

UM ITALIANO PERDIDO NO VALE DOS DINOSSAUROS DO CINEMA BRASILEIRO¹

Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça²
Tiago José Lemos Monteiro³

Resumo: *Perdidos no vale dos dinossauros* é um filme ítalo-brasileiro de 1985, que intersecciona características do infame filão canibal com aspectos aventurecos, farsescos e eróticos. Rodado em terras brasileiras e contando com técnicos e elenco majoritariamente local, a obra é resultado de um contexto de produção, no qual dinâmicas assimétricas de coprodução internacional ensejavam filmes perpassados por distorções, estereótipos e perspectivas ambivalentes sobre os corpos e paisagens em evidência.

Palavras-chave: *Perdidos no vale dos dinossauros*; coproduções Brasil-Itália; filmes de canibais.

NAKED, WILD AND LOST: (MIS)ADVENTURES OF AN ITALIAN FILMMAKER IN THE DINOSAUR VALLEY OF BRAZILIAN CINEMA

Abstract: *Massacre in the dinosaur valley* is an italian-american co-production released in 1985. Directed by Michele Massimo Tarantini, it belongs to the last phase of the infamous "cannibal cycle" which started in the early 1970s. Part erotic farce, part jungle adventure with mildly amounts of gore, the film sets itself apart from similar entries in the subgenre by employing several Brazilian artists and technicians in its crew and cast. At the same time, *Massacre...* reinforces stereotypes about south-american native people and territories from an ethnocentric perspective, which locates its Amazonian "green inferno" in a urban forest near Rio de Janeiro.

Keywords: *Massacre in the dinosaur valley*; Italian-American co-productions; cannibal films.

Considerações iniciais

Entre a primeira metade dos anos 1970 e meados da década seguinte, o cinema italiano popular-massivo de gênero produziu uma enxurrada de títulos que tematizavam o mito do canibal, segundo uma lógica de exploração de filões bastante característica do contexto audiovisual europeu

¹ Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

² Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça possui graduação em Marketing pelo Centro Universitário da Cidade (2001), graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2004) e pós-graduação *lato sensu* em Linguagens, Artes, Cultura e Educação pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro - Campus Nilópolis. Atualmente é técnico do laboratório de produção de áudio e vídeo do Instituto Federal Fluminense. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Administração e Produção de Filmes.

³ Tiago José Lemos Monteiro é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2012), Mestre em Comunicação e Cultura (2007) e Bacharel em Comunicação Social (2004) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Bacharelado em Produção Cultural e da Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ - Nilópolis. Desenvolve pesquisas sobre o insólito e o horror no audiovisual, com ênfase no cinema da Boca do Lixo e no *euroexploitation*.

de então. Tendo por antecedentes estilísticos os documentários *mondo* que proliferaram a partir de 1963 em sua configuração clássica, o filão canibal é inaugurado por *Man From Deep River* (Umberto Lenzi, 1972), sendo seguido por títulos como *Mountain of The Cannibal God* (1978), de Sergio Martino; *Last Cannibal World* (1977), *Cannibal Holocaust* (1980) e *Cut and Run* (1985), todos de Ruggero Deodato; *Eaten Alive!* (1980) e *Cannibal Ferox* (1981), também de Lenzi, dentre outros. *The green inferno*, realizado por Antonio Climati em 1987, é considerado o canto do cisne do filão, que chegou a se interseccionar com outros universos do *exploitation* – como em *Emanuelle and the last cannibals* (Joe D'Amato, 1977) – e a ter expoentes fora do contexto de produção europeu (como *Primitifs*, produção indonésia de 1980 dirigida por Sisworo Gautama Putra).

Muitos destes filmes eram viabilizados por acordos de coprodução que se utilizavam de locações no sudeste asiático ou na América do Sul como forma de conferir alguma verossimilhança às regiões selvagens habitadas por devoradores de carne humana. A relação estabelecida entre as produtoras europeias e tais territórios estava longe de ser simétrica, frequentemente se beneficiando de incentivos fiscais locais e ensejando práticas trabalhistas potencialmente predatórias.

Perdidos no vale dos dinossauros, originalmente intitulado *Nudo e selvaggio* e também conhecido como *Massacre in the dinosaur valley*, é um longa-metragem de 1985 dirigido por Michele Massimo Tarantini, que sumariza diversos aspectos característicos do modelo de produção supracitado. Como é de praxe no contexto de onde provém, Tarantini é um realizador cujo extenso currículo transita por diversos gêneros, da comédia erótica ao thriller policial, passando pelo *sword & sorcery* e pelo subgênero do *women in prison* – caso de *Fêmeas em fuga*, de 1984 primeiro longa-metragem do diretor a ser rodado no Brasil, país onde se encontra radicado até os dias de hoje. O roteiro aborda as desventuras de um heterogêneo grupo de viajantes, composto por um paleontólogo à procura de ossos de dinossauro, um veterano de guerra com delírios de perseguição e algumas modelos fotográficas, que se vê às voltas com diversas ameaças (do ataque de índios canibais à perseguição de um líder garimpeiro) depois que seu avião sofre uma pane e cai em território selvagem.

O filme possui sequências rodadas entre o Norte Fluminense e a região dos Lagos, no interior do Rio de Janeiro, bem como na Floresta da Tijuca (que, na trama, faz as vezes de selva amazônica). Na equipe técnica da obra, a presença de diversos profissionais brasileiros, como Tânia Lamarca na Assistência de Direção; Chris Rodrigues na produção executiva; e Vera Bungarten como Fotógrafa Still. Já o elenco conta com nomes representativos do audiovisual brasileiro de então, como Suzane Carvalho, Joffre Soares, Marta Anderson, Carlos Imperial e Milton Moraes, muitos

deles ostentando nomes americanizados nos créditos, como forma de ampliar o suposto caráter “universal” do filme – o próprio Tarantini adotava o pseudônimo de Michael E. Lemick em muitos filmes que assinou.

A despeito da ausência de dinossauros e do massacre anunciado no título permanecer apenas como uma promessa, a obra hoje desfruta do status de *cult* junto ao circuito do horror, sobretudo após recente relançamento internacional em Blu-Ray pela distribuidora Severin. Este artigo é um dos desdobramentos do Trabalho de Conclusão de Curso elaborado por Leonardo Saleh da Fonseca para a Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ, que tinha por objetivo o resgate dos vestígios deixados pela produção da obra no território onde foi rodado, bem como na historiografia do audiovisual brasileiro popular-massivo.

“We’re going to eat you”: cinema, canibais, ciclos

O exercício da antropofagia com finalidades ritualísticas ou mágicas e associada, sobretudo, às culturas não-europeias, é uma prática, até certo ponto, documentada e inventariada por pesquisas relativamente legitimadas em suas respectivas áreas de conhecimento (Schutt, 2017). Já a figura do canibal, como personificação estereotipada do antropófago que exerce sua condição de maneira indiscriminada ou vingativa, é sabidamente um mito inventado pelo mesmo colonialismo europeu que logo enxergou, na alteridade extrema representada pelos povos da África, Ásia e Américas, um pretexto para sua dominação e “conversão” ao ideário judaico-cristão. No imaginário ocidental, a dimensão mítica da antropofagia acabou se sobrepondo às suas manifestações mais verossímeis, e o clichê do canibal, que, camuflado nos confins da floresta, espreita o branco incauto com a lança afiada e o caldeirão já aceso, acabou por se consagrar junto ao senso comum, perpetuado que foi em incontáveis relatos de viagem supostamente verídicos, romances de aventura e, com o advento do audiovisual, também em inúmeros filmes e seriados de TV.

Brown (2013) propõe que as transformações que a figura do canibal vai sofrendo no decurso dos séculos XIX e XX acompanham, em certa medida, a mudança das mentalidades no que diz respeito ao temor do Outro e ao misto de encanto e repulsa que a ideia de comer carne humana para fins recreativos desperta. Afinal, por mais abjetas que sejam as imagens tradicionalmente associadas à prática do canibalismo, existe uma inegável dimensão de fascínio na possibilidade de, ao devorar meu semelhante, também assimilar sua força e suas habilidades. Assim sendo, a autora divide essas modalidades de representação em três estágios, todos atravessados por uma profunda

lógica de liminaridade, com o canibal sendo aquele que habita as bordas e regiões de fronteira e, ocasionalmente, as transgride.

O primeiro estágio corresponderia às fronteiras do mundo civilizado, e a ele poderíamos associar a figura do canibal “clássico”, que habita as selvas e os rincões intocados pela sanha colonialista europeia e dirige precisamente contra ela seu peculiar impulso alimentar. No segundo estágio, por sua vez, o canibal seria deslocado para as fronteiras do espaço urbano, e situado nas zonas rurais, territórios periféricos e bairros proletários. Já o terceiro estágio seria aquele do “canibal urbano”, no qual a prática da antropofagia vindicativa também poderia ser verificada junto aos membros das camadas mais favorecidas, não raro como evidência de um refinado *habitus* de classe ou como manifestação dos impulsos selvagens que a lógica da civilização, em certa medida, ajudou a reprimir.

É importante sinalizar que tais estágios não se organizam sequencialmente no tempo, com um modo de representação cedendo lugar a outro de forma linear. No cinema, essa convivência também ocorreu, muitas vezes, de forma síncrona, muito embora seja o “canibal das florestas” aquele que costuma ser evocado com maior frequência pelo nosso imaginário, sobretudo graças ao infame - e profícuo - ciclo de filmes de canibal que a Itália produziu e explorou até a exaustão entre meados dos anos 1970 e 1980. Tal ciclo se deu no contexto de uma lógica de produção popular-massiva e de gênero atravessada por uma lógica de *exploitation* e, no caso específico deste filão, derivada dos documentários *mondo* que povoaram as telas internacionais a partir do inesperado sucesso do longa-metragem *Mondo cane* (Franco Prosperi, Gualtiero Jacopetti & others, 1963) e sua busca insaciável por imagens de práticas culturais consideradas bizarras ou exóticas (Curti and LaSelva, 2003).

Entre o lançamento de *Man from deep river* e *The green inferno*, foram produzidas algumas dezenas de longas-metragens atravessados por tropos canibalísticos - seja em sua modalidade mais paradigmática, como é o caso dos títulos já mencionados anteriormente e aos quais podemos acrescentar obras como *White Cannibal Queen* (Jesus Franco & Francesco Prosperi, 1980) e *Cannibal terror* (Alain Deruelle, 1981), seja hibridizada com elementos pertencentes a outros filões que lhe eram contemporâneos, como o filme de zumbi - *Zombie holocaust* (Marino Girolami, 1980) e *Apocalypse domani* (Antonio Margheritti, 1980), o filme de aventuras - *Devil Hunter* (Jesus Franco, 1980) e *Diamonds of Kilimandjaro* (Jesus Franco, 1983) - e o filme erótico - *Papaya dei Caraibi* (Joe D'Amato, 1979). Por força de suas características extremas, não raro envolvendo violência real contra animais e uma postura niilista ante a brutalidade generalizada em cena, muitos destes títulos foram banidos em diversos países - com *Anthropophagus* (Joe D'Amato, 1980), *Cannibal holocaust* e

Cannibal ferox constituindo os exemplos mais célebres - o que apenas reforçou a aura canônica paracinéfila dos mesmos.

Se durante muito tempo a validação de tais obras parecia restrita a tais círculos, o que se verificou a partir da virada para os anos 2000 foi uma virada radical de perspectiva acerca de um possível uso crítico da figura do canibal e suas práticas, aqui enquadradas como sintomas do capitalismo financeiro voraz e desumano que caracterizou os anos 1980 e 1990. Esta guinada (teórica, em muitos casos) incide, inclusive, sobre as representações do primeiro estágio, tradicionalmente compreendidas e analisadas sob a chave do eurocentrismo e da xenofobia, e que agora passam a ser vistas como alegorias poderosas da revanche dos povos colonizados contra o apetite desenfreado por territórios e riquezas das sociedades ditas civilizadas.

Entretanto, na medida em que tais discursos revalorativos são elaborados, no mais das vezes, em contextos acadêmicos estadunidenses ou europeus (Olney, 2013), e sobre obras literárias ou audiovisuais oriundas destes mesmos locais, cabe questionar em que medida tal deslocamento de perspectiva também ocorreria se a enunciação se desse a partir de contextos - e sobre textos - provenientes dos territórios que, principalmente no ciclo do *euroexploitation* dos anos 1970, constituíam os *loci* preferenciais de atuação dos povos canibais. Afinal de contas, o “inferno verde” habitado pelos canibais que marcavam presença no filão italiano era, quase sempre, explicitamente situado nos confins da selva amazônica, por exemplo: não raro, muitos desses filmes se utilizavam de cidades latino-americanas ou do sudeste asiático como locação, de modo a conferir maior autenticidade às suas narrativas.

O Brasil ocupa um lugar de destaque no imaginário descrito na seção anterior, visto que, desde as primeiras cartas redigidas a propósito da “descoberta” do novo mundo pelos portugueses, no século XVI, o estranhamento causado pela presença dos diversos contingentes indígenas fomentou a difusão de incontáveis mitos sobre a existência de tribos de canibais no interior do continente. Talvez como reação a tais narrativas etnocêntricas carregadas de estereótipos, parte substancial da produção literária e artística do Brasil pós-independência acabou por negociar com a onipresença desse imaginário, às vezes de forma celebratória, exaltando a mistura étnica que nos define como Nação ou sob uma chave de leitura mais crítica ou irônica. Não por acaso, um dos textos fundamentais para se entender não apenas o norte teórico e estético do nosso Modernismo dos anos 1920, mas também as ressonâncias que ele provocou na cultura brasileira desde então é intitulado, justamente, de “Manifesto Antropofágico”.

A imagem eurocêntrica contra-ataca: um filme perdido entre vales, florestas e canibais

É contra este pano de fundo, no mínimo, ambivalente que podemos situar um filme como *Perdidos no vale dos dinossauros*, cujo contexto de produção e realização será discutido em detalhes nas páginas que se seguem. A história do filme começa com a chegada de Dr. Pedro Ibañez (Leonidas Bayer) e Eva (Suzane Carvalho) ao vilarejo colonial de São Sebastião, às margens do Rio Amazonas, num surrado ônibus de viagem. Na velha pousada, eles acertam sua viagem para o mítico Vale dos Dinossauros num monomotor. Na estalagem, conhecem o fotógrafo de publicidade, Robi (Andy Silas), e duas modelos, Mônica (Susan Hahn) e Belinda (Maria Reis); o jovem aventureiro e também paleontólogo, Kevin Hall (Michael Sopkiw); o casal John (Milton Moraes) e Mary Heinz (Marta Anderson), ele, ex-combatente no Vietnã, ela, sua impaciente esposa; e o piloto da nave. Durante o voo, o avião cai no meio da Floresta Amazônica. Na queda, morrem o professor, Belinda e o piloto; os demais tripulantes seguem na busca pela sobrevivência e uma possibilidade de sair de um local habitado por um grupo indígena de hábitos canibais.

Após horas sendo seguidos por indígenas, o fotógrafo e o casal Heinz são vencidos pelas dificuldades locais, como areia movediça, ataque de piranhas e extrações cardíacas para tira-gosto canibal. Eva e Monica são sequestradas pelos canibais para compor um ritual antigo. Kevin salva-as e, na fuga, acabam prisioneiros numa aldeia de garimpeiros ilegais que subjagam agricultores em um trabalho análogo à escravidão. Kevin é amarrado a um chiqueiro, enquanto o chefe do bando China (Carlos Imperial) e sua assecla Mayara (Glória Cristal) aliciam suas amigas. China acaba matando Monica. Kevin logra escapar e ressurgue horas depois para um duelo de morte com China. Vencedor, Kevin liberta Eva e os demais prisioneiros e foge num helicóptero com a moça, de posse das joias extraídas pelo vilão.

Perdidos no Vale dos Dinossauros é uma produção que, pela sua época e contexto de lançamento, tornou-se uma obra de características muito particulares. Ainda que sua trama evocasse a temática de outras obras mais celebradas pertencentes ao ciclo canibal, aqui isto se dá de uma forma mais branda, com a película de baixo orçamento se aventurando em adotar registros mais afeitos a outros gêneros, como a comédia e o *sexplotation*. Neste caso, mesmo que as produções mais famosas do ciclo sistematicamente explorem o corpo feminino, emulando algum tipo de falso registro documental de cenas sexuais, a abordagem visual de *Perdidos...* é de um estilo quase publicitário, onde, em cenas de terror, aqui, em vez de a câmera enfatizar o semblante das apavoradas moças, o zoom finaliza-se nos detalhes das curvas das atrizes, sem maior contexto narrativo que não o do apelo erótico.

Uma segunda singularidade da obra reside na peculiar recriação que efetua do suposto território amazônico, procedimento narrativo que igualmente possui sua própria genealogia. Duas décadas antes do ciclo italiano de canibais, outro filão pavimentou o caminho na produção de filmes que tratavam de culturas detentoras de aspectos exóticos aos europeus a partir de uma perspectiva distorcida: os filmes *mondo*, por sua vez herdeiros de uma tradição que remonta ao período do cinema silencioso.

[...] o chamado filme exótico tem origem nas práticas documentais de uma era do cinema mudo, quando os relatos de expedições de homens brancos a lugares distantes ganharam popularidade em todo o mundo. [...] os filmes de exploração exótica que surgiram no início dos anos 1930 apresentavam um Outro que não era branco, não-ocidental e 'incivilizado' [...] A região amazônica [...] é possivelmente uma das regiões exóticas mais extensas e atraentes para os exploradores e cineastas de origem europeia. (Cánepa; Caraça, 2019, p.71-72).

As distorções criadas em muitos desses filmes de temáticas “amazônico-exploratórias” não se limitam ao fato de buscarem falsear os espaços, mas a simples representação das imagens sugeridas dessas obras já dá conta dessas deformidades culturais. Em 1954, foi lançado o filme *Naked Amazon*, que narra, em estilo “documental”, uma expedição à selva amazônica. Já em seus primeiros frames, o filme recorre a uma representação muito singular para ilustrar o posicionamento descompromissado desses realizadores estrangeiros com a geografia brasileira: começando com imagem quase bíblica do Cristo Redentor sobre o morro do Corcovado, seguido por uma imagem do morro do Pão de Açúcar e por diversas tomadas panorâmicas da capital do Rio de Janeiro - da Lagoa Rodrigo de Freitas à Baía de Guanabara.

Cerca de uma década depois, há registros de, pelo menos, dois filmes da série *Tarzan* terem sido rodados no Rio de Janeiro: *Tarzan e o Grande Rio* (Robert Day, 1967) e *Tarzan e o Menino da Selva* (Robert Gordon, 1968). No primeiro filme, a aventura se passa no Brasil, mais especificamente na Floresta Amazônica; já no segundo, o herói volta para a savana africana. Nem Floresta Amazônica, nem Savana Africana, contudo: ambos os filmes foram rodados na capital do Rio de Janeiro, tendo como locações o Parque Lage, a Floresta da Tijuca e o Zoológico da Cidade. Para se ter uma ideia, em sua montagem, no filme *Tarzan e o Grande Rio* aparecem hipopótamos na natureza, como se tais animais pertencessem à nossa fauna.

Antes de sua incursão pelo Vale dos Dinossauros verde-e-amarelo, o realizador Michele Massimo Tarantini já havia se aventurado por estas paragens com *Fêmeas em fuga* (1984), longa vinculado aos preceitos do profícuo filão *women in prison*, que chegou a ensejar seus representantes, inclusive no cinema brasileiro. Suas credenciais como diretor na Itália, contudo, remontam à

primeira metade dos anos 1970 (seu longa de estreia é um *poliziottesco* de 1973 intitulado *Sete horas de violência*), após extensa atuação como assistente de direção, e também como roteirista, continuísta, editor e diretor de arte, sobretudo para uma produtora chamada Devon Film (criada em 1963), bem como para sua subsidiária Dania Film (fundada em 1972), ambas vinculadas à família Martino, dos irmãos Sergio e Luciano Martino, figuras de proa do cinema de gênero italiano daquele período e, não por acaso, primos de Tarantini. Essa conexão parental fará sentido mais adiante, quando discorrermos sobre os silêncios que cercam as dinâmicas de produção do longa de 1985.

Tanto *Fêmeas em fuga* quanto *Perdidos...* podem ser interpretados no contexto de outro dispositivo muito comum no âmbito do *euro-exploitation*, que era o das co-produções internacionais - uma forma de, ao mesmo tempo, baratear certos custos de produção e conferir maior autenticidade às locações e cenários em exibição, às vezes mediante a escalação de atores e atrizes de prestígio ou em evidência no audiovisual local. A realização de *Perdidos no Vale dos Dinossauros* só foi possível através de acordo previsto em Lei Nacional de Coprodução entre a Itália e o Brasil, de 1972, criada durante a Ditadura Militar a fim de dar suporte financeiro a produções cinematográficas estrangeiras ou nacionais com investimentos internacionais.

A cinematografia brasileira possui um vasto histórico de realizações em coproduções internacionais, alguns dirigidos por brasileiros, como *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), outros por diretores estrangeiros, como *O Golpe mais louco do mundo* (Luciano Salce, 1978), ambos de produção ítalo-brasileira. Em sua pesquisa de doutorado, Hadija Chalupe (2014) efetua uma análise dos acordos internacionais que possibilitaram a realização de coproduções cinematográficas do Brasil com vários países, e lista *Perdidos no Vale dos Dinossauros* como uma dessas produções internacionais em cooperação com o Brasil. A propósito do acordo de coprodução firmado entre Brasil e Itália na década de 1970, ela afirma:

Para as autoridades de ambos os países, a aproximação das relações através da produção conjunta de filmes beneficiaria ambas as cinematografias na "produção de filmes de qualidade". Além disso, devido às suas aproximações socioculturais (intensificadas com a imigração italiana para o Brasil durante a 1ª Guerra Mundial), a assinatura do documento ratificaria uma ação de difusão das "tradições culturais dos dois países" e facilitaria "a expansão das recíprocas relações econômicas". Assim como nos moldes do documento assinado com a França, ficou determinado que a participação minoritária não poderia ser menor que 30% do custo da produção de cada filme (Inciso 1, art. 5º) (Chalupe, 2014).

A seguir, contudo, a autora discorre sobre uma particularidade deste acordo que nos ajuda a entender por que o filme de Tarantini estaria em desacordo com tal legislação:

A diferenciação deste Acordo em relação aos demais é a constituição de uma especificação mais resolva, com uma precisão mais quantitativa do número de técnicos e artistas que participariam da obra. Essa demarcação fica bem clara no Inciso 2.a, do art. 5º ao estabelecer que nas coproduções minoritárias, “obrigatoriamente” deveria haver a “participação efetiva” de ao menos quatro pessoas, sendo “um autor, um técnico, um intérprete de papel principal e um intérprete de papel secundário”. Essa determinação tem como objetivo evitar a realização de “falsas” coproduções internacionais, ou seja, seriam parcerias estabelecidas única e exclusivamente por propósitos financeiros (Chalupe, 2014).

Em seu registro no banco de dados da Cinemateca Brasileira, contudo, o filme é classificado como coprodução Brasil-Itália, apesar de o italiano Tarantini ser creditado na direção do filme, e o estadunidense Michael Sopkiw como ator principal. Ainda que, de acordo com o decreto de coprodução de 1972, a produção atendesse a diversos requisitos, como ter uma produtora estrangeira envolvida na distribuição (DMV Distribuzione), e a participação e o apoio de órgãos públicos brasileiros na produção, com a inconsistência das informações disponíveis nos créditos do filme não é possível justificar o pré-requisito imposto pelo decreto: o número correto de estrangeiros e brasileiros na produção.

A despeito disso, o filme talvez seja um dos poucos filmes do Ciclo Canibal a contar, em sua ficha técnica, com tantos profissionais do território que lhe serve de locação, tanto na equipe técnica, quanto no seu elenco, mesmo que isso se dê às custas da utilização de mão-de-obra barata, e de pouca - ou nenhuma - contrapartida em termos de investimento na capacitação dos técnicos locais. Um segundo ponto nodal do debate diz respeito às intenções subjacentes ao movimento de produção que parte da Itália e chega ao Brasil: qual seria o real interesse político do governo brasileiro neste tipo de produção, que visava o mercado internacional, mas promovia tantas distorções sobre nosso país?

“... mas que tremenda aventura!”: um olhar sobre a produção de *Perdidos...*

Entra Phydias Barbosa, gerente de produção do filme e, em certa medida, um dos “gatilhos” para que esta pesquisa ocorresse, pois foi após um curso de Produção Audiovisual ministrado por ele que sua participação na equipe técnica de *Perdidos no vale dos dinossauros* foi casualmente descoberta, daí decorrendo o impulso de investigar as dinâmicas de produção que viabilizaram a feitura do filme. Posteriormente, Phydias, que hoje possui 76 anos e reside em Los Angeles, concedeu um novo depoimento a Leonardo Saleh, por meio da plataforma Google Meet, em janeiro de 2022.

Após algumas produções integrantes do ciclo italiano de canibais terem passado pela Amazônia brasileira, a produção de *Perdidos no Vale dos Dinossauros* optou por locações fluminenses: para as cenas dentro da Floresta Amazônica, a escolha recaiu sobre a Floresta da Tijuca (Rio de Janeiro); para as tomadas aéreas e as sequências no acampamento dos garimpeiros, a serra de Teresópolis; para a cidadezinha rural onde a trama de inicia, escolheram Barra de São João, terra natal do poeta Casimiro de Abreu, cuja antiga residência fez as vezes de fachada da pousada do vilarejo; já o Rio Amazonas foi representado pelo Rio São João, também citado nos poemas de Casimiro. Cenas internas como as do hotel, no avião e nas cabanas na floresta foram feitas em um estúdio na capital fluminense.

Quando o produtor falou assim, temos que filmar num lugar parecido com a floresta amazônica. Eu falei, pô, não tem, no Rio de Janeiro não tem nada parecido com a Floresta Amazônica. Uma coisa que chega perto, perto assim, cê olha assim, fala, ah, uma floresta, Guapimirim tem uma floresta legal, a floresta da Tijuca tem uns lugares que cê pode andar que parece, fechado e tal, mas porra, o brasileiro vai sacar que isso não é Floresta Amazônica, que isso é Floresta da Tijuca, que isso é Teresópolis. Não, mas não interessa. O Alemão não sabe disso, italiano não sabe disso. É cinema. Eu falei, então tá. Então, vamos embora. Aí filmamos em Teresópolis, filmamos em Guapimirim, filmamos na Floresta de Tijuca, todas essas primeiras coisas que eu tive que fazer foi apresentar pra ele uma série de locações e todas as locações foram aprovadas (Barbosa, 2022).

Tais escolhas foram corroboradas por Tarantini, em entrevista concedida a Abramovictz (2023), que acrescenta: “Os índios desse filme eram todos militares da Restinga de Marambaia, já que vista do alto tem um manguezal com um belo canal”. Acerca da inclusão de dinossauros no *plot*, o realizador admite que “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...” (Abramovictz, 2023).

O filme traz em sua equipe técnica muitos nomes conhecidos do cinema Nacional, como o produtor Chris Rodrigues, à época, já conhecido por ter feito a gerência de produção de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), e *Como era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971). Rodrigues era muito amigo de Phydias Barbosa, que comenta: “(...) a gente tava sempre trocando figurinha, indicando um, indicando outro, indicando um, ele me indicava, eu indicava ele, porque era muito trabalho(...)” (Barbosa, 2022). Em parceria com Chris Rodrigues, Phydias também produziu a telessérie *Anos Dourados* (1986), escrita por Gilberto Braga, e filmes como *As deliciosas Traições do Amor* (1975) - inclusive tendo dirigido parte deste último - *Teu Tua* (1979), e *Amores* (1998), todos de Domingos de Oliveira, além de outros mais dois filmes de coprodução estrangeiras no Brasil: *O Golpe Mais Louco do Mundo* (Luciano Salce, 1978) e *Feras Sanguinárias* (Robert L. Collins,

1980). Outro nome de destaque nos créditos é o de Tânia Lamarca, já na época reconhecida como uma requisitadíssima assistente de direção e que viria, mais tarde, a ser reconhecida também como diretora, na TV com a novela *Olho por Olho* (exibida pela Rede Manchete entre 1988-1989) e, no cinema, com *Tainá - uma aventura na Amazônia* (2000).

Além dos técnicos brasileiros mencionados acima, profissionais estrangeiros creditados na produção são apenas três: o diretor Tarantini, o protagonista Michael Sopkiw e um terceiro nome cuja trajetória no cinema parece se resumir a este único título - "Christopher Riggs", que aparece junto ao nome de Phydias Barbosa como segundo gerente de produção. Pela falta de maiores informações sobre o nome e de quem realmente seria Christopher Riggs, talvez pela sonoridade que este nome sugere e pela ausência nos créditos do nome do produtor Chris Rodrigues, muito provavelmente Chris e Christopher sejam a mesma pessoa. É sabido que muitas produções de gênero italianas deste período tinham por hábito anglicizar os nomes da equipe, visando seu lançamento em mercados de língua inglesa, ou somente com o intuito de causar alguma comoção na própria audiência italiana, sugerindo se tratassem de produções genuinamente estadunidenses. De fato, em muitos cartazes concebidos para o lançamento do filme no circuito internacional, podemos ver essas "traduções": Maria Reis vira Mary Reys, Milton Moraes é rebatizado de Milton Morris e Leonidas Bayer se converte em Leonid Bayer. Segundo Phydias (2022):

Ele [Tarantini] mudou o nome de todo mundo. A Suzane Carvalho, ele colocou Suzane Carvall. Outras pessoas, ele trocou o nome. Quem não gostou muito foi o Carlos Imperial. Parece que ele colocou Charles Imperial... uma coisa assim... um negócio doido nos créditos, sabe? (Barbosa, 2022).

Sobre a distribuição de diárias a figurantes nas cenas em Barra de São João, Phydias afirma que todos eram moradores da cidade, de regiões ribeirinhas, todos sem recursos. Isto denota uma percepção de algo muito recorrente nesse tipo de produção, que é a exploração do serviço local, em razão de uma desigualdade econômica e social presentes nas regiões escolhidas como locações das filmagens:

[...] ah a gente recrutou umas cinquenta pessoas em Barra de São João. E tinha nosso caminhão da produção e tal, a gente tinha lá segurança e tudo, né? (...) A segurança ficava lá do lado e a gente resolveu fazer o pagamento da galera que fez a figuração em Barra de São João. (...) Eram cinquenta pessoas, cara. E aí eu deixei as cinquenta pessoas na fila, né? E saí pra fazer alguma coisa. Quando eu voltei, tava todo mundo brigando, querendo receber duplamente. Pessoal entrava na fila de novo e o segurança no local, tava, e o cara no caixa também, não? Falei, cara, que bagunça. E o assistente que eu botei ali pra tomar conta [...] Ele teve uma dor de barriga, ele tava no hotel lá há meia hora se escangalhando, eu falei, cara, e aí? Virou uma zona? Todo mundo querendo receber de novo. Falei, gente, cês já receberam?

Não, não. Quero meu dinheiro, porra, você já receberam. Aí o cara falou assim, ele já pegou o dinheiro duas vezes. Porra, caramba. Cara, foi uma zona em Barra de São João, que eu tive que sair de lá, correndo, depois de dois dias, depois da filmagem. (...) Porque claro, galera humilde, cê viu no filme, são pessoas, eram pessoas humildes da periferia ali de Barra, né? Da Beira Rio e tal. aquelas casinhas ali do bairro de Tamoios, né? Dos índios ali e então a gente recrutou por ali crianças, jovens e tal (Barbosa, 2022).

Podemos perceber, no discurso do próprio Phydias, um certo tom eurocêntrico que perpassa o conceito da obra como um todo. No entanto, é viável considerar que tais percepções também se dão no contexto de diversos acordos de coprodução Brasil-Itália que nada mais fizeram do que reforçar inúmeras assimetrias na maneira como cada país consolidou (ou não) modelos industriais de realização cinematográfica - sobretudo considerando o cenário de crise que já se prenunciava no horizonte do cinema brasileiro de então.

(...) minha participação ativa no Sindicato de Artistas e no Sindicato de Técnicos de Cinema me fizeram entender a falta de preparação dos italianos. Eles não contrataram profissionais brasileiros para compor a lei de 2/3, além de não pagarem os benefícios e horas extras. Não aceitavam o descanso de 12 horas entre as filmagens. Foi difícil convencer aos produtores que essa era uma requisição da lei e dos acordos! Mas sempre houve, no Brasil, uma busca pelo jeitinho, por causa das taxas em cima do custo do profissional, com a obrigação de contratação oficial. (...) algumas produções, principalmente a de comerciais estrangeiros, eram sempre bem-vindas pelos profissionais, (...) pois ninguém podia ficar sem emprego (Barbosa, 2013, p. 104-105).

66

Tal constatação aponta para um dos outros silêncios que cerca *Perdidos no vale dos dinossauros*: afinal, quem é a produtora italiana que responde pela segunda metade da co-produção, e como se davam as relações entre ambas as esferas? Em entrevista a Abramovictz (2023) Tarantini diz “que 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”. Já Phydias Barbosa afirma que, durante a produção do longa, eles tinham que eventualmente:

(...) conversar com alguém aí, Roma, por causa da questão do roteiro, que teve que ser mudado algumas vezes. Então, ele tinha que ter a aprovação dos produtores na Itália. Ele não estava fazendo isso sozinho. Ele estava sozinho no Brasil, mas ele tinha gente bancando o filme, roteirista (Barbosa, 2021).

Segundo Phydias, então, existia um produtor internacional, não revelado em créditos, ou sequer comentado em resenhas pesquisadas por mim. Nem Phydias soube dizer quem poderia ser. Em outro momento da entrevista ele disse ser muito compartimentado o processo de produção

deles no Brasil em relação ao desenvolvimento internacional, inclusive financeiramente. É o que ele chama de “Above the line” e “Below the Line”:

O que é o Below the Line? As equipes técnicas, o equipamento, a locação, a alimentação, toda a logística, tá? Quem faz é o diretor de produção. E (n)o Above the Line o Diretor de Produção nem precisa se meter. (...) lá é o elenco, o diretor, os produtores, os custos internacionais deles. Isso a gente não chega nem a ver acima da linha do orçamento (Barbosa, 2022).

Dois relatos sobre a carreira de Michael Sopkiw, ator principal de *Perdidos no vale dos Dinossauros*, entretanto, nos levaram em direção a algo mais palpável. Em matéria derivada de entrevista que Sopkiw concedeu à Revista Fangoria em 1984:

[...] ele conseguiu um papel principal no filme de ação futurista *Depois da Queda de Nova York* e fechou um acordo para fazer mais três filmes (...) *Blastfighter* (um drama de vingança) e *Red Ocean* (um filme de ficção científica com monstros), os dois últimos dirigidos por Lamberto Bava. O filme final do contrato de Sopkiw pode entrar em obras em um futuro próximo (Everitt, 1985. p. 67).

Um acordo para rodar quatro filmes, sendo o quarto ainda em vias de produção e sem título revelado pelo ator. Mas o filme seguinte de Sopkiw, em sua curta filmografia, foi justamente *Perdidos no Vale dos Dinossauros*, não tendo o ator feito nenhum filme depois. Segundo os créditos dos filmes anteriores, disponíveis no YouTube, a produtora envolvida é exatamente a Dania Film, servindo de evidência de que ela pode ser a empresa internacional responsável pelo acordo de coprodução. Em outra entrevista, esta mais recente, Sopkiw (2000) afirma que teve que fazer um trabalho extra de pós-produção para o filme de Tarantini na Itália e que, quando foi na produtora Dania para receber sua remuneração, acabou rompendo com o produtor por desavenças, o que lhe encerrou outras oportunidades cinematográficas.

Os indícios apontam, portanto, que a Dania Film poderia ser a representante internacional de *Perdidos no Vale dos Dinossauros*, já que ela se encontrava nos créditos como produtora de quatro dos sete filmes citados neste artigo, pertencentes ao Ciclo Canibal Italiano. Além disso, e denotando outra prática muito comum no universo do *exploitation*, a trilha sonora de *Perdidos...* conta com diversas faixas, de autoria de Fabio Frizzi e Maurizio de Angelis, “recicladas” de outros filmes da Dania, como *Blastfighter* (Lamberto Bava, 1984) e *L’allenatore nel pallone* (Sergio Martino, 1984). Com tudo isso, em uma consulta ao site da produtora, hoje conhecida como Devon Cinematografica, identificamos Luciano Martino como seu profícuo produtor, tendo produzido cerca de 130 filmes em 50 anos de carreira, até seu falecimento em 2013. E nesta extensa filmografia

podemos identificar, como primeiro título produzido no ano de 1985, justamente o filme *Nudo e Selvaggio*.

Considerações finais

Tendo em vista que o TCC que originou este artigo surge no contexto de uma Especialização na qual a ênfase nas dimensões mais operacionais da produção artístico-cultural acaba sendo um diferencial do curso, o longo depoimento de Phydias Barbosa nos permitiu abordar, com a devida densidade, aspectos sobre *Perdidos no vale dos dinossauros* que uma entrevista com Michele Massimo Tarantini ou um integrante do elenco talvez não dessem conta. Não que tentativas sistemáticas de obter tais contatos deixaram de ser feitas: mas a exemplo do que acontece com certo cinema brasileiro popular-massivo e de gênero gestado neste mesmo período (1970-1980), muitas vezes a recusa em falar sobre determinado filme ou “fase” da carreira nasce de uma desconfiança em relação às reais intenções do jornalista/pesquisador, acostumados que muitos destes profissionais estão com a estigmatização de seus trabalhos como sendo *trash* ou de baixa qualidade.

As percepções de Phydias sobre *Perdidos...* primam por certa ambivalência. Ele consegue falar detalhes sobre como circulavam pagamentos no *set*, ou da forma como se lidava com o dinheiro investido nas produtoras brasileiras na época, mas afirma nada saber sobre quem são, ou foram, os investidores internacionais da obra; em determinados momentos, faz elogios à produção, mas reconhece a falta de uma direção mais cuidadosa, sobretudo, com a preparação do elenco.

[...] deu tudo certo, [...] pelo valor do filme, que é o que custou na época, [...] 200.000 dólares. E, claro, o filme virou um *cult* porque é muito ruim. O filme não é um filme maravilhoso, é um filme que virou um clássico *cult*, porque ele até chega a ser engraçado pelas suas falhas, pelos seus erros. Quem não vê é porque não consegue ver [...] (Barbosa, 2022).

Como é de praxe no âmbito de produções situadas às bordas dos cânones cinematográficos consolidados, *Perdidos no vale dos dinossauros* ocupa certo lugar liminar no que se refere aos juízos de valor que a obra é capaz de acionar no público. Seu apelo erótico-cômico é excessivo para quem espera um filme de canibais mais “tradicional”, mas por outro lado as cenas de violência e o *gore* podem afugentar os que buscam uma diversão mais inofensiva. O diretor italiano se justifica dizendo: “Gosto muito de comicidade. Um pouco de humor nunca é demais. Ainda mais num filme com poucos recursos, é preciso brincar” (Abramovictz, 2023).

Tarantini ainda se permite construir sequências que chegam a sugerir uma denúncia de lutas de classe, expondo a miséria e a desigualdade social local, como por exemplo, nos planos das crianças em trajes puídos admirando a chegada do herói estadunidense em um caminhão carregado de bananas, e ao mostrar a escravização da população ribeirinha pelos garimpeiros; ou na chegada do cientista com sua filha Eva, que causa comoção na população pobre da vila. Sobre a inclusão de pautas sociais, Tarantini sacramenta:

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. (Abramovictz, 2023, p. 108)

Além disso, vale lembrar que o longa ainda estabelece interfaces, sobretudo por meio de seu cartaz promocional, com outro filão ainda bastante explorado em meados dos anos 1980, que é o das tramas aventurescas derivadas de *Caçadores da arca perdida* (Steven Spielberg, 1981). A capa do VHS finlandês do filme, inclusive, chega a iniciar a sinopse com um retumbante “Te cuida, Indiana Jones!”. Tamanha mistura de gêneros, formatos e filões haveria de provocar algum ruído, mais cedo ou mais tarde. Segundo um documento disponível no site do Arquivo Nacional, por ocasião de uma exibição de *Perdidos...* na Rede Bandeirantes em maio de 1989 (nos estertores da Censura Federal, portanto), consta a carta de um pai que escreve ao órgão responsável exigindo providências daquelas autoridades contra a emissora, pois ele havia permitido que as filhas adolescentes assistissem ao filme que seria exibido às 21:30h e cujas chamadas prometiam uma “comédia ingênua”, mas que ele, o pai, acabou por se surpreender com a recorrência das cenas de nudez feminina no filme.

Como se não bastasse, às 23h15, houve uma cena espúria de lesbianismo, chocante e grotesca. (...) Tenho para mim que filmes como esse, que tratam de aberrações sexuais e que estimulam a degenerescência dos costumes nem deveriam ser transmitidos pela televisão. (...) [O programador deste canal de TV], irresponsável e leviano deveria, sim, trabalhar em motéis de terceira categoria (Silva, 1988).

O órgão respondeu ao tutor que a Bandeirantes havia cumprido a regra referente ao horário, mas não a determinação de censurar as cenas inadequadas, pelo que a emissora já havia sido multada, mas que se o pai ainda estivesse insatisfeito, teria que se reportar diretamente à emissora em questão.

Perdidos no vale dos dinossauros não se trata de um filme esquecido, ou esquecível: em 2017, o filme foi relançado em *blu-ray* pela Severin, distribuidora estadunidense que é referência junto aos entusiastas do horror, do *exploitation* e congêneres. Restaurado a partir do negativo original submetido a uma digitalização em 4k, é sintomático destes tempos de “dignificação do vulgar” a maneira laudatória com que o lançamento foi recebido:

It’s been called “top-notch entertainment” (*Rock! Shock! Pop!*), “a rip-roaring riot of Italian exploitation” (*DVD Beaver*) and “a weird cross between ROMANCING THE STONE and CANNIBAL FEROX” (*The Video Graveyard*). Now experience the wildest '80s cannibal movie you’ve never seen, (...) in this “fromaggio gem from another era” (*Bloody Good Horror*) – also released as AMAZONAS and CANNIBAL FEROX II – that *B&S About Movies* says “delivers on everything it promises, except dinosaurs.”⁴

Igualmente sintomático, contudo, é o “apagamento” que a edição de luxo viabilizada pela Severin faz do DNA brasileiro do longa. Apenas Michael Sopkiw e o escritor Dardano Sacchetti - que nem chega a ser oficialmente creditado como um dos responsáveis pelo roteiro do filme - integram a lista de depoentes para os materiais extras do Blu Ray. Em entrevista disponível no Youtube, Sacchetti, comentou a difícil relação com Tarantini ao escrever o roteiro de *Perdidos no Vale dos Dinossauros*. Sendo ele um nome detentor de elevado capital simbólico junto aos cultores desta vertente do cinema de horror, conhecido por ter roteirizado títulos importantes como *The cat of nine tails* (Dario Argento, 1971), *A bay of blood* (Mario Bava, 1971); *Zombie 2* (Lucio Fulci, 1979) e *Demons* (Lamberto Bava, 1985), torna-se particularmente estratégico reforçar sua instância autoral (ainda que esta seja difusa e questionável) como forma de agregar valor ao produto.

Por fim, vale destacar que as reflexões levantadas por *Perdidos no vale dos dinossauros* podem nos auxiliar a compreender dinâmicas subjacentes a um período do cinema brasileiro sobre o qual pouco se fala, caracterizado pelo esgotamento de um paradigma de produção popular-massiva e de gênero que levará à crise da primeira metade dos anos 1990. Nesse contexto, tanto a feitura de filmes endereçados ao mercado externo - como o díptico em língua inglesa composto por *Satanic attraction* e *Ritual of death*, de Fauzi Mansur - quanto o estabelecimento de parcerias internacionais (ainda que assimétricas e potencialmente predatórias, como no caso do longa de Tarantini) delimitam a posição semiperiférica ocupada pelo Brasil (e por outros países da América Latina, como Argentina e México) no xadrez das coproduções estrangeiras.

⁴ Disponível em <https://severinfilms.com/blogs/catalog/massacre-in-dinosaur-valley>. Acesso em 01 mai. 2024.

Referências bibliográficas

Abramovictz, F. Michele Massimo Tarantini, *Italiani a Rio: um artesão do cinema de grande público*. **Insólita - Revista Brasileira de Estudos do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**, São Paulo, a. 3, v. 3, n.2, p. 87-117. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4702/3139>. Acesso em 06 mai. 2024.

Barbosa, P. **De Quissamã a Hollywood**. 2ª edição. RJ: Scortecci Editora, 2014.

Barbosa, P. **Entrevista concedida para o projeto Nudo e Selvaggio: um filme perdido entre vales, florestas e canibais**. [Entrevista cedida a] Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça. Online. 20 jan. 2022.

Brasil. **Decreto Legislativo nº 37 de 19 de setembro de 1972**. Aprova o texto do Acordo de Coprodução cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Italiana, firmado em Roma a 9 de novembro de 1970. Brasília, 1972. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decleg/1970-1979/decretolegislativo-57-19-setembro-1972-346184-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 25 jun 2023.

Brown, J. **Cannibalism in literature and film**. London: Palgrave MacMillan, 2013.

Cánepa, L.; Caraça, L. Naked Amazon and the Brazilian Mondo. **Film International** 17(2):71-78, ju 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334569152_Naked_Amazon_and_the_Brazilian_Mondo Acesso em: 30 jun 2023.

Chalupe, H. **Os filmes realizados em coprodução: limites e expansões dos acordos transnacionais**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2014. Disponível em: https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_doutorado_2014_hadjia_chalupe.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.

Curti, R.; La Selva, T. **Sex and violence: percorsi nel cinema estremo**. Torino: Lindau, 2003.

Everitt, D. An American Hero in Italy - a talk with the star of After The Fall Of New York. **Fangoria Magazine**. Nova Iorque, n. 44, p.54 e 67. Disponível em: <https://www.fangoria.com/archives/fridaythe13thnewbeginning-returnofthelivingdead-nightmareonelmstreet/>. Acesso em: fev. 2023.

Olney, I. 2013. **Euro horror: classic european horror cinema in contemporary American culture**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

Schutt, B. **Eat me: a natural and unnatural history of cannibalism**. London: Wellcome Collection, 2017.

Silva, A. D. R. **[Correspondência]**. Destinatário: Dr. Raimundo Eustáquio Mesquita. Diretor de Censura Federal. Curitiba, 20 mai. 1988. 1 carta. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns_agr/cof/msc/0346/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0346_d0001de0001.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.

Sopkiw, M. Michael Sopkiw, the Last Action Hero. **[Entrevista cedida a] Fred Anderson & Mike Martinez**. Aylmer's Grisly Grimy Page. Alasca, EUA. Dez 2000. Disponível em: <http://alaska.net/~ammo/sopkiw.htm>. Acesso em: fev. 2023.