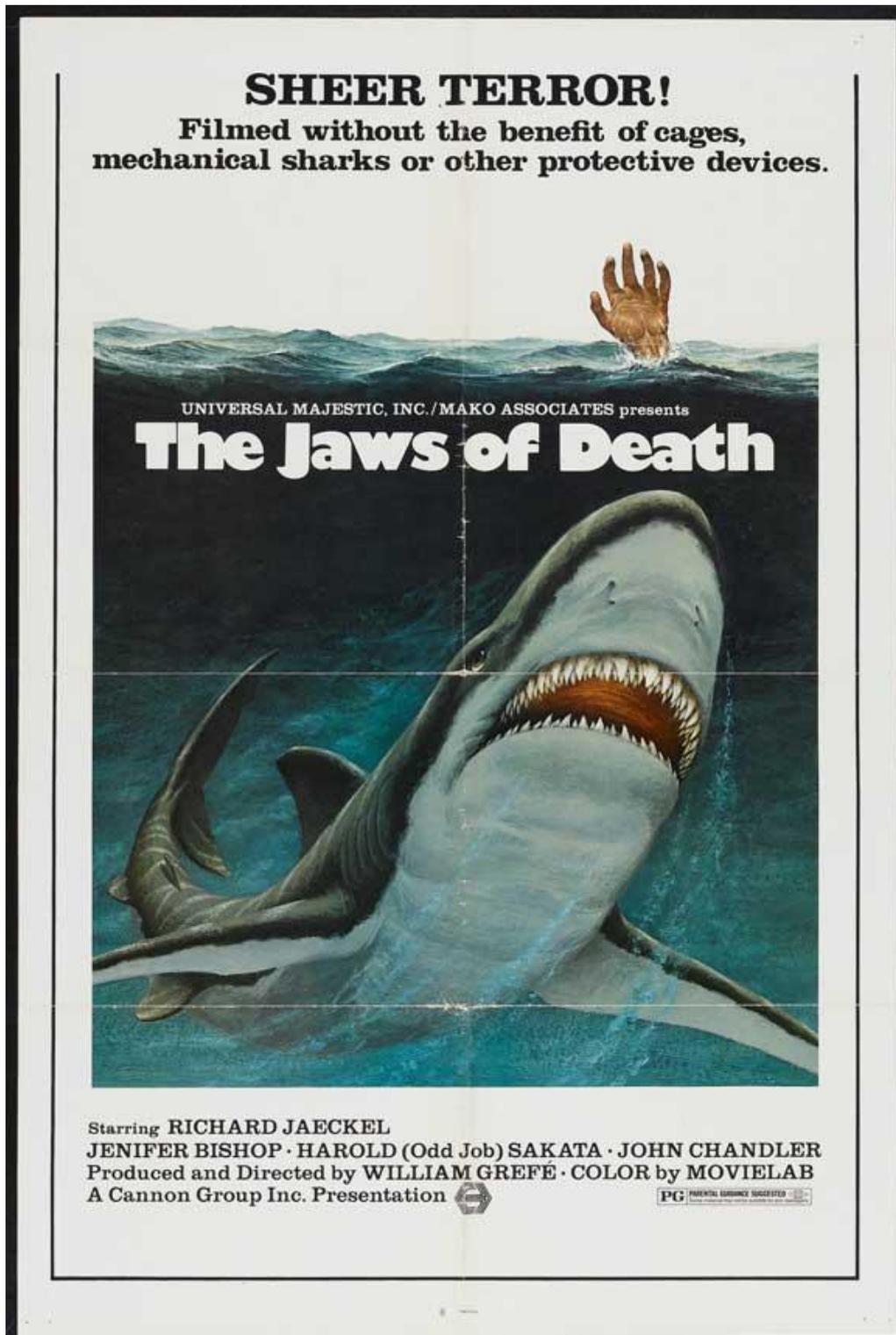
Aguardando com ansiedade uma resposta de V.Sa. a este apêlo, com a urgência possível, firmamo-nos, mui

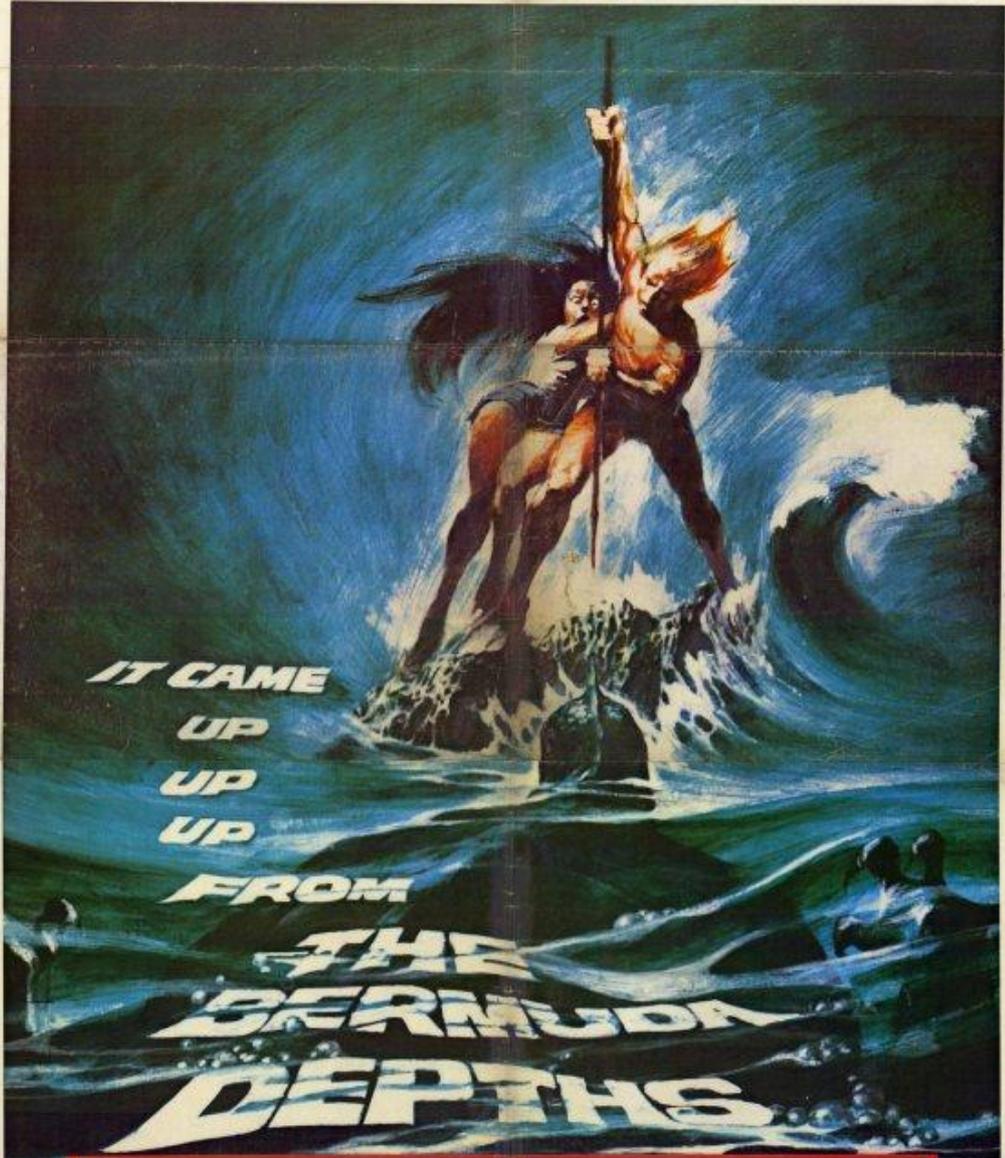
SEÇÃO DE FICHAÇÃO 60 - DCDP
RECEBI o (s) filme (s) constante (s) deste expediente
Em 15/7/76
FICIONÁRIO

Atenciosamente
p.p. OMEGA FILMES CINEMATOGRAFICOS LTDA.
ELETRO FILMES LTDA.
Fernando A.N. Almeida

ANEXO 3 – Cartazes

Cartazes de alguns dos filmes da chamada *jawspolitation*. Interessante notar a necessidade que todos tinham de se aproximas do filme que iniciou a onda, *Tubarão*.





**IT CAME
UP
UP
UP
FROM
THE
BERMUDA
DEPTHS**



starring **LEIGH McCLOSKEY CARL WEATHERS CONNIE SELLECCA JULIE WOODSON** and **BURL IVES** as "Paulis"

RANKIN/BASS present **THE BERMUDA DEPTHS**

music by **MAURY LAWS** associate producer **BENNI KORZEN** special effects **MARK SAGAWA** story by **ARTHUR RANKIN, JR.**
 screenplay by **WILLIAM OVERGARD** produced by **ARTHUR RANKIN, JR.** and **JULES BASS** directed by **TOM KOTANI**

DISTRIBUTED BY **JAD FILMS INTERNATIONAL INC.** **in COLOR**

THE BERMUDA DEPTHS

Your vacation is about to end !!!



UP FROM THE DEPTHS

starring **SAM BOTTOMS** **SUSANNE REED**

VIRGIL FRYE • KEDRIC WOLFE • CHARLES HOWERTON Directed by **CHARLES GRIFFITH**

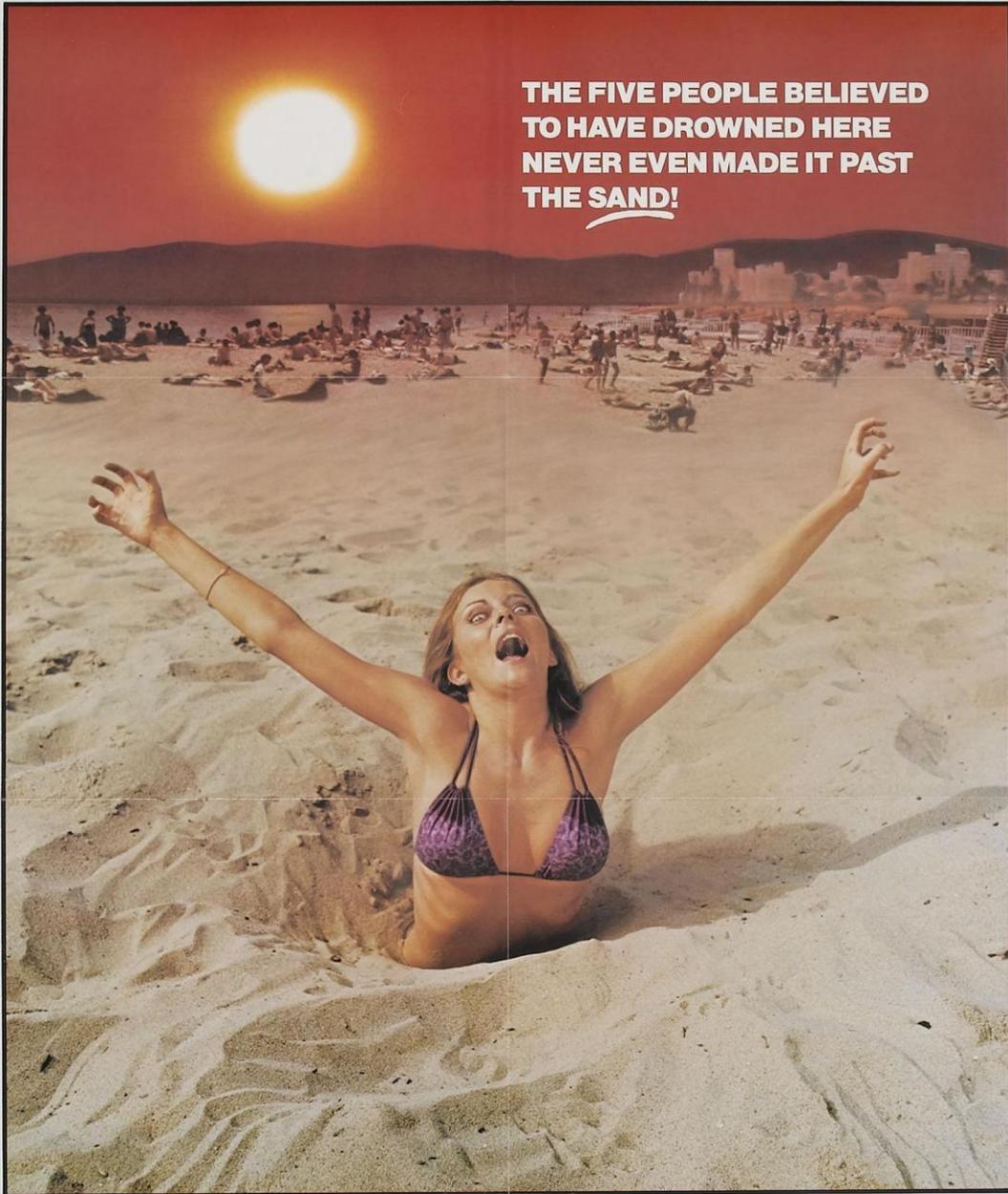
R RESTRICTED UNDER 17 REQUIRED ACCOMPANYING PARENT OR ADULT GUARDIAN Produced by **CIRIO SANTIAGO** Written by **ANNE DYER** © **NEW WORLD PICTURES**



HERMAN COHEN presents **"CROCODILE"**
 Starring **NAT PUVANAI • TANY TIM • ANGELA WELLS • KIRK WARREN**
 Produced by **DICK RANDALL** and **ROBERT CHAN** • Directed by **SOMPOTE SANDS**

A  **RELEASE IN COLOR**

R **RESTRICTED**
 UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
 PARENT OR ADULT GUARDIAN



**THE FIVE PEOPLE BELIEVED
TO HAVE DROWNED HERE
NEVER EVEN MADE IT PAST
THE SAND!**

BLOOD BEACH

**JUST WHEN YOU THOUGHT IT WAS SAFE
TO GO BACK IN THE WATER—YOU CAN'T GET TO IT.**

JERRY GROSS PRESENTS A SIR RUN RUN SHAW AND SIDNEY BECKERMAN PRODUCTION "BLOOD BEACH"
STARRING DAVID HUFFMAN • MARIANA HILL • JOHN SAXON • STEFAN GIERASCH • BURT YOUNG AS LT. ROYKO
DIRECTED BY JEFFREY BLOOM • PRODUCED BY STEVEN NALEVANSKY • EXECUTIVE PRODUCER SIDNEY BECKERMAN • SCREENPLAY BY JEFFREY BLOOM
STORY BY JEFFREY BLOOM AND STEVEN NALEVANSKY • MUSIC BY GIL MELLE • METROCOLOR • DISTRIBUTED BY [THE JERRY GROSS ORGANIZATION]

R RESTRICTED
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
PARENT OR ADULT GUARDIAN

ENZO DORIA presenta



ANDRES GARCIA JANET AGREN ARTHUR KENNEDY in

BERMUDE: LA FOSSA MALEDETTA

con PINO COLIZZI · CINZIA MONREALE · MAXIMO VALVERDE

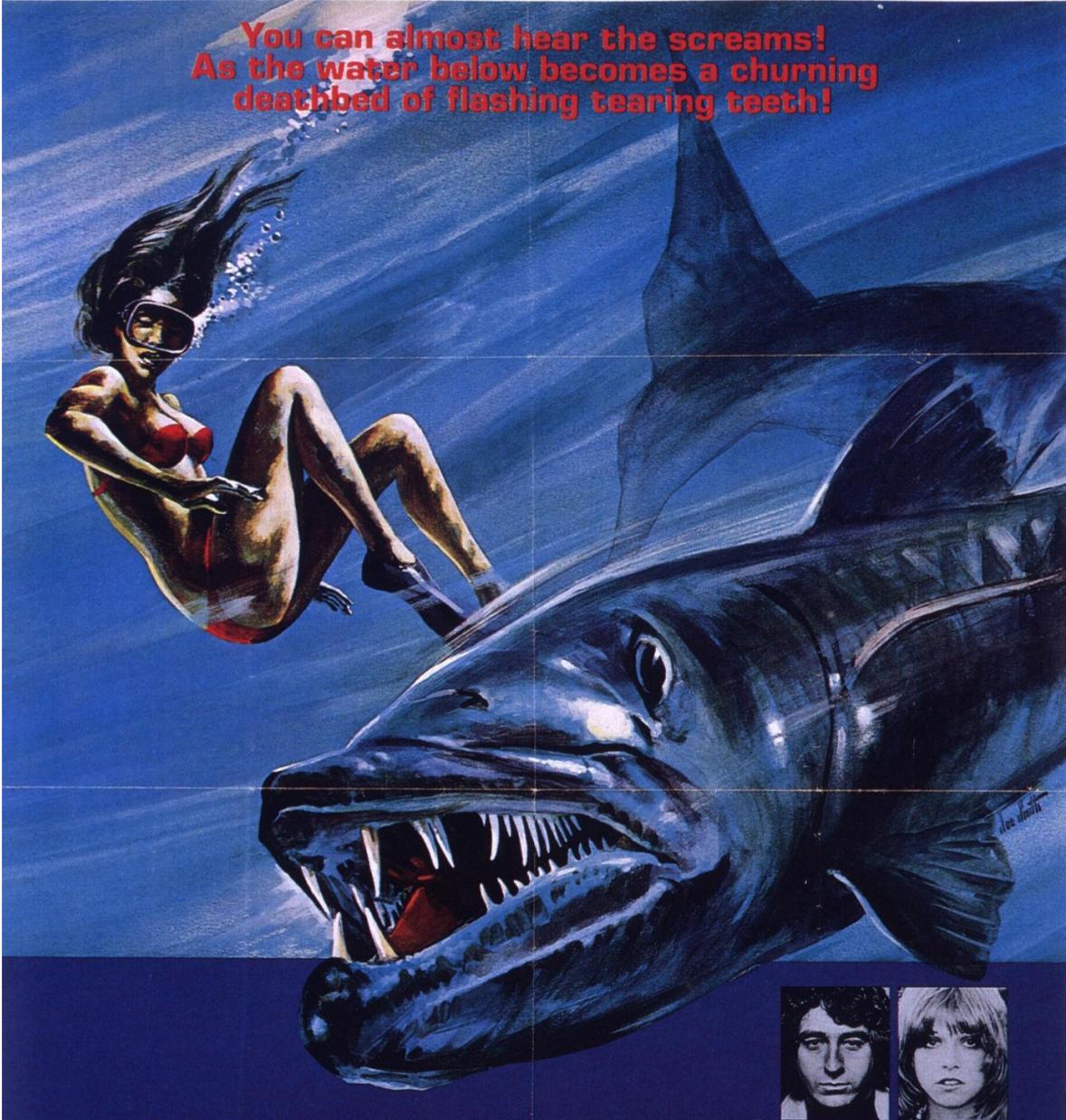
musiche di STELVIO CIPRIANI | prodotto da NINO SEGURINI | regia di ANTHONY RICHMOND

una coproduzione italo-spagnola KOALA CINEMATOGRAFICA Roma - AMANECER FILM Madrid

COLORE **lv** DI LUCIANO VITTORI



**You can almost hear the screams!
As the water below becomes a churning
deathbed of flashing tearing teeth!**



E. J. HELM in association with CRAIG DENNEY and JAMES GUYSER presents a REPUBLIC PICTURE

BARRACUDA

Starring **WAYNE CRAWFORD JASON EVERS ROBERTA LEIGHTON**
CLIFF EMICH WILLIAM KERWIN BERT FREED as Papa Jack

Music Composed and Played by **KLAUS SCHULZE** Title Theme Performed by **THE FRANKFURT RADIO SYMPHONY ORCHESTRA**
Directed by **HARRY KERWIN** Produced by **WAYNE CRAWFORD** and **HARRY KERWIN** Story and Screenplay by **WAYNE CRAWFORD** and **HARRY KERWIN**
Executive Producer **MANFRED MENZ** Director of Photography **H. EDMUND GIBSON, A.S.C.**
Color Prints by CFI A Republic Picture

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
SOME MATERIAL MAY BE INAPPROPRIATE FOR CHILDREN

WARNING! DUE TO THE SHOCKINGLY REALISTIC NATURE OF THE BARRACUDA ATTACK SCENES, PARENTAL DISCRETION IS ADVISED.



The RANGER
CHRISTOPHER GEORGE



The PHOTOGRAPHER
JOAN McCALL



The HELICOPTER PILOT
ANDREW PRINE



The PARKS SUPERVISOR
JOE DORSEY



The NATURALIST
RICHARD JAECKEL



The FIRST VICTIM
MARYANN HEARN

GRIZZLY

18 feet of gut-crunching, man-eating terror!

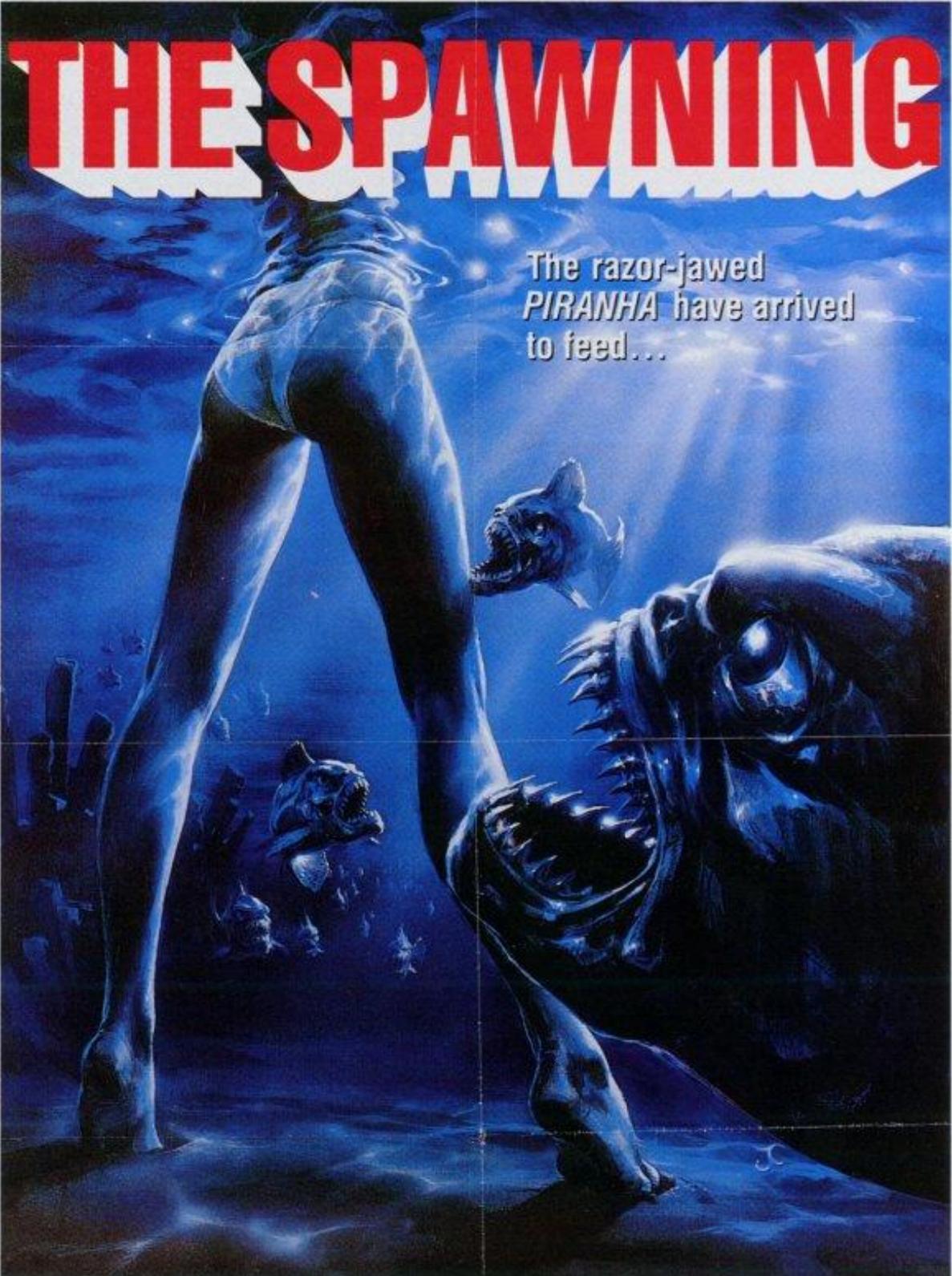
CHRISTOPHER GEORGE • ANDREW PRINE • RICHARD JAECKEL

in **GRIZZLY**

starring **JOAN McCALL • JOE DORSEY**

EDWARD L. MONTORO and FILM VENTURES INTERNATIONAL present GRIZZLY A WILLIAM GIRDLER FILM
 Written by HARVEY FLAXMAN & DAVID SHELDON • Produced by DAVID SHELDON & HARVEY FLAXMAN • Directed by WILLIAM GIRDLER
 Executive Producer EDWARD L. MONTORO • Music by ROBERT O. RAGLAND • Paperback Edition of GRIZZLY by **PYRAMID BOOKS**
 Filmed in TODD-AO 35 • COLOR by MOVIE LAB

PG



SATURN INTERNATIONAL PICTURES Presents
"THE SPAWNING"

Starring TRICIA O'NEIL STEVE MARACHUK and LANCE HENRIKSEN as "Steve" Co-starring TED RICHERT RICKY G. PAULL LESLIE GRAVES

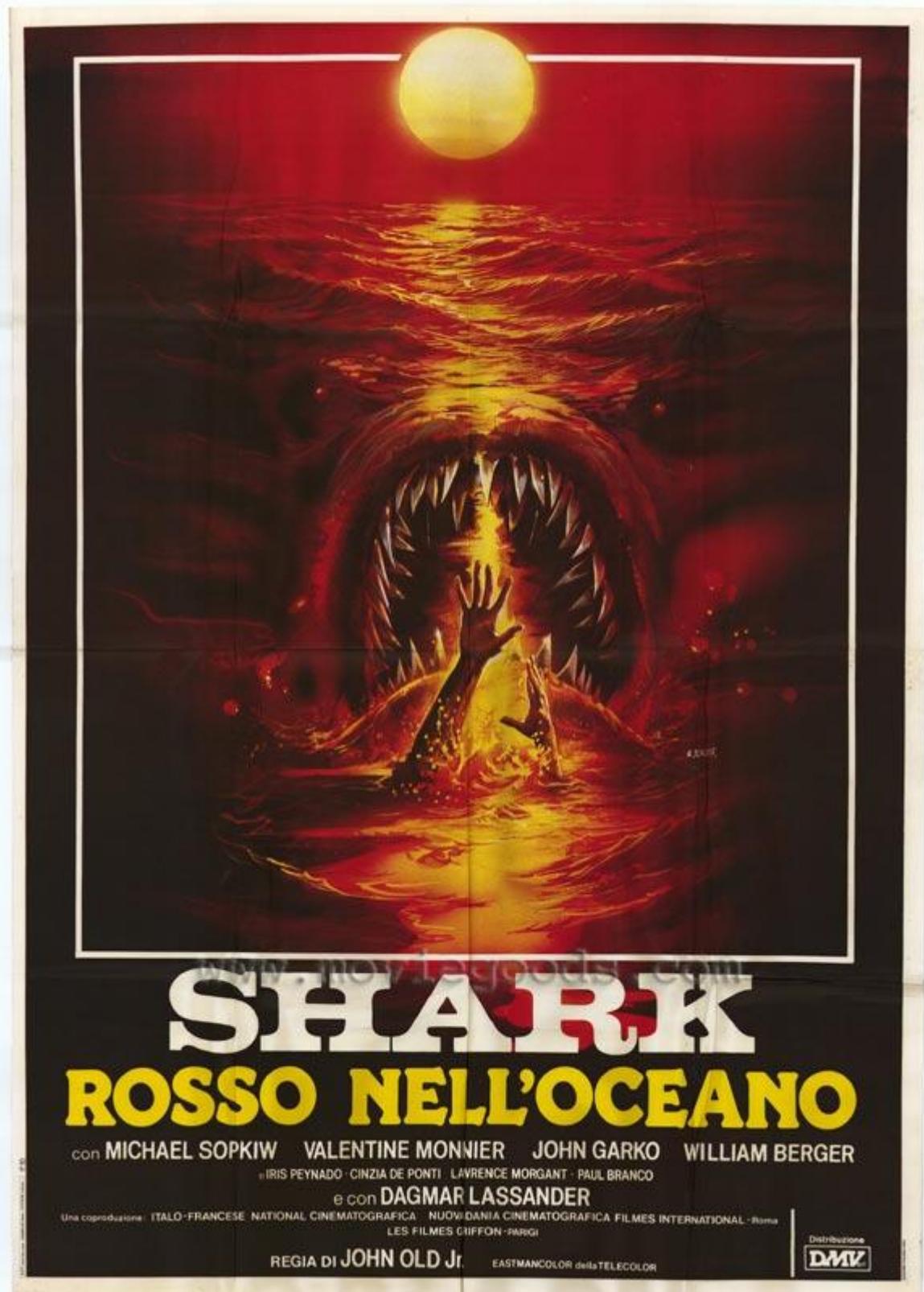
Director of Photography ROBERTO D'ETTORRE PIAZZOLI Music Composed and Conducted by STEVE POWDER Music Publisher PEER ITALY

Produced by JEFF SCHECHTMAN and CHAKO VAN LEEUWEN for CHAKO FILM CO. Executive Producer OVIDIO G. ASSONITIS

© 1982 A SATURN INTERNATIONAL PICTURES RELEASE
ALL RIGHTS RESERVED

Directed by JAMES CAMERON

R RESTRICTED
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANIMENT
PARENTS STRONGLY CAUTIONED



www.moviefanclub.com

SHARK

ROSSO NELL'OCEANO

con MICHAEL SOPKIW VALENTINE MONNIER JOHN GARKO WILLIAM BERGER

IRIS PEYNADO CINZIA DE PONTI LAURENCE MORGANT PAUL BRANCO

e con DAGMAR LASSANDER

Una coproduzione: ITALO-FRANCESE NATIONAL CINEMATOGRAFICA NUOVA DANIA CINEMATOGRAFICA FILMES INTERNATIONAL - Roma
LES FILMES CIFFON - Parigi

REGIA DI JOHN OLD JR. EASTMANCOLOR della TELECOLOR

Distribuzione
DMV

Each year 10,000 tourists
visit Ocean Beach.
This Summer Ocean Beach has attracted
SOMETHING ELSE!



SAMUEL Z. ARKOFF presents an OVIDIO ASSONITIS film An AMERICAN INTERNATIONAL RELEASE
JOHN HUSTON · SHELLEY WINTERS · BO HOPKINS · SPECIAL APPEARANCE BY HENRY FONDA
as "MR. WHITEHEAD"

IN **TENTACLES**

ALSO STARRING
DELIA BOCCARDO · CESARE DANOVA · ALAN BOYD · CLAUDE AKINS as "ROBARDS"

Direction and coordination of marine and underwater sequences NESTORE UNGARO · Executive Producer OVIDIO ASSONITIS
Music Composed and Conducted by STELVIO CIPRIANI MUSIC PUBLISHERS
Written by JEROME MAX, TITO CARPI and STEVE CARABATSOS
Produced by ENZO DORIA · Directed by OLIVER HELLMAN

Color prints
by MOVIELAB

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED
Some material may not be suitable for pre-teenagers

COPYRIGHT © 1977 AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES, INC.

77/104

"TENTACLES"