

Michele Massimo Tarantini, *Italiani a Rio*: um artesão do cinema de grande público

Felipe Abramovictz¹

Nascido em Roma em 1942, Michele Massimo Tarantini dirigiu mais de 30 longas-metragens ao longo de 60 anos de trajetória. Além disso, colaborou como roteirista em dezenas de produções, muitas vezes não-creditado. Exerceu funções que vão desde a produção (como diretor de arte, montador, assistente de direção, produtor executivo, produtor local, tradutor de legendagem), à distribuição (teve cargos executivos em produtoras italianas e fundou diversas empresas do ramo no Brasil) até o mercado exibidor (atuou como diretor de uma rede de salas de exibição na Itália). No Brasil, onde é radicado desde o início dos anos 1980, realizou seis longas-metragens com boa distribuição internacional, preocupação que pautou sua carreira: boa parte da sua obra teve lançamento mundial. Tal questão permeia a entrevista aqui apresentada, de forma a traçar um largo panorama de sua produção na Itália e no Brasil de maneira a situar as particularidades de produção e do mercado audiovisual ao longo das décadas, em um amplo horizonte do cinema de gênero nos dois países.

Tarantini cresceu imerso no universo do cinema: seu avô, Gennaro Righelli, dirigiu o primeiro longa-metragem sonoro italiano, teve trajetória de grande relevância desde os anos 1910 até a consolidação dos *telefoni bianchi* e foi o patrono de uma família cuja história se mistura com a história do cinema italiano, entre seus altos e baixos em termos de mercado. Nos anos 1960, quando Tarantini estreou no cinema, as coproduções e a internacionalização da distribuição eram fundamentais para as produtoras italianas, cujo foco era investir em obras que tivessem um lançamento global, guiadas pelo sucesso de formatos e gêneros. Assim, Tarantini trabalha em inúmeros filmes históricos, *poliziotteschi*, *giallos*, *spaghetti western*, *commedias sexy all'italiana*², *eurospy/spaghetti spy*, *cannibal films*, *eurowar/spaghetti combat*, *mondo films*, *women in prison (W.I.P.)*, dirigindo longas-metragens com astros dos referidos gêneros, muitos deles ancorados em estilos similares norte-americanos, o que fazia com que os cineastas assinassem com um pseudônimo em inglês: Tarantini adotou o pseudônimo Michael E. Lemick. Mesmo diante de

¹ Pesquisador de cinema brasileiro. Doutorando em Multimeios (Unicamp), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

² Entre elas, destaca-se uma sequência de *comédias sexy escolares* ancoradas em *La liceale* (1976) e outras ambientadas em uma academia de polícia, com a personagem "La poliziotta".

formatos tão definidos, pontualmente Tarantini pôde experimentar novas formas e sensibilidades, caso de *Gay Salomé* (1980), obra caracterizada pela temática *queer*.

Na primeira etapa da entrevista, o cineasta destaca a relação entre produtores e distribuidores, a internacionalização dos elencos e cenários, a questão da dublagem para um mercado de alcance global e até as contraditórias relações com o jogo de poder da máfia italiana. Em seguida, a conversa tematiza tais relações após a chegada do cineasta ao Brasil: a relação com distribuidores locais e estrangeiros, o mercado do *home vídeo*, as barreiras para as coproduções internacionais e, especialmente, as questões de mercado que implicam na forma como o país estava representado nos filmes de Tarantini.

Pergunta – Tarantini, agradeço por ter me recebido para conversarmos sobre a sua trajetória no cinema. Antes de nos concentrarmos nos filmes que você dirigiu e produziu no Brasil, gostaria de propor um sobrevoo sobre sua extensa produção na Itália. De início, gostaria de te perguntar sobre sua aproximação com o cinema: encontrei registros de sua atividade em diversas áreas: montador, assistente de direção, diretor de arte, secretário de produção, entre outros, em filmes de diretores como Sergio Martino³, Giuliano Carnimeo⁴, Nando Cicero⁵, entre outros⁶.

Michele Massimo Tarantini – Ótimo, e qualquer coisa que você quiser saber, pode me perguntar. Espero responder tudo que me lembro. Você sabe, o cinema sempre tem algo de *squisito*. Sobre meu início do cinema: fiz parte de muitas equipes para aprender a entender melhor o trabalho de cinema e de diretor. Por isso fiz tanta coisa fora do campo que eu queria trabalhar, que desde o

³ Entre os filmes dirigidos por Sergio Martino, Tarantini atuou como montador no 'mondo film' *America così nuda, così violenta* (1970), no faroeste protagonizado pelo brasileiro Anthony Steffen *A Volta de Arizona Colt* (*Arizona si scatenò... e li fece fuori tutti*, 1970) e como assistente de direção em obras como os giallos *Torso* (1973) e *Morte Suspeita de uma Adolescente* (*Morte sospetta di una minorenne*, 1975) e as 'commedia sexy all'italiana' *Cugini carnali* (1974) e *Desonrada, Porém Respeitável* (*Giovannona Coscialunga disonorata con onore*, 1973).

⁴ Giuliano Carnimeo (1932-2016) assinava com o nome de Anthony Ascott. Tarantini foi assistente de direção do giallo *As Lágrimas de Jennifer* (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, 1972) e dos westerns *Chamam-me Aleluia* (*Testa t'ammazzo, croce... sei morto, mi chiamano Alleluja*, 1971) protagonizado por George Hilton, *Fujam, Sartana Chegou!* (*Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana*, 1970) e *Espírito Santo, O Justiceiro* (*Uomo avvisato mezzo ammazzato... parola di Spirito Santo*, 1972), protagonizados por Gianni Garko, parte de uma série de filmes com o personagem Sartana.

⁵ Como assistente de direção do filme *L'insegnante* (1975).

⁶ Tarantini foi assistente de direção de obras de cineastas como Giovanni Fago (*Mais um para o inferno* *Uno di più all'inferno*, 1968, protagonizado por George Hilton), Brunello Rondi (*Obsessão Mortal* *Le tue mani sul mio corpo*, 1970), Bitto Albertini (*L'uomo più velenoso del cobra*, 1971), Mariano Laurenti (*Nos tempos do cinto de castidade* *Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda*, 1972). Foi montador de obras dirigidas por Brunello Rondi (o citado *Obsessão mortal*, 1970) e Juan Bosch (*Eu lavrei tua sentença* *Sei già cadavere amico, ti Cerca Garringo*, 1971), com quem também atuou como diretor de arte em *Tu fosa será la exacta... amico* (1972).

princípio foi a direção de filmes e o ofício de roteirista. Até como figurinista atuei. Mas o que mais fiz no começo da minha trajetória foi o que o na Itália se chama de “il nigro”: aquele que escrevia para um roteirista famoso que tinha muitos filmes para escrever e não davam conta. Para mim foi muito bom, era jovem e escrevi muitos filmes. Você não faz ideia dos nomes com quem trabalhei... Um deles era já muito famoso na história do cinema italiano. Eu não assinava nada. Era assim: ele me dizia quais sequências eu deveria escrever, ele corrigia, me explicava o motivo das correções. Foi um aprendizado pago e uma grande escola para mim. Fiz isso diariamente por dois anos e meio, três anos nesse trabalho... Depois fui para a produção, queria conhecer na prática. O primeiro filme nem me pagaram: me prometeram seis copos de uísque, mas usaram numa sequência e nem me deram. Mas naquela época tinha que agradecer por entrar no cinema.

P – Um aprendizado na prática.

M – Depois comecei a trabalhar com Luigi Filippo D’Amico⁷ e a Liliana Cavani⁸ em produções para o cinema e a TV. Com a Liliana foi uma experiência e tanto, mas não fui creditado como assistente dela: tinha uma namorada que ela colocou como nos créditos como “assistência de direção” e me passou para a continuidade. Eu disse “tudo ótimo, vou fazer, mas não é o que quero fazer por toda vida”. E comecei a me destacar como assistente de direção aos poucos. Mas ainda fazia um pouco de tudo, inclusive adaptar diálogos para dublagem. Na época não se rodava com som direto e havia muita coprodução. Era a época do *spaghetti western*, fui assistente de muitos desses filmes. Primeiro filmávamos muito na Iugoslávia, mas depois na Espanha. Almería recebia sempre as nossas filmagens. Mas também Madri, Barcelona, Praga... Com italianos, espanhóis, alemães, ingleses, americanos no elenco. Cada um falava sua própria língua e tudo era resolvido na dublagem. Era um problema para o labial, porque eu tinha que achar uma palavra que soassem igual e que tivesse um sentido igual. Na época, comecei a fazer montagem. Para mim, deve ser uma obrigação de todo diretor. Lá que você aprende a fazer cinema: o que funciona, o que não serve. Tanto é que quando comecei como diretor eu já filmava sempre pensando na montagem, sem essa de filmar plano e contraplano num diálogo sem precisar, como faziam os iniciantes: já tinha experiência de montador e sabia o que ia usar. A depender do ator e da produção, levava quatro semanas ou cinco, mas até em três eu fiz. Bom, depois aconteceu de me chamarem para fazer

⁷ (1924-2007) Realizador com trajetória no cinema desde os anos 1950, fez inúmeras colaborações com Alberto Sordi. Na década de 1960, momento de colaboração com Tarantini, dirigiu filmes de episódios e um documentário para a TV sobre Pirandello (*Il mondo di Pirandello*, 1968).

⁸ (1933-) Cineasta de grande reconhecimento desde a década de 1970, estreou na direção na década 1960 – momento da colaboração com Tarantini na equipe – em filmes feitos para a TV, como *Francesco d’Assisi* (1966) e *Galileo* (1968), posteriormente lançado no cinema.

cenários, figurinos: tudo era desenhado. Isso por conta de uma passagem pela universidade de arquitetura. E não fui o único: muita gente do cinema cursou arquitetura. Aquela foi uma época de muitas mudanças. Esqueci de mencionar, mas ainda antes dos *spaghetti western*, peguei o período dos antigos *noir*, dos filmes históricos, etc. Depois começou na Itália um período em que a cada mês o “cinema” entrava em crise e mudava o gênero. Olha, vamos fazer filmes sobre os antigos romanos. Crise. Vamos fazer as cópias do 007. Crise. Mesmo assim, cada “fase” era uma ótima grande escola: nesse do 007 italiano, *Agente 077º* rodamos 2-3 diárias em Pompéia, depois 4 dias em Hong Kong. Mas com equipes bem reduzidas, sem autorizações. O personagem corria de um lado por outro. E nós comprávamos postais e voltávamos: passava o dia filmando e já tinha que sair, sem nem conhecer os lugares. Depois filmávamos na Itália os interiores e também as “estradas menores”, porque ali não dava para entender se era na capital do Congo, em Roma ou Milão. Era assim. Aprendi a fazer “guiagem”, usar dublês, e até truques para filmar pequenas quedas sem dublês. Uma equipe de sete a nove pessoas no máximo. E no meio disso tudo comecei a fazer cinema como diretor, no mesmo tempo que era cenógrafo, figurinista, assistente de produção, e especialmente fazia roteiros para os outros.

P – Entre os filmes que você dirigiu, a grande maioria conta com roteiros escritos por você.

M – Sim, aprendi a fazer de tudo. Não sei fazer nada grande, mas pelo menos a técnica aprendi bem. E isso serviu muito para mim. Bom, seguindo com a história: aos poucos essa história de viagens para filmar acabou. Eram momentos, entre pequenas crises. Falamos dos filmes de ação, mas fiz muitas comédias. Foram meus filmes de maior sucesso. Eram momentos...

P – Você comentou dos gêneros fílmicos no cinema italiano: trabalhou também em *mondo films* e em *giallos*. Foi assistente do Sergio Martino, em *Torso* (1973), um ótimo filme.

M – Sergio Martino¹⁰ é meu primo. Crescemos juntos. É como um irmão para mim. Nossa família é muito unida. Toda a minha família da parte da minha mãe veio do cinema: o pai da minha mãe – e avô do Sergio – fez o primeiro filme sonoro italiano, *A Canção do Amor* (*La canzone dell'amore*, 1930). Seu nome era Gennaro Righelli, que trabalhou com Vittorio De Sica, Ana Magnani, foi importante para lançar eles no cinema. O primeiro filme sonoro era somente um cantor

⁹ Série de filmes inspirados no personagem 007, caso de *Da 077: criminali a Hong Kong* (Giorgio Stegani, Helmuth Ashley, 1964) e da trilogia dirigida por Sergio Grieco protagonizada pelo ator Ken Clark entre 1965 e 1966.

¹⁰ Sergio Martino (1938-) era irmão do produtor e cineasta Luciano Martino (1933-2013), proprietário da produtora Dania Cinematográfica, responsável por muitos dos filmes dirigidos por Martino e por Tarantini. Foi casado com a atriz Edwige Fenech, estrela de diversos filmes da produtora.

[Beniamino Gigli], cantando a canção do filme, *Solo per te, Lucia*. Depois fez *Quei due* (1935) e *Abbasso la miseria!* (1945) com a Anna Magnani. Mesmo com essa história familiar, meu pai não queria que eu fizesse cinema - era general dos *carabinieri* - e fui obrigado a sair de casa para fazer cinema. Mas anos depois, numa noite de chuva terrível, descobri meu pai numa sala de cinema, o Gregory, em Roma, assistindo um dos meus filmes. Claro, escondido de mim. E eu não disse nada também.

P – E você conviveu com o Gennaro Righelli¹¹ na infância? Cresceu em Roma?

M – Sim, bastante, mas por pouco tempo: ele morreu quando eu tinha 6 anos. Mesmo assim, todos os dias estava na casa dele com minha mãe quando meu pai saía para trabalhar. Ele era tão elegante que até achavam que ele era amante da minha mãe. Nas visitas, conheci vários atores, a Anna Magnani. E toda a família da minha mãe trabalhava muito na área, como diretores, roteiristas, e também para teatro. Da parte do meu pai, uma família de juízes e meu pai era o único militar da família, mas era formado em direito internacional e lecionava na Escola de Guerra. Mesmo militar, era da parte mais culta. Nunca me relacionei muito bem com ele por ter feito cinema, virei a ovelha negra da família. A família do meu pai vinha da Puglia e a do meu pai de Nápoles. Eu cresci em Roma – por isso meu sotaque é de lá – mas só me sinto em casa no sul da Itália. O DNA não mente.

91

P – O cinema italiano teve um impacto enorme no Brasil. Não só os *spaghetti western* – e você trabalhou como assistente em inúmeros filmes estrelados pelo George Hilton, mas as comédias também eram...

M – Era uma época que o cinema italiano produzia 250, 280 longas por ano, a maioria com boa distribuição fora. Hoje não passam de 40, algo assim. Roma era a capital do cinema e Milão a capital da publicidade. Eu antes fazia parte da *intelligentsia* do cinema, com a Liliana Cavani, Luigi Filippo D’Amico, Ernesto Guida¹²... comecei com essa turma. Depois, quando eu entrei no cinema – entre aspas – comercial, tive até que me separar da minha mulher, uma alemã, que não aceitava que eu fizesse esse tipo de cinema. Fui levado por esses filmes dos antigos romanos, depois vieram os do estilo 007 e quando vi estava fazendo os *westerns*. Como comentei, o cinema comercial vivia essas crises: quando esgotava um gênero, todos os produtores se voltavam para outro. Sergio Leone

¹¹ Gennaro Righelli (1886-1949) estreou na direção no início dos anos 1910, alguns deles ao lado da esposa e cineasta Maria Mauro. Nos anos 1920, inaugurou uma produtora na Alemanha ao lado da segunda esposa, a atriz Maria Jacobini, antes de retornar à Itália, onde realizou dezenas de longas.

¹² (1926-2013). Diretor e roteirista. Seu filme de estreia foi o longa *Un amico* (1967).

quando fez o primeiro western nem teve coragem de assinar com o nome em italiano¹³. Lembro bem que o filme – *Por um Punhado de Dólares* (1964) – estreou na “terceira visão”. Uma explicação: na época tinha salas de cinema de primeira, segunda e terceira visão, as inferiores. O filme logo passou para a segunda e depois ficou um bom tempo na primeira visão, o que era raro, porque normalmente era o caminho inverso. Foi o sinal do fim de mais uma crise: todo mundo começou a fazer *spaghetti western*. Na época, nem câmeras modernas como as italianas eles tinham: o cinema comercial espanhol era muito fraco. Nessa época levávamos de trem os equipamentos, porque não existiam tantos aeroportos preparados. Mas tinham tantas equipes que era até um problema: você ia filmar uma paisagem e, um quilômetro adiante, outra câmera, de outra filmagem, poderia aparecer em quadro. Sempre produções baratas. Lembro que o Sergio Leone veio pedir para a nossa produção algumas lâmpadas e uma lata de negativos depois de ter um problema na filmagem.

P - Entre os filmes que você colaborou, fez o roteiro para o filme do Franz Antel¹⁴ *Não sou Trinity... nem Caramboa* (*Prima ti suono e poi ti sparo*, 1975), que seria muito premiado por aquela série de filmes nos 1980 entre a Áustria e a Alemanha, *Der Bockerer*. Como era trabalhar com ele?

M – Como comentei, foi um período em que fiz muitos roteiros. Desses, muitos foram em parceria com outro roteirista, o Giorgio Mariuzzo¹⁵, que já sabia que queria trabalhar exclusivamente como roteirista. O Franz Antel também assinava com outro nome como diretor, para parecer italiano [Francois Legrand]. O personagem foi um grande sucesso, Johnny Chitarra¹⁶.

P – E quanto aos *mondo films*? Do Sergio Martino, você trabalhou no *America così nuda, così violenta* (1970).

M – Sim, como montador e assistente de direção. Anos mais tarde, fiz um ou dois filmes do Sergio no Brasil, como “service”: organizava toda a produção para ele na América Latina. Eu tinha muitos amigos influentes, fora das artes: na polícia, no exército, nos tribunais militares. Posso te dizer a verdade: meu pai antes de morrer chegou a ser chefe do Serviço Secreto Italiano. Quando eu me casei com uma brasileira, ele me deixou um número e esse militar me apresentou a pessoas

¹³ Na ocasião, assinou com o nome Bob Robertson. Anteriormente, Leone tinha dirigido dramas históricos como *O colosso de Rodes* (1960) e atuado como assistente de direção de cineastas como Vittorio De Sica e Luigi Comencini.

¹⁴ (1913-2007). Cineasta austríaco, ativo como produtor desde os anos 1920 e como diretor desde os anos 1940. Realizador de filmes como *Hallo Dienstmann* e a série cinematográfica *Der Bockerer*, sobre a resistência ao nazismo.

¹⁵ (1939-2023). Roteirista atuante desde os anos 1960, foi diretor e assistente de direção. Foi roteirista de inúmeros filmes de Lucio Fulci.

¹⁶ Interpretado por George Hilton.

importantes. Um deles era o major que na época tinha fundado o BOPE, major Paulo César¹⁷, que passou a levar muitos militares para trabalharem comigo: tinha 80 homens. Para figurantes, cenas de ação, dublês, era ótimo. Uma vez um deles quase se enforcou num acidente. E também o delegado Sergio Farjalla¹⁸: ensinei como se faziam explosões e ele entrou nas equipes. Tinha um grande amigo, um *maestro d'armi*, dublê, Giancarlo Bastianoni¹⁹, que se enamorou por uma brasileira e me pediu ajuda para se estabelecer no Brasil. Na época não tinha agência de dublês então fomos às academias – muitas delas através de contatos que eu tinha na polícia – e ele ensinou a cair, pular de carro, fazer tudo que precisa um dublê. Formamos uma equipe especializada: dessa história surgiu a maior empresa de dublês do Brasil, que de alguma forma começou comigo, minha empresa e o Bastianoni. A Globo chamava a gente para fazer cenas com a equipe que eu formei, o que durou um bom tempo. Em *O dono do mundo*²⁰ (1991-1992) a equipe era sempre chamada para as cenas de ação: selecionei uma equipe fantástica, uma formação de um ano, um ano e meio. E eram bons, muito bons mesmo.

P – Mesmo nos seus filmes na Itália, em especial nos policiais, você deve ter trabalhado muito com dublês. *Nápoles se rebela* (*Napoli si ribella*, 1977) tem algumas cenas impressionantes filmadas no centro da cidade, um carro que para um trem, as perseguições...

M – E foi feito praticamente sem recursos. Então a grande questão era: como fazemos? Cada diretor precisava inventar suas soluções. Tanto que algumas das pessoas que aparecem como figurantes nem sabiam que se tratava de um filme. Nós rodamos em Nápoles, Roma e Fiumicino. A sequência do carro e do trem foi feita em três cidades, mas no filme parece que é uma única cidade.

P – Os filmes policiais sempre foram uma constante na sua filmografia. É recorrente se referir a esses filmes como *poliziotteschi*, pelas figuras centradas nesses anti-heróis e também por um tipo de crítica social amparada nessa ideia de violência, o que no seu filme inclui a corrupção das forças de segurança, as injustiças do sistema judiciário...

¹⁷ Possível referência à Paulo César de Amêndola de Souza.

¹⁸ Pouco depois, Farjalla inaugurou uma empresa especializada em efeitos especiais.

¹⁹ Ator italiano, atuou como dublê em dezenas de filmes na Itália desde o fim dos anos 1950, quando fez participação em *Ben-Hur* (William Wyler, 1958). Foi o principal dublê de Bud Spencer.

²⁰ Telenovela, com direção geral de Dennis Carvalho.



Imagens 1,2, 3 e 4 – lançamento internacional dos filmes *Sette ore di violenza per una soluzione imprevista* (1973 - imagens 1 e 2), *Poliziotti violenti* (1976 - imagem 3) e *Napoli si ribella* (1977 - imagem 4)

M – Quando você filma, seja comédia, um policial, o que for, você reflete um momento histórico da sociedade. É inevitável. Nas comédias isso é até mais evidente. Claro, vem da *commedia dell'arte* – e no meu caso, do teatro francês do fim do século, e do teatro napolitano, que imitava esse teatro francês na mesma época. A dificuldade era traduzir o tempo, o ritmo, para o cinema. Eu era apaixonado pelo teatro e consegui fazer isso, deu resultado. As comédias que eu fiz foram bem apreciadas: mais de 40 anos depois ainda reprisam.

P – Mesmo no Brasil, foram muito exibidos. Filmes como *La liceale* (*A colegial*, 1975) - protagonizado pela Gloria Guida, com a Cicciolina no elenco - tiveram um ótimo circuito de exibição no Brasil. As ditas *comedias sexy all'italiana*... Você dirigiu muitas: se só entre 1980 e 1980, quase uma dezena: *Tre sotto il lenzuolo*²¹ (1979), *Una moglie, due amici, quattro amanti* (1980), *L'insegnante al mare con tutta la classe* (1980), *La dottoressa ci sta col colonnello* (1980), *La moglie in bianco... l'amante al pepe* (1981), *Crema, cioccolata e pa... prika* (1981), *La dottoressa preferisce i marinai* (1981), *Giovani, belle... probabilmente ricche* (1982)...

M – De todos, *La liceale* foi o maior sucesso. Sobre ele tenho uma história bem particular. Um ano antes eu tinha feito um filme que foi um grande fracasso de bilheteria, protagonizado pelo George Hilton, o *Sete horas de violência* (*Sette ore di violenza per una soluzione imprevista*, 1973). Com o prejuízo, voltei a fazer outras funções, inclusive como assistente de direção. Fiz dois filmes do Sergio Martino na época. Foi um período em que eu tinha decidido abandonar o cinema e cuidar de uma pequena fazenda que eu tinha no sul da Itália. Antes disso, resolvi trabalhar em mais um, *L'insegnante* (1975) dirigido por Nando Cicero. Ele inventou sem saber um perfil de filmes altamente rentável. Na época eu andava com um bloco de notas nas salas anotando "o público reage assim ou

²¹ Filme de episódios, dirigido por Tarantini e Domenico Paoella (1915-2002).

assado”. Então, quando ofereceram a possibilidade de fazer um filme desde que fosse erótico e não mais uma comédia, eu surgi com essa ideia de um enredo meio erótico na mesma linha. O filme foi filmado em quatro semanas, e custou 82 milhões de liras, o que era muito pouco. Não era nada pro cinema na época: um filme barato custava por volta de 350 ou 400 milhões. No fim, o filme rendeu quase 3 bilhões de liras. Se calcularmos que o ingresso custava 700 liras, você pode ter uma noção do sucesso, ainda mais se multiplicar pelo preço de hoje. Na segunda semana de filmagem eu paguei do meu próprio bolso, por não estar no orçamento, dois dublês. O diretor de produção estranhou “porque dois dublês nesse filme?”. Um dos produtores foi assistir umas sequências ainda não montadas e descobriu que era uma comédia e não um filme puramente erótico como tinha me pedido. Claro, tinha muito erotismo, mas não era erótico. Tinha a Cicciolina no elenco, mas bem no começo de carreira, tanto que assinava com outro nome [Ilona Staller]. Depois ela foi até deputada na Itália! Bom, na hora das filmagens eu tirei muitas cenas mais eróticas, a maioria delas entre duas mulheres lésbicas, e no lugar chamei vários atores cômicos, como Gianfranco D’Angelo, Enzo Cannavale, Mario Carotenuto e criei novos personagens. Fiz outro filme. Hoje eu não teria coragem de fazer isso com um produtor. Quando teve aquela sessão com o copião, bloquearam o filme até resolverem como prosseguir. Era sexta-feira à noite. No domingo, o produtor me chamou e disse “continua, continua assim”. Não resolveu completamente, tanto que quando eu fiz a montagem, um dos produtores vendeu 50% do filme por não acreditar mais que ia dar lucro. O distribuidor também reclamou. Não era certo o que eu fiz, mas deu na telha. Lembro muito bem que o filme estreou no Cinema Esmeraldo de Turim sem um fio de publicidade. Estreou na quinta e duas semanas depois se tornou a segunda bilheteria da Itália, sendo que o primeiro era um filme dos EUA. Depois a [produtora] Medusa²² me chamou para um contrato de três filmes para serem estrelados pela [Edwige] Fenech. Neles ela faria papéis como comediante, o que seria um desafio para mim: antes ela fazia papéis cômicos nos filmes eróticos, mas não era comediante. Como diretor, eu deveria fazer dela uma comediante. E trabalhei nisso com Francesco Milizia²³, um grande roteirista, devo muito a ele: um aposentado das ferrovias italianas que era um artista fantástico.

P – Com essa temática da *comédia sexy escolar*, pude assistir *La professoressa di scienze naturali* (1976), *L’insegnante viene a casa* (1978) e, anos mais tarde, *Quella peste di Pierina* (1982)...

T – E também as “la poliziotta”, protagonizadas pela [Edwige] Fenech. Tanto que quando eu fui a Nova Iorque filmar o terceiro filme [*La poliziotta a New York*, 1981], uma escola de cinema estava

²² Produtora e distribuidora italiana fundada em 1964. Fez inúmeras parcerias com a Dania Filmes, com a qual Tarantini produziu muitos dos seus longas.

²³ (1920-1983). Roteirista de dezenas de filmes de cineastas como Nando Cicero, Giuliano Carnimeo, Mariano Laurentti e Luciano Martino. Colaborador de Tarantini em uma dezena de longas.

estudando três filmes italianos: o meu filme, *La liceale*, um filme histórico de Umberto Lenzi e um outro terror italiano. Quando souberam que eu estava lá, me convidaram para uma palestra na universidade. Entre os presentes, estava o cara que dirigiu *Porky's* (1981), que coincidentemente tem muito a ver com *La Liceale*. Vi que ele estava particularmente interessado, fez muitas perguntas durante a palestra e depois foi conversar comigo para um filme que estava pensando em fazer.

P - *La poliziotta fa carriera* (1976), *La poliziotta della squadra del buon costume* (1979) e *La poliziotta a New York* (1981) então foram bons sucessos de bilheteria, todos com a Fenech – com quem você fez também *Taxi Girl* (1977) – sempre acompanhada pelo Alvaro Vitale, ator de inúmeras outras comédias que você dirigiu. E como surgiu o personagem, “la poliziotta”? Foi inspirado em outros filmes?

M – Houve outro filme, protagonizado pela [Mariangela] Melato, uma atriz italiana muito famosa, chamado *La poliziotta* (1974, direção de Steno). O personagem em si do meu filme não foi totalmente inspirado nesse, que era mais sério, mais crítico, mas como era um longa de sucesso, o nome foi tirado dele para atrair público. Na época, havia uma grande mudança, das mulheres começarem a trabalhar. Hoje muitas vezes é o contrário: as mulheres trabalham melhor e os homens querem viver às custas. Então, hoje o filme deveria ser o contrário: a mulher que domina e o homem em busca de um papel na sociedade. O homem é que está em crise, não tem mais um papel tão definido de ninguém, o que mudaria o enredo da comédia. Bom, em *La poliziotta* o enredo é de uma mulher que entra num mundo dos homens: a polícia. Tinha todo um sistema que criticava ela, dificultava o trabalho dela,.. E o filme reflete o momento histórico através de uma crítica feita a partir da comédia. Meus filmes sempre refletem o momento histórico.

P – Uma reflexão que está mais direcionada em outros filmes que lidam com a questão da polícia e a relação com a população civil, como no caso do *Poliziotti violenti* (1976) e *Napoli si ribella* (1977): a denúncia da corrupção do estado italiano, as implicações sociais da máfia e o papel das polícias.

M – Quando você roda um filme, você vive o momento histórico e político do país onde vive e queria ou não reflete o mundo em que se está vivendo. É inevitável. Mas pode se destacar mais ou menos. Por exemplo, em *Napoli si ribella*, se vê como o sistema estava se acabando: havia a crise em Nápoles e afetava desde os vendedores ambulantes aos garotos que faziam publicidade na estrada cantando, aos vendedores de água... e eu tentei colocar tudo isso no fundo do filme. No fundo, nunca no primeiro plano. Porque me preocupava com o momento que estava vivendo. *Poliziotti violenti* a mesma coisa. Era inevitável: não podia ser tão abstrato os filmes como os americanos fazem. E quando digo isso, não quero dizer que eles não façam ótimos filmes, não é isso. Não é que

o cinema americano seja ruim, mas que tem uma outra técnica, um outro modo de ver, que não funciona da mesma forma para filmes feitos em outros lugares. Por exemplo, a comédia francesa é muito diferente da italiana, que também é diferente da brasileira. Nesse exemplo, a americana é mais coral, enquanto a comédia italiana vem da máscara, da Pulcinella, do Arlequino, ou seja, da *commedia dell'arte*: personagens mascarados que sempre refletem o espírito do momento, questionam. Repito: a *commedia dell'arte* influenciou a mim e a muitos outros diretores. Massimo Troisi, por exemplo. Há muita influência dos séculos XVI, XVII no espírito da comédia italiana até hoje. Depois disso existiram escolas de comédicos muito influentes: a escola *genovesa*, a escola *milanesa*, a escola *romana*, a escola *pugliese*, que são técnicas diferentes de comicidade. Então, você sabe que [Lino] Banfi traz uma técnica, um estilo de comicidade da Puglia. Depois, para vender o filme para toda a Itália, por exemplo, você mistura com um comédico no estilo *milanese*. No meu caso, os filmes cômicos foram vendidos em todo o mundo e mesmo assim eu trazia muito dessas escolas cômicas do Sul: do modo de falar da Puglia, de Roma, de Nápoles. Cada escola cômica tinha seu modo de representar, andar, gesticular. E eu estava sempre pensando em como traduzir esse modo para um alemão ou em japonês, já ciente do ator que ia fazer. Por isso, eu sempre fazia *gags* visíveis, que não precisavam de palavras. Misturava muito as técnicas. Inclusive porque mesmo dentro da Itália uma palavra pode ter outros sentidos. Se fala em um dialeto e depois traduz para o italiano, muitas vezes o humor já perde o sentido. Imagine numa outra língua. E não é só uma questão de tradução: um filme traz uma linguagem típica de um país. Por exemplo, eu posso rodar um policial brasileiro, mas é diferente de um policial italiano. Eu posso dirigir os atores como um italiano, mas ciente de que é um filme policial brasileiro. É assim, porque tem que refletir o mundo, cinema não é uma coisa abstrata.

P – Interessante ouvir sua percepção sobre tais questões, justamente como um cineasta que realizou muitos filmes em locais distantes do seu país natal. Você comentou do impacto das diferenças culturais, mas queria trazer mais um elemento para a discussão: obras que respondem diretamente a um contexto cultural específico, caso de *Brillantina rock* (1979). Ali o foco era atender os gostos de certa juventude que...

M – Sempre refletimos o que estamos vivendo do momento. É inevitável: fazer um filme que o público aceita, que fala dele. Não pode ser uma coisa fora da realidade do que interessa o público. Pode ser mais exagerada, intensa, cômica, mas sempre aderente a um contexto social que estamos vivendo. Mesmo que seja um filme sobre Marte. Mas aí é outro papo: é isso através da fábula. O que leva a uma outra coisa um outro estilo de “rodagem”. Um filme cômico tem 1400 tomadas diferentes, um filme de ação chega a 1800-2000 tomadas diferentes. Mas não é só uma questão

técnica: no cômico não se pode fechar muito o quadro sem perceber o corpo, a mão, o gestual. Precisa ter a expressão. O filme de ação tem outra técnica para transmitir essa emoção. Já a televisão é outra técnica: na casa do espectador toca o telefone, ele vai ao banheiro e quando volta precisa continuar assistindo. No cinema isso não funcionaria: uma coisa são cinquenta metros de tela e outra, cinquenta polegadas. No cinema temos que rodar pensando numa tela grande. O último que fiz foi *O caçador de homens/Il cacciatore di uomini* (2009). Depois de pronto, me fizeram a proposta levar o filme para as salas de cinema. Eu me opus, não quis: eu não assino isso no cinema. Foi feito para uma tela pequena, para um outro ritmo e outra técnica.



Imagens 5, 6 e 7 – cartazes do filme *Gay Salomé* (1980)

P – Antes de direcionarmos nossa conversa para os filmes que você fez no Brasil, não poderia deixar de mencionar um dos filmes mais singulares da sua trajetória no cinema: *Gay Salomé* (1980).

M – Antes te gostaria de explicar a história por trás desse filme: fui convidado como jurado em um lugar onde nunca tinha estado, que se chamava L'Alibi [em Roma], para julgar o vestido mais bonito da noite. Eu não sabia, mas era um lugar dos gays, travestis. No começo, me deu raiva, por não terem me dito. Então, num primeiro momento queria ir embora, mas logo me deu muita curiosidade. Num segundo momento, já queria fazer um filme sobre aquela gente, mas não sabia como fazer. Depois veio a ideia: vamos fazer um musical usando todos os frequentadores de lá: Salomé (Pasquale Zacco) trabalhava como mecânico, o Erode (Vinicio Diamanti) era um gerente de um banco, o que me dava pena. Mas para mim foi um período duro: de dia rodava *L'insegnante viene a casa* (1978) e à noite rodava esse filme no L'Alibi. Fazia dois filmes ao mesmo tempo com duas equipes diferentes. Então, demorei para terminar, mas para filmar foi muito rápido. Me lembro muito da transformação de quando se maquiavam: entravam homens e durante o processo havia

uma transformação que não era só estética: era uma transformação interior. Dava para notar isso nos olhos, nos olhares, era tudo diferente. Então eu fiz um final diferente. No filme, Erode mata Salomé depois que descobre que ela foi um homem. Ele, que era homossexual, e que se forçava a deixar a homossexualidade, descobre que na verdade tinha se atraído por um “homem”, Salomé. No final, tinha um funeral. Tive alguma dificuldade, porque muita gente não aceitou ser filmada. Esse filme surpreendentemente – pelo menos para mim, que não fazia mais parte da *intelligentsia* do cinema – foi convidado para a Semana do Cinema Italiano em Nice. Eu ganhei o prêmio. Junto na competição estava um gênio do cinema italiano – eu me ajoelho diante dele: Mario Monicelli, um dos grandes. E os jornalistas faziam mais perguntas para mim do que para o Monicelli! E ganhei também um prêmio da crítica espanhola. Bom, Alberto Moriani²⁴ e eu demoramos 3 ou 4 meses para montagem, depois de ter sido rodado durante só 8 ou 9 noites. Nos meus filmes eu sempre acompanho a montagem, nunca deixo a moviola, ainda mais nesse que seria um desafio. Mas prefiro alguém com olho “limpo” para ver, que sabe o que funciona. O sucesso comercial foi quase zero, não ganhei dinheiro com esse filme, mesmo sendo um musical. O roteiro fiz junto com um grande roteirista, Bruno Di Geronimo²⁵, que conhecia do tema por dentro, um homem gay, ótima figura. Preciso dizer que, mesmo sendo heterossexual, nunca tive nenhum preconceito contra nenhum gênero: cada um tem que ser livre. Não faço nenhuma distinção, o importante é a pessoa. O filme é sobre isso. Ah e quem escreveu comigo as músicas foi um grande músico, Gianfranco Reverberi, que inclusive fez muitas músicas para a cantora Mina.

P – Você citou a questão da trilha, então aproveito para te perguntar sobre a colaboração com Guido De Angelis e Maurizio De Angelis, como no caso de *Poliziotti violenti* (1976).

M – Eles são bons mesmo, fizeram trilhas de um monte de filmes importantes. São dois irmãos, doidos, simpáticos. Antes tinham uma banda chamada Oliver Onions, especialmente famosa na Alemanha. Logo começaram a fazer trilhas de *spaghetti western*²⁶, comédias, e descobriram que eram muito bons nisso.

P – Aproveito o tema sobre a música para retomar o papo sobre o *Brillantina rock* (1979).

²⁴ (1944-) Montador. Colaborou com Tarantini em quase uma dezena de filmes, assim como em obras de cineastas como Mariano Laurenti, Joe D'Amato, Umberto Lenzi, Lucio Fulci e Antonio Margheriti.

²⁵ (1926-) Roteirista de obras de cineastas como Umberto Lenzi, Alberto Lattuada, Duccio Tessari e Veljko Bulajić. Ao lado de Tarantini, foi co-roteirista de *La moglie in bianco... l'amante al pepe* (1981).

²⁶ Caso, por exemplo, de inúmeros longas de Sergio Corbucci e a série de filmes protagonizados por Bud Spencer e Terence Hill. A dupla colaborou com cineastas como Ruggero Deodato, Lamberto Bava, Antonio Margheriti, Steno, Luigi Filippo D'Amico, John Sturges e Luciano Salce.

M – Era o tempo da *disco music* na época. A trilha sonora é o que dá a emoção ao filme. E não só nesses casos: o sentimento de um filme está na trilha sonora. No meu filme mais recente, que fiz na África, conheci um roteirista jovem, incrível, que é um grande músico. Falei para ele: “você merecia um filme melhor do que o que eu fiz”. Hoje já estou fora, quando me chamam, sempre digo que não. Noto que a forma como as equipes trabalham mudou muito também. No Brasil trabalhava sempre com uma equipe que eu já tinha confiança. Mesmo com a dificuldade do idioma. A equipe realmente participava das decisões. Os eletricitistas, maquinista. E eles sugeriam “e se for por aqui?”. Eu escutava: se estivesse no arco que eu acreditava pro filme, era meu dever ouvir. Mas mais do que a ideia, o importante é que estavam ligados no filme. Não eram daqueles que ficavam esperando o fim da semana pra receber o dinheiro e pronto. Um velho maquinista diria “eu fiz esse filme”, hoje se diz “eu trabalhei nesse filme”. A postura é outra. É totalmente diferente a mentalidade de hoje. E ainda mais em algumas questões ligadas à tecnologia do digital: não é algo só meramente objetivo, tem que criar as melhores soluções. Mas exige preparo. No meu último filme, *Il cacciatore di uomini* (2009) que tem muitos efeitos especiais digitais, dos 210 mil dólares do orçamento, só gastei 8 mil nisso, com certa limitação para mover a câmera. Como num desenho animado.



Imagens 8, 9, 10 e 11 – lançamento internacional de *Brillantina rock* (1979) e *Sangraal, la spada di fuoco* (1982)

P – Essa relação com os efeitos especiais como algo inventivo, está presente em outros filmes, como *A espada de fogo* (*Sangraal, la spada di fuoco*, 1982).

M – Lá era um pouco diferente: era feito na hora, inventando. Foi um filme que não tinha quase recursos, rodado em 3 semanas. Um produtor me chamou e eu fiz. Depois soube que um outro diretor tinha começado a planejar o filme e foi demitido. Mas eu nem o conheci e nada tinha sido filmado. Inclusive escrevi o roteiro junto com uma outra pessoa [Piero Regnoli], que assinou a versão final. O filme foi rodado em Roma, Palestrina, que é uma comunidade perto de Roma, e numa praia na mesma região. A gruta, que parece construída, era um lugar de cultivo de cogumelos perto do

centro de Roma. O longa teve um grande sucesso no exterior inclusive. Por isso me chamaram para um outro filme, que seria rodado em Malta, a convite da Filme Facility de Malta. Mas quando a produção já estava montada, cancelaram, depois que a direção da companhia mudou. Já tinha atores, cenários, tudo preparado. Se filmava muito em Malta na época. Em especial cenas de mar. *Orca, a baleia assassina* (Michael Anderson, 1977), etc.

P – E mais uma vez, em *A espada de fogo*, você assina como Michael E. Lemick. Pelo estilo e o visual a la *Conan, o bárbaro* (John Milius, 1982), lançado no mesmo ano? Acho interessante pensarmos em termos de estilo a sua assinatura. Por exemplo, *Stringimi forte papà* (1978), você assina como Michele. Um filme – ambientado num circo – que bebe num horizonte amplo de referências do próprio cinema italiano.

M – Esse filme inclusive foi premiado como Melhor filme do ano no Giffoni Film Festival. Nunca imaginei ganhar, com mais de 200 filmes participantes, com o Kurosawa esperando. Eu fiz esse filme pensando na minha filha de quatro anos. Queria que ela entendesse. E foi escolhido, inclusive com votos das crianças que estiveram nas sessões do festival. Infelizmente fui obrigado a tirar uns 20 min do filme que para mim eram a melhor parte: o relacionamento do garotinho que vivia no circo com uma menina rica. Eles conversavam somente através das grades da casa dela. A distribuidora fez com que cortássemos. A ideia principal era que fosse uma linguagem simples, algo proposital.

P – Bom, agora gostaria de passar a conversa para o momento de sua chegada no Brasil.

M – Chegou um momento que a Itália começou a me sufocar. Falavam “você faz filmes de sucesso, porque vai embora?”. Mas naquele momento era o sucesso ou a minha vida e eu escolhi a minha vida. Na verdade, meu plano era ir para o México. Mas era casado com uma “brasileira”, nascida no Rio de Janeiro que tinha mãe na Suíça francesa e pai italiano, um grande chef de cozinha que morava na França. Um romano, que cresceu na França. O nome dela era Maria Luiza Lorette Dubini. Os irmãos dela tinham nascido em Paris, mas o pai – com três restaurantes – abriu o melhor restaurante do Rio de Janeiro na época, enquanto fazia catering para cinco companhias de Aviação e mantinha os outros restaurantes. E ele me falou: “por que você não vai para o Brasil no lugar do México?”. Eu não sabia nada daqui e respondi que lá não tinha cinema. No final, fui convencido. Antes, eu só tinha vindo para ficar pouco tempo: em 1971, vim pela primeira vez com minha namorada. Depois que me separei, minha filha veio morar no Brasil, e voltei para ver minha filha. Após 7 anos de separação, “voltamos” em 1979 e estive aqui mais uma vez, por pouco tempo. Em 1983 vim para morar. Cheguei no Rio e abri uma casa de produção. No Brasil, além dos filmes que

dirigi, produzi seis filmes dirigidos por amigos e prestei serviços como produtor. Cheguei em agosto de 1983 e no final de janeiro de 1984 já estava filmando. Vendi os filmes no exterior antes de começar a filmar, porque já tinha um certo nome e assim me davam um mínimo para garantir a produção. Tinha certas pessoas que achavam que eu fazia lavagem de dinheiro, porque aqui no Brasil não era algo costumeiro receber dinheiro adiantado de fora para fazer filmes. Depois entenderam, viram que não era isso. O primeiro filme foi um desastre para filmar: eu não falava português. *Fêmeas em fuga* (1984).

P – Outro longa em que você assina como Michael E. Lemick... Você fazia alguma divisão em termos de estilo ou gênero entre o Lemick e o Tarantini?

M – Quando eu fazia filmes de ação eu assinava como Michael E. Lemick. E-LE-MICK, ou seja, MICK-EL-E. Michele-Michele. Lemick era um nome melhor para vender para o exterior. Como esse tipo de filme comercial que exigia um tipo de aceitação mundial, eu assinava assim, o que tinha impacto no estilo. Mas era uma decisão puramente comercial, já que não teria nenhum problema em assinar com meu próprio nome. As comédias italianas iam bem também no mercado internacional, mas – diferentemente dos filmes de ação – nesses casos não tinha nenhum problema comercial que eu assinasse como Michele. Hoje é diferente: essas comédias italianas não vendem bem fora da Itália. As minhas vendiam bem nos EUA. Mas não bastava o nome Lemick: o filme tinha que ser em inglês. E encontrei aqui muitos atores brasileiros que falavam um inglês perfeito para contracenar com os americanos que eu trazia.

P – Não sei se estava ciente disso quando veio ao Brasil, mas deve saber que havia um longo histórico de cineastas nascidos na Itália no cinema brasileiro, desde as origens. Mas os anos 50 foram muito especiais nesse sentido, com a vinda de Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri, Gianni Pons, Ugo Lombardi, Alberto Perialisi. Assim como, pouco depois, diversos cineastas e atores brasileiros foram estudar na Itália.

M – Sim, foi um grande impulso. Para o teatro também... Trabalhei na Itália com um desses diretores que tinham vindo ao Brasil, então sabia um pouco dessa história: Luciano Salce, em *Una moglie, due amici, quattro amanti* (1980), dirigido por mim. Bom, no Brasil cheguei com passaporte italiano, mas pedi dupla nacionalidade e depois de três meses consegui o passaporte brasileiro. O importante para mim era sair da Itália. Cheguei com a ideia de fazer a maior produtora do Brasil, não a melhor. Fiz seis filmes meus e “services” para muitos outros diretores. No primeiro filme, aluguei tudo. Depois comprei: aqui o equipamento era caríssimo em relação à qualidade. Comprei quatro câmeras, moviola, equipamento de iluminação, trailer. Só precisávamos de um estúdio de dublagem

e da Líder. Quando comecei a filmar o *Fêmeas em Fuga*, não tinha nem nacionalidade brasileira, consegui só no final das filmagens. Era um problema, porque eu estava filmando no Brasil como uma produção brasileira. Se eu não conseguisse a tempo, não seria nem um filme italiano nem brasileiro e, para vender no mundo, o filme precisaria de um “passaporte”, um certificado de origem, mesmo que tivesse mais de uma nacionalidade. Mas consegui.

P – Na Itália você chegou a produzir algo? O que via de diferença em relação ao mercado?

M – Na Itália eu não produzia, era principalmente diretor e roteirista. No Brasil fui obrigado a produzir porque não teria ninguém para produzir meus filmes. Era totalmente diferente a forma como as coisas funcionavam. Tanto que tive que brigar por mudanças na associação dos produtores. Mudei duas leis. Uma delas sobre o horário de trabalho ser contabilizado a partir do escritório da produtora e outra sobre a questão do transporte da equipe: havia uma obrigatoriedade mesmo que o local da filmagem fosse de fácil acesso, o que atrasava e aumentava os custos. Além disso, a regulamentação do horário de filmar externas e internas era diferente: estava errado. Tive que brigar. Outra questão foi a lei sobre o filme estrangeiro: por lei, quando se filmava um filme estrangeiro, a base de preços da equipe era duplicada, triplicada. Assim você afugentava as produções de fora. Não precisava disso: é claro que vão gastar mais do que os brasileiros. Então, não precisa ter mecanismos para criar uma barreira. Quando eu trazia produções de fora, por lei tinha que ter um produtor brasileiro que “sponsoriza” e muitas vezes eu fazia a função. Como eu tenho dupla nacionalidade – sou brasileiro e italiano – atuava como “sponsor”. Era uma proteção, pra não acontecer de um produtor ir embora sem pagar ninguém. Além de ser importante alguém conhecer as regras, legislação, do lugar em que se está filmando. É uma proteção.

P – E em relação à distribuição dos seus filmes filmados no Brasil, como foi atuar como produtor?

M – Bom, eu cheguei no Brasil como uma carta de apresentação de um grande distribuidor de filmes mundial, Michel Florestein, que me apresentou um produtor brasileiro, Chiquinho, para distribuir meus filmes também no Brasil. Uma pessoa séria, um homem de honra. Francisco Luccas Neto, de São Paulo. E ele não só quis só exibir e distribuir, mas também quis entrar na produção, com um bom dinheiro. Mas era produtor externo, ou seja, não participava da organização em si do filme, só com o financiamento. Em quase todos os meus filmes feitos aqui, foi ele que distribuiu em território brasileiro. Um gentleman, uma das poucas pessoas corretas que eu conheci entre os produtores no Brasil. Fazia acordos até pelo telefone, ele me mandava dinheiro e nós sabíamos que o contrato seria seguido corretamente. A parte de financiamento não foi difícil, o mais difícil foi

formar uma equipe. No começo tive muitos problemas, caso, por exemplo, de um maquinista que simplesmente não apareceu na hora da filmagem. Levou um tempo, mas posso dizer que selecionei uma equipe que era rápida como um pique: melhor do que qualquer uma que trabalhei na Itália e em todos os países em que filmei. Um produtor tem que saber colocar seus limites: no meu caso, por exemplo, não trabalho com ninguém que usa nenhum tipo de substância durante as filmagens. Uma vez tive uma questão com isso numa filmagem: um sujeito de uma equipe que ia se juntar à minha apareceu doidão no meio da sequência que estávamos filmando para a Globo. Fui até o Carlos Manga, que tinha me contratado e disse que assim não poderia filmar: era um risco muito grande, poderia ser responsabilizado. E o idioma no início era uma barreira. Como foi no *Fêmeas em fuga* (1984).

P – Aproveito para perguntar sobre a produção de *Fêmeas em fuga*. Como surgiu o roteiro?

M – Foi o Chiquinho que quis chamar assim, já que era *Feras em Fuga* o título original. Assim ficou mais comercial, vendia mais... Era baseado em uma história verídica que aconteceu na Iugoslávia: um cara foi preso por drogas e quem assumiu a culpa foi a irmã dele. Ela foi para uma prisão feminina e quem ajudou ela a fugir foi o médico, ao lado de outras detentas. Depois eles se casaram fora da Iugoslávia. Conversei com o médico e a mulher dele e queria fazer o filme. Pedi autorização e eles me deram. Na época, as cadeias eram terríveis na Iugoslávia pra quem mexia com drogas. Tanto que ela ficou meio pancada até conhecer o médico e “fugir” daquela realidade numa rebelião. No início das filmagens, fomos a São Paulo com toda uma equipe. Como não falava nada de português, contratei uma empresa para ajudar na organização. Quando chegamos, descobrimos que não tínhamos nenhuma autorização. Tinham prometido que estava tudo certo: chegamos com a equipe toda no Carandiru e não liberaram. Eu estava num país estrangeiro, com uma equipe completa e nada. No fim fizemos só cenas que se passavam no cenário de uma enfermaria, improvisado dentro do hotel em que estávamos. Enquanto isso, liguei para minha mulher no Rio, que falava português. De imediato começamos a organizar as coisas no Rio para filmarmos no presídio Frei Caneca e em Niterói, na Prisão da Alameda São Boaventura. Foi o começo da aventura no Brasil. Quem me ajudou muito foi uma atriz de origem italiana que estava no elenco e ajudava nas filmagens a traduzir o que eu falava para os atores. Na mesma semana, começamos a filmar em Niterói. Como não sabia nada do Brasil, não tinha informação de que muita gente fazia esse trajeto para passar o fim de semana. Tínhamos dois caminhões cheios de figurantes, com suporte do batalhão de choque. Quando chegamos, tinham quilômetros e quilômetros de filas na estrada. Até a imprensa veio ver o que eram aquelas mulheres. Achavam que era uma rebelião de verdade, ainda mais que todos estavam em veículos identificados com a tropa de choque. Depois chegamos no

presídio... e você imagina: chegar com 70 mulheres numa prisão masculina para filmar? O Frei Caneca fechou, mas o presídio de Niterói continua. Hoje não seria autorizado, é perigoso, mas na época... os detentos assistiam pela janela. Descobrimos cada coisa no presídio Frei Caneca... Lembro que nas celas para 14 pessoas tinha mais de 40. Um dos prisioneiros ganhou na loteria mesmo preso. Então, pintou, mobiliou e escolhia só quatro pessoas para morarem com ele: uma era uma mulher dele, trans. E as outras ele escolhia para limpar e passar roupa. Era muita violência: soube de uma que tinha sido vendida de um prisioneiro para outro por um maço de cigarro. Supostamente elas ficariam separadas, mas nem sempre era assim. E tinha um italiano, nascido em Veneza, que ganhava a vida vendendo doces. Um mundo. A prisão era um universo, com vida própria, com uma ordem social diferente. Um outro Estado. E essa descoberta impactou o filme. Claro, a gente nem entrava em todos os pavilhões, mas mesmo assim foi uma experiência pessoal muito impactante. Aquele lugar não era um lugar para humanos. Independente de pensarmos se eles mereciam ou não as penas, não se pode tratar alguém como um rato. No Frei Caneca vi muito mais, porque estávamos dentro da prisão, enquanto no Alameda, filmávamos no pátio com o elenco. No Brasil trabalhei com vários atores conhecidos do público: Jonas Bloch, Ankito, Milton Gonçalves, Rossana Ghesa, Lando Buzzanca. A melhor surpresa no Brasil foram os atores: são muito bons, melhor que na Itália, em geral. Mas nem sempre são bem dirigidos no cinema: vi muita gente dirigindo olhando para a câmera ou monitor sem nem olhar para o que estava acontecendo em volta. Eu estou acostumado a ficar na frente do ator. Sou mais tradicional. A câmera, a lente, não pode se sobrepor ao ator – ainda agora com o digital: gosto do digital, sei usá-lo bem, o que posso fazer com a tecnologia. Depois tem outra equipe que realiza o que eu tenho na cabeça: tem possibilidades infinitas que você nem imagina. Se você conhecer bem o que quer, não tem limite na sua fantasia. Mas o cinema brasileiro melhorou hoje, tecnicamente, se profissionalizou, isso é bom.

P – A Suzane Carvalho foi protagonista tanto do *Fêmeas em fuga*²⁷ (1984) e do filme seguinte, *Perdidos no vale dos dinossauros*²⁸ (1985)...

M – Conheci através de um jornalista esportivo famoso, da Globo. Mas ela era apaixonada por carros e logo foi para a Fórmula 3 e a Fórmula Indy.

P – Sobre o *Fêmeas em fuga*, ainda gostaria de perguntar sobre a trilha. Como foi a parceria com o Remo Usai?

²⁷ No exterior recebeu títulos como *Femmine in fuga* e *Women in fury*.

²⁸ Lançado internacionalmente com os seguintes títulos: *Nudo e selvaggio*, *Amazonas*, *Cannibal ferox II* e *Massacre in dinosaur valley*,

M – Ele, por ser de origem italiana, falava italiano. Expliquei que queria batidas de tambores ao longo de todo o filme, e ele fez.

P – No Brasil, já havia um “filão” de filmes *women in prison* (W.I.P) – e há uma influência direta dos chamados *cannibal films*. Você tomou essa produção como referência?

M – Sinceramente, não. Uma coincidência: foi um caso específico que me interessou, uma história real. O coprodutor italiano já queria fazer esse filme na Itália. Até convidei ele para vir ao Brasil na época. Eu tinha feito muitos comerciais na Itália para ele. Era um grande produtor de comerciais e pouco antes de ir embora para o Brasil, ele tinha me oferecido uma sociedade de 20% da produtora dele na Itália, além de um salário fixo. Eu mesmo fiz muitas publicidades, a maioria filmadas em Milão: Gillette, Parmalat, Fiat, um monte de empresas. Por um bom tempo eu era o diretor dos principais lançamentos. Bom, e depois fizemos esse filme no Brasil em sociedade, através da produtora Regista Produtores Associados, RPA Brasil Produções Cinematográficas. Uma coisa do momento, não planejada. Além de produtor, abri duas empresas de distribuição de filmes para locadoras por um bom tempo: uma só para filmes infantis e animação, exclusiva do lançamento dos filmes da Toei Animation no Brasil, a Disney japonesa, dos animes... A empresa vendia também para as emissoras de TV, e chamava Grupo Tevelândia. E outra para filmes em geral. Um dos escritórios era no Rio e o outro em São Paulo. Eu viajava bastante para fazer esses acordos no mercado de cinema europeu: Milão, Cannes, Roma. E ficava responsável pela dublagem dos filmes que eu negociava para trazer para o Brasil. Tanto que até abri uma locadora no Largo do Machado no Rio de Janeiro. Só para ter o pulso do mercado: quais filmes alugavam mais, se era de terror, comédia... A locadora se chamava Domus Vídeo. Ainda tenho uns 5 filmes de outros produtores que mantenho os direitos. Anos depois, quando deixei de acompanhar, descobri que um canal de TV tinha comprado direitos de filmes meus de alguém que não tinha os direitos.

P – E na sua chegada no Brasil, tinha ciência do momento político, da Abertura Política. Estava ciente de que, por exemplo, nas cenas de tortura ou naquelas que mostravam a corrupção das formas de repressão, aquilo carregava outros sentidos?

M – Sim, era o fim do governo Figueiredo, com a disputa pelas Diretas. Peguei esse momento de transição. Entendo o que você quis dizer, e sim. Claro, sobre a corrupção existe sempre, em todas essas corporações. Seja mais ou menos evidente. No Brasil, é demais, desde que eu cheguei senti isso. No *Perdidos no Vale dos Dinossauros* para rodar no Morro Dona Marta, tivemos que ter a autorização dos traficantes. Não pudemos ter polícia, BOPE, nada. Mas uma vez que aprovaram, foi perfeito. Bom, em Nápoles quando filmei *Nápoles Se Rebelou* foi a mesma coisa: tivemos que ir atrás

de uma autorização da Camorra napolitana, senão era impossível. A Itália na época era dividida por “regiões da máfia” e você tinha que dialogar: na Calábria com a Ndrangheta; na Puglia, com a Sacra Corona Unita; na Sicília com a máfia siciliana... E as regras eram diferentes em cada uma. Na Itália eu fiz um filme com o chamado *il Papa*, Michele Grecco. Ele era conhecido por esse nome, por ser o chefe da máfia, e queria fazer um filme protagonizado pelo filho dele, Giorgio Castellani²⁹, que depois descobri que era bonzinho como ator. Me chamaram para fazer esse filme e convidei Barbara Bouchet e Renzo Montagnani, que eram atores de peso, para contracenar. *Crema, cioccolata e... paprika* (1981). Mas o grande acontecimento do filme foi que consegui juntar Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, dois dos maiores comédicos italianos, muito populares, que já estavam brigados há mais de dez anos. Bom, depois que cheguei no Brasil, Michele Grecco foi preso e muita gente achou que eu fugi para o Brasil porque era ligado à máfia. Umberto Lenzi, quando fiz um “service” no filme dele no Brasil continuava certo disso. “Mas e o Michele Grecco? Você é mafioso”. Respondi: “Imagine o que quiser”. Mas no Brasil as pessoas também desconfiavam: quando eu rodava no Brasil achavam que eu fazia lavagem de dinheiro porque sempre tinha um adiantamento para a próxima produção. Bom, eu estava falando dos cenários do *Perdidos no Vale dos Dinossauros*... A floresta que aparece no filme não é de fato a Amazônia, mas a floresta da Tijuca. O filme foi todo rodado no Rio de Janeiro, mas tem sequências, filmadas do alto, que parece que estamos na Amazônia. Os índios desse filme eram todos militares da Restinga de Marambaia, já que vista do alto tem um manguezal com um belo canal.

P – E o garimpo? Um momento em que a tragédia de Serra Pelada estava na mídia. Com o personagem interpretado pelo Carlos Imperial. Gostaria de entender como essas questões ecoavam sua percepção como um cineasta estrangeiro filmando no Brasil. E o quanto os filmes revelam o interesse por um Brasil que instigaria um estrangeiro, que seria espectador. Como foi a construção do roteiro ao lado do Dardano Sacchetti³⁰?

M – Foi uma história totalmente inventada. Li um artigo na revista do avião quando vim da Itália sobre as pegadas de dinossauros que estão no Nordeste, em Sousa [na Paraíba]. Então, comecei a pensar numa história sobre um avião que cai na mata... Foi um filme feito com efeitos especiais como se fazia na Itália, no sistema antigo, artesanal. Por exemplo, o coração que é comido pelos indígenas é um coração de porco. Já a lança era com um bastão furado, presa por um fio. Ela caminha na direção certa levada pelo fio. Sem “computer”. O garimpo foi filmado numa represa

²⁹ (1953-2011). Nos créditos assina como Giuseppe Grecco. Foi seu único filme como ator. Após alguns anos preso, voltou ao cinema como diretor.

³⁰ (1944-). Roteirista italiano. Notabilizou-se como colaborador de Lamberto Bava, Lucio Fulci e Dario Argento.

perto do Rio de Janeiro. O Carlos Imperial eu não conhecia nem de nome: precisava de um homem forte e achei que ele tinha o perfil. Quem o escolheu foi o diretor de produção, Chris Rodrigues. Durante a filmagem, aconteceu uma história com ele. Tínhamos uma sequência com uma cascavel. No Instituto Butantã conseguimos duas cobras para fazer a cena. Deixamos duas diferentes caixas de madeira fechadas no cenário. De manhã cedo, fomos abrir a caixa – o Imperial estava comigo – e saiu um líquido preto de dentro: umas formigas gigantes simplesmente estavam comendo as cobras. Fomos correndo para substituir!

P – Então, para você o Brasil era um país um tanto “desconhecido”? Porque as temáticas dos filmes passam por estimular essa curiosidade dos interiores do país e seus mitos sob o ponto de vista de alguém de fora.

M – Um amigo, o brigadeiro Carvalho, me chamava muitas vezes para fazer documentários. Uma vez fomos da Colômbia até a Antártica e na outra até o Xingu. Ficamos uma semana numa tribo. O cacique era o Aritana³¹. Foi uma experiência: o problema que eles estavam envolvidos numa guerra, disputa por território. Sou mal informado em política, mas antes de fazer o filme sabia dos problemas dos índios. Nunca defendi nenhum partido, o importante é que todos vivam bem, tenham direito à educação, à cultura, à saúde. Pode ser de direita, esquerda, centro: só ligo para o social. No Brasil vi problemas terríveis: a fome, a miséria, o analfabetismo. Para um europeu, que não cresceu com isso, ver aquilo.... Tem interesses nisso: a miséria gera trabalhadores mais baratos. Um governo precisa ter uma visão de cultura, de dar cultura.

108

P – Mesmo discretamente, esse incômodo com a miséria aparece em cenas do *Perdidos no vale dos dinossauros*, mesmo que em um olhar ainda do estrangeiro, do exótico.

M – Coloco transversalmente, são filmes comerciais. Não coloco uma posição ideológica, mas a condição social está na história. Mas não da mesma forma que estaria num filme de autor: seria um erro colocar a mesma postura num filme comercial. Mesmo assim, é inevitável que as questões sociais estejam ali, só não se pretende que o filme enfrente o problema. Essa é a diferença.

P – E também o tom cômico é parte disso: o filme não se leva a sério, não? Os tipos cômicos estão muito presentes: na cena da briga no bar...

M – Gosto muito de comicidade. Um pouco de humor nunca é demais. Ainda mais num filme com poucos recursos, é preciso brincar.

³¹ Referência a Aritana Yawalapiti (1949-2020), cacique do grupo indígena Yawalapiti no Alto Xingu.

P – Em *Italiani a Rio* (1987) isso é ainda mais presente. Uma comédia ancorada nos estereótipos do Brasil.

M – O filme é uma comédia mesmo, feita quando eu já conhecia melhor o Brasil. Se fosse logo nos primeiros dois anos, seria mais difícil. Mas ali já falava português, diferente dos filmes anteriores. Até hoje não falo bem, mas assim podia me comunicar. E no filme eu trouxe essa experiência da vida no Brasil. Em especial do carioca. Fiz o Milton Gonçalves falar com sotaque napolitano na dublagem. Da Itália, trouxe atores como Mauro Di Francesco, Silvio Spaccesi, Gianni Ciardo e Leo Gullotta. Na ocasião, alugamos o Maracanã, de graça. De início ele fez um contato que me cobraria 2000 dólares a hora. Depois o diretor de produção conseguiu que rodássemos de graça, à noite, no Campeonato Brasileiro. Grátis, com autorizações da equipe para filmar os jogadores, inclusive o Zico. E hoje a cena de nudez no Maracanã talvez não fosse autorizada nem bem paga... Um outro tempo.

P – E o filme foi feito com foco no mercado estrangeiro, certo? Não encontrei muitos registros de exibições no Brasil...

M – Foi focado no mercado italiano, especialmente. Mas também para o mercado francês. O filme já tinha sido comprado por distribuidores antes de começar. Foi praticamente uma encomenda: financiaram, pediram determinadas coisas e eu fiz. Diferente da comédia com Lando Buzzanca e o Ankito, *O diabo na cama*³² (1988) quando o foco também estava no mercado brasileiro. E no Japão, que gostava muito das comédias Buzzanca. Lá eles eram tão doidos pelo Buzzanca quanto na Itália. O filme custou 280 mil dólares e só o Japão me pagou 240 mil dólares.

P – *O Diabo na Cama* tem participações de atores e atrizes emblemáticos da comédia no Brasil, das chanchadas. Caso, por exemplo, do Ankito e da Zezé Macedo. Qual era sua aproximação com a tradição da comédia no Brasil?

M – Claro, eu era informado, fazia cinema, já estava há alguns anos no Brasil, então já tinha formação bastante aberta da vida e da cultura brasileiras... O Ankito eu gostava muito quando convidei, acompanhava. E tem um pouco de São Paulo, o humor dos italianos, do Bixiga, adoro São Paulo. Como comentei, cheguei a ter um escritório, na região da Praça da Sé, para distribuir e vender filmes para as locadoras.

³² No elenco brasileiro, destaque para Thelma Reston, Monique Lafond, Paulo Figueiredo, Felipe Carone, Fernando Reski e Bemvindo Sequeira. A montagem é assinada pelo veterano Jayme Justo.

P – E qual o paralelo que você faz entre a tradição da comédia brasileira no cinema e a italiana?

M – Era muito diferente. Nós italianos conseguimos rir de nós mesmos, coisa que nenhum povo do mundo consegue. Os outros riem de uma situação cômica. Os americanos ainda menos: não riem dos “tipos americanos”, não os conhecem bem como os italianos. Os italianos riem dos personagens em si como italianos, enquanto povo. Um tipo de italiano, outro tipo de italiano. Então, eu tinha medo que minha comédia ofendesse o Brasil de alguma forma, achava isso chato. Mas na direção eu estava sempre atento à mecânica dos personagens acima das situações. Mesmo na Itália tem nuances. Mario Monicelli é a grande comédia italiana, uma comédia mais dramática. Alberto Sordi, Dino Risi.... *Il sorpasso*³³, com Vittorio Gassman, você conhece? A situação é cômica, mas sempre com um fundo de dramaticidade. Você ri, mas com um sorriso amargo. Na chanchada não, não tem drama no fundo. Tudo deve correr, tem um ritmo acelerado, uma situação depois da outra, sem respiro, exceto pelos momentos de relaxamento que são musicais. Depois vem o desfecho e quem vence é o herói. Sem essa coisa mais amarga dos italianos.

P – *O diabo na cama* tem essa referência da comédia de “quiprocós”, que o Ankito e a Zezé Macedo estavam acostumados.

M – Foi filmado num cenário frequente desses filmes. O personagem do Nando Buzzanca ficou numa dessas suítes que hospedava os presidentes no Hotel Glória, no Rio. Lá conseguimos tudo de graça: hospedagem, comida, locação. Fiz o mesmo no *The hard way* e o ator americano quis sair da suíte presidencial para ir no Sheraton, onde iam todos os turistas ricos americanos. Me ligaram dizendo que ele estava fazendo um escândalo no Glória na frente de todos os clientes e que a produção deveria resolver.

P – No cinema brasileiro há um longo histórico de chanchadas ambientadas nos grandes hotéis do Rio, como *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), entre dezenas de outros. Você dialoga com a tradição dessas comédias de hotel?

M – Claro! Mas também com uma comédia francesa-italiana chamada *O comprimido de Hércules*. *Les pilules d'Hercule* (ou *As pílulas do amor*, 1960, Luciano Salce), e na história do teatro clássico francês.

³³ Comédia dramática italiana dirigida por Dino Risi em 1962, protagonizado por Vittorio Gassman, Catherine Spaak e Jean-Louis Trintignant. O roteiro foi feito em colaboração com Ettore Scola.

P – Nessas produções é recorrente a figura do estrangeiro no Brasil: em *Italiani a Rio*, *The hard way*, *Perdidos no vale dos dinossauros*, *O diabo na cama*, *Atração selvagem*, entre outros. Um interesse autobiográfico?

M – Não, nada de autobiográfico. Era uma forma de garantir um elenco estrangeiro para facilitar a venda no exterior. Se vende melhor um filme com um protagonista que é conhecido no país em que o filme será vendido. Uma escolha econômica. Se falar inglês, mais fácil ainda. Os americanos têm esse poder de mercado.

P – E você em *Perdidos no vale dos dinossauros* brinca com esse americano que não tem a melhor ideia de nada que estivesse longe dos EUA, um veterano de guerra do Vietnã.

M – É assim. O ator que escolhi tinha origem italiana, mas não falava italiano.

P – Bom, e depois aproveitei para te perguntar mais sobre as filmagens de *The hard way* (1989)³⁴.

M – Foi um filme estrelado por Miles O'Keeffe, ator americano que tinha feito o *Tarzan, o filho das selvas* (John Derek, 1981), com a Bo Derek. No elenco também tinha o Henry Silva, protagonista do *Poliziotti violenti* (1976), filmado por mim na Itália, O nome original era *Amazonas connection*, mas depois passaram para *The hard way*. Foi filmado numa cidade cenográfica construída no Recreio dos Bandeirantes, isso porque íamos destruir tudo em cena. Eu aluguei o terreno e construí. Umas 80 casas. Depois fui obrigado a construir um quartel. Ah e os militares que aparecem são de verdade: trouxeram tanques e tudo, além de uma turma do BOPE. Os militares ficavam de um lado e os do BOPE do outro. Era uma história fictícia, mas de um tema verídico: a rota do tráfico de drogas na fronteira com a Bolívia. O filme era feito para o mercado estrangeiro, pago antes de começar.

P – Mas o dinheiro era em parte norte-americano?

M – Sim. Deixa eu explicar direito como funcionou nesse caso – e de alguns outros filmes que eu produzi sozinho: uma empresa vende os direitos para todo o mundo e arrisca uma parte também. E coloca uma parte do dinheiro. Mas não se paga de imediato. Eu muitas vezes colocava o dinheiro para a preparação e as primeiras duas semanas... E aí cada semana demandava uma parte do dinheiro que peguei dessa empresa, como adiantamento. E depois eu entregava o filme pronto para fazer a “coluna internacional”, com som específico para possibilitar uma dublagem: uma “coluna de

³⁴ Lançado comercialmente no exterior com os títulos *La via della droga*, *The hard way...the only way*, e *Hard bull*.

som” e uma de diálogos, palavras. Assim, depois da dublagem, eles lançam. O primeiro dinheiro que entra, é para cobrir o adiantamento deles e depois eles ganham em forma de comissão, 20%. Então, do lançamento no Brasil, 100% era meu, e no exterior, 80% meu.

P – Imagino que seja o mesmo caso de *Atração selvagem...* e que teve inclusive cenas filmadas em Nova Iorque. Um filme muito particular em relação aos outros que realizou no Brasil.

M – Graças a Deus foi rodado em Nova Iorque! Eu ia começar no Brasil e na última semana ia rodar em Nova Iorque. A preparação do filme foi no período da eleição do Collor. Na ocasião, tinham me adiantado 600 mil dólares numa conta americana. Nas semanas seguintes, decidi começar a rodar nos EUA e não transferi o dinheiro para o Brasil, já que íamos gastar primeiro em dólar. Se eu tivesse transferido, teriam me bloqueado tudo. Uma intuição. E teria recebido quando? Quanto ao filme, atendia aos pedidos do distribuidor. Cada um queria alguma coisa diferente para atender o seu mercado.

P – Então, muitos dos projetos surgiam no diálogo com os distribuidores que iam investir no filme?

M – Sim. Normalmente tínhamos uma reunião e eu pedia um mês ou algo assim para inventar um filme do modo como eles queriam. Porque os distribuidores conheciam muito bem os clientes que tinham. Nos casos desses filmes que eram feitos para serem vendidos em todo mundo, tinha que satisfazer um pouco um, um pouco o outro, um pouco o outro, são muitos! Então, o resultado é sempre um filme comercial e não um filme de autor. Mas os roteiros dos meus filmes sempre partem de ideias minhas. Posso assinar com outros – ou até passar a tarefa para outra pessoa depois de ter feito o argumento para ser mais rápido. Mas considero uma parte fundamental. No caso do *Atração Selvagem*, por exemplo, a lambada estava na moda. Então trouxemos para o filme.

P – Como no fim dos anos 1970 foi a *disco music* em *Brillantina rock* (1979)?

M – Exatamente. E a lambada também já fazia sucesso na Europa como uma dança erótica, quase proibida. Um motivo do momento histórico, como a chanchada tinha com o samba, e outros ritmos. Achei que seria bom... O *Atração selvagem* (*Savage attraction*, 1990-1991) foi filmado no Rio e em Vassouras, numa bela fazenda.

P – Na mesma época, em 1991, você fez parte da equipe de dois filmes do Umberto Lenzi³⁵, com elencos estrangeiros e participação de alguns atores brasileiros. Como foi a colaboração?

M – Ele veio para o Brasil fazer dois filmes com um amigo produtor. *Operação Golden Scorpion* (*Caccia allo scorpione d'oro*, 1991) e *Noite maldita* (*Black demons* ou *Demoni 3*, 1991). Eu inicialmente fui chamado só para fazer o “service” – a produção local – mas o problema foi que a mulher dele, responsável por fazer os scripts adoeceu e eu ajudei, sem assinar. Depois, no segundo filme, fiz a cenografia depois dele ter mandado o cenógrafo embora antes do início. Lenzi era um toscano de personalidade forte, terrível: quando entrava o produtor no set ele parava de filmar. Chegou um momento em que o produtor – Giuseppe Gargiulo – me pediu para fazer a parte dele de produção, porque comigo ele estranhamente se dava bem. No fim, acumulei várias funções: ele começou a não se dar bem com o assistente de direção, Franco Fantasia, e fez com que eu assumisse. Então, por alguns dias assumi produção local, a intermediação com a produção executiva, cenário, figurinos, assistência de direção... Mas minha presença também era uma forma de controlar para que ele cumprisse o programa do dia. Ainda assim, Umberto Lenzi era um ótimo diretor, mesmo sendo difícil trabalhar com ele. Porque ele sabe contar uma história, entende os timings, e é uma verdadeira enciclopédia do cinema: conhece a história do cinema em profundidade. Sabe de tudo.

P – Os cenários são bastante interessantes, dão o tom.

M – Eu que fiz. O Lenzi era muito preocupado em contar uma história. Então, não se interessava tanto em saber do Brasil, mas como usar aquilo no filme. O candomblé, etc.

P – E ele já veio com a ideia no roteiro?

M – Não, eu que comecei a falar a respeito para ele. Antes era outra coisa, menos identificada. Ele gostou da ideia e começamos a inserir no roteiro. Eu queria fazer um documentário chamado “Místico, mágico e cruel – um continente chamado Brasil”. Criei o projeto em 1988, 1989. Então me informei bastante sobre essas coisas, as nuances do sincretismo religioso brasileiro, a umbanda, o candomblé, e não só. Com o objetivo de fazer o documentário como aqueles que fizeram muito sucesso na Europa, nos EUA sobre as curiosidades de outros países de outras culturas: religiosas, sociais. A referência era o *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, 1966), um tremendo sucesso. Isso porque fiquei muito impressionado com um rito que assisti com o pessoal

³⁵ (1931-2017). Reconhecido pelos *giallos* e *cannibal films*, tem uma trajetória no cinema desde os anos 1950 que incluiu filmes dos mais variados gêneros (filmes históricos, *spaghetti western*, *eurocrime*, *europy*, eróticos). Destaque para *Mundo canibal* (*Il paese del sesso selvaggio*, 1972) e *Cannibal ferox* (1980).

vestido de branco no cemitério do Botafogo: eles abriram o túmulo à noite e jantaram com o cadáver, escondidos. Depois desisti porque senti que ia fazer muitos inimigos se dirigisse o filme: na cultura, na política. Te conto uma história de outro filme interrompido, um pouco antes: o Falcão queria fazer um filme comigo sobre a história dele. Ele teve uma longa história no futebol italiano e achou que eu seria uma boa pessoa por conhecer os dois países. Nos encontramos num hotel e conversamos: “olha o público do cinema não é o mesmo do estádio de futebol, quem vai no estádio não vai ver o filme. Eu posso escrever o filme, mas acho que o filme não vai dar público e você vai perder o dinheiro”. Caminhamos com a ideia, mas no fim ele desistiu.



Imagens 12, 13, 14 e 15 – lançamento internacional de *Perdidos no vale dos dinossauros* (1985)

P – Encontrei nos jornais da época menções a nomes de filmes cujas filmagens estavam anunciadas para breve: “A Voz”, “Próximo do Fim: a última missão – uma ficção científica”, “Sal e Pimenta”. Foram projetos interrompidos também, assim como o documentário? Foram parcialmente filmados?

M – Não, nunca deixei um filme sem terminar. Ficaram só no roteiro. *Sal e pimenta*, por exemplo, era uma comédia. Quando anunciava os filmes antes era para conseguir levantar o dinheiro para complementar o que eu podia financiar. Dois deles estavam certos: eu tinha feito um contrato de três filmes e na filmagem do primeiro – *The hard way* – deixei um cheque em branco e me roubaram, o que me deixou sem capital de giro, sumiram 820 mil dólares. Fui obrigado a pagar 15 mil dólares de multa para não cumprir o contrato dos dois outros filmes. Mas os motivos para um filme não dar certo eram vários: porque não consegui o financiamento, a distribuição mundial no exterior... Isso porque nem o mercado italiano nem o brasileiro cobriam sozinhos os custos dos meus filmes, precisavam ser vendidos mundialmente para recuperar o dinheiro. Então, era preciso um esforço mais amplo para conseguir o financiamento. E peguei um momento de muitas mudanças: mataram a figura principal do produtor como conheci quando comecei a filmar: era aquele que andava com o roteiro embaixo do braço, fazia o contato com os atores, promissórias falsas, mas conseguia fazer o filme. O grande cinema italiano foi assim, porque eles conseguiam fazer uma boa

bilheteria. Depois as distribuidoras passaram a dar um adiantamento, que se chamava de “mínimo garantido” – que era como eu recebia aqui. Então, eles ficariam com parte da bilheteria. Assim o produtor começou a se acostumar a ter o dinheiro garantido para a produção a partir de uma divisão dos resultados. Então, seu objetivo passou a ser tentar gastar o mínimo possível, mais do que fazer um bom filme para lucrar mais na bilheteria. Porque muitas vezes ele tirava dali mais dinheiro do que da bilheteria. Isso aos poucos fez com que a qualidade do cinema italiano caísse. Foi a origem da crise. Depois tentaram muitas outras soluções que cada vez mais enfraqueceram a função do produtor. Hoje não tem produtores que colocam o próprio dinheiro: recebem o dinheiro dos outros e tentam de toda forma desembolsar o máximo possível do que recebem para eles mesmos. Ali o cinema morre.

P – Sua chegada ao Brasil no início dos anos 1980 coincidiu com o momento de crise da Boca do Lixo em São Paulo, em que esse modelo de produtores vigorava.

M – Eu conheci. Fui algumas vezes na Rua dos Andradas, na Boca do Lixo, visitar produtores. Mas não era o sistema italiano: na Boca eles pegavam um pouco dali, um pouco de lá. Era completamente diferente do modelo da Itália em que o produtor garantia o dinheiro total para a produção. Era certo. Na Boca era incerto: o dinheiro podia acabar, iam pedir aqui, lá, tirar do bolso, interromper. Existia muito isso. E ainda por cima dependiam de acordos com exibidores. Eu nunca peguei esse tipo de dinheiro: fechava contratos no exterior e tudo era garantido. Meu interesse era fazer o melhor possível, porque além de produtor, era diretor e depois teria parte nos lucros dos ingressos.

P – Bom, você comentou sobre as dificuldades de produção diante da crise econômica e o impacto negativo das ações do governo Collor no cinema. Depois disso você ficou um longo tempo sem filmar...

M – Não tem nada a ver, parei por motivos pessoais: minha ex-mulher – de quem já era divorciado – ficou doente e fiquei próximo dela.

P – Mas seguiu de forma esporádica, como roteirista, caso da série televisiva *Turbo*³⁶ (1999-2001) e no *giallo* de Lamberto Bava³⁷, *A Tortura* (2005). Em *Se lo fai sono guai* (2001) você voltou à

³⁶ Entre os produtores, estava Luciano Martino, com o qual Tarantini tem extensa colaboração.

³⁷ (1944-) Filho de Mario Bava, começou como assistente de direção em filmes dirigidos e por cineastas como Ruggero Deodato. Estreou na direção em 1980. Entre seus filmes destaque para *Demons* (1985).

direção e foi filmar na Itália. Tem trilha do Claudio Simonetti, compositor dos filmes de Dario Argento, que também nasceu no Brasil. Por que a volta?

M – Me chamavam continuamente para filmar por lá, os amigos especialmente. E eu fui. Voltei a morar na Itália por mais quatro anos. Lá me convidaram para dirigir um complexo de *multisalas*, pela experiência que eu tinha em todas as etapas de produção, distribuição e exibição. Eram quatro complexos, que pertenciam a um amigo, não era dessas empresas internacionais. No total, 24 salas de exibição. Eu era bem considerado nas distribuidoras italianas e isso ajudava para fechar os contratos: conhecia bem as grandes e tinha acesso com facilidade, porque eles ganharam dinheiro comigo. E, principalmente, conhecia de cinema: cada uma das *multisalas* ficava em um bairro da cidade, cada um com um perfil diferente: por exemplo, na periferia os filmes de ação iam bem, enquanto em bairros de elite não, outros tinham mais jovens do que bairros com a população mais velha... Então, eu precisava entender bem o perfil, de acordo com o lugar em que a sala estava localizada. Uma delas tinha 10 salas de exibição, programar não era simples. Voltei para o Brasil por um tempo, recebi outro convite e fiquei mais um ano e meio lá. Depois disse basta!

P – Seu filme mais recente é *O caçador de homens/Il cacciatore di uomini* (2009), que você comentou que fez para a TV. Ainda pretende voltar a filmar?

M – Isso, para a televisão italiana, a RAI. Foi feito no Quênia, entre as cidades de Melinde e Mombaça. Eu conhecia o Quênia como meu bolso: eu tinha vivido por um ano e meio lá para um outro trabalho. Até falo um pouco de Kiswahili. Fiz uma série televisiva como assistente de direção. Estive por muitos lugares em todo o continente. O leste da África eu conheço muito bem: vivi um ano entre Eritrêia e Etiópia. Isso foi entre 1968 e 1969. A série se chamava *Verso l'avventura*, dirigida pelo Pino Passalacqua³⁸. Acho que eram mais de 12 episódios, com apoio do Instituto Luce³⁹, depois transformado em longa-metragem para cinema. Foi a primeira série televisiva filmada em cores na Itália. Quando estava na Eritrêia, em Massawa, encontrei Pier Paolo Pasolini. Já sabia que ele estava lá e ele pediu para falar comigo: como estávamos filmando por todas as partes do país, ele me perguntou se eu poderia rodar a imagem do nascer do sol numas montanhas que ele tinha visto. Eu fiz e entreguei para ele em Roma. Eu e o Roberto Girometti – operador de câmera, que depois se tornou cineasta – fomos às quatro da manhã num domingo esperar por essa luz específica que o

³⁸ (1936-2003) Cineasta italiano, célebre pelas inúmeras colaborações com a TV italiana desde o início dos anos 1960.

³⁹ Fundado nos anos 1920, foi criado com foco em documentários e filmes educativos. Após atuar como uma instituição com fortes vínculos com o regime fascista, mudou o direcionamento no contexto do pós-guerra, quando produziu filmes de cineastas como Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Claude Chabrol, Liliana Cavani, Ettore Scola e Ermanno Olmi.

Pasolini queria. Depois ele usou em *Medeia*. Pasolini era um grande diretor: não era um grande técnico, mas era um mestre na forma de contar histórias. Depois, em 1971 voltei para o Quênia num filme chamado *O homem mais venenoso do Cobra* (*L'uomo più velenoso del Cobra*, Bitto Albertini, 1971), em que fui assistente de direção de um cineasta que não considero muito. Lá conheci uma moça de origem inglesa – o pai era um colonialista – me juntei com ela e tivemos uma filha na Itália. Quando me chamaram para *Il cacciatore di uomini* (2009), sabiam que eu conhecia o país muito bem. Mas foi uma experiência diferente: sinto que a mentalidade do cinema hoje é outra. Então para mim não foi fácil: sinto que são poucos os que são apaixonados pelo próprio trabalho como quando eu comecei.