

Jorge Manuel Neves Carrega

CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação
da Universidade do Algarve

Mirian Tavares

FCBS-Universidade do Algarve

Resumo: A influência do romance histórico no desenvolvimento e posterior internacionalização das indústrias de cinema na Europa mediterrânea constitui um elemento importante para compreender o florescimento de géneros populares como o *peplum* e o filme de capa e espada, mas também surge vinculado à tradição do “filme de qualidade”, perfeitamente exemplificada por uma obra como *Alatriste* (A. D. Yanes, 2006), que representa um exemplo significativo do cinema transnacional da Europa mediterrânea.

Palavras-chave: Cinema Transnacional na Europa mediterrânea, Romance Histórico, Peplum, Filme de cape et épée, *Alatriste*.

Abstract: The influence of the historical novel on the development and subsequent internationalization of the film industries in Mediterranean Europe is an important element in understanding the flourishing of popular film genres such as the peplum and the Swashbuckler, but also a tradition of the “quality films”, perfectly exemplified by *Alatriste* (AD Yanes, 2006), which represents a significant example of the transnational cinema of Mediterranean Europe.

Keywords: Transnational Cinema in Mediterranean Europe, Historical Romance, Peplum, Swashbuckler, *Alatriste*.

¹ Este artigo foi realizado sob orientação dos Professores Mirian Tavares (FCBS-Universidade do Algarve), Tim Bergfelder (Faculty of Humanities - University of Southampton) e Francesco Di Chiara (Facoltà di Lettere - Università degli Studi eCampus, Novedrate (CO), Itália), no âmbito de um pós-doutoramento sobre o Cinema Transnacional da Europa mediterrânea.

ROMANCE HISTÓRICO E CULTURA DE MASSAS

O nascimento do romance histórico no início do século XIX, pela mão de Walter Scott (1771-1832), abriu um novo capítulo na história da literatura, vindo a exercer uma profunda influência no cinema. O género remonta a obras como *Ivanhoe* (1820) de Walter Scott (1820) e *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, cujo sucesso influenciou posteriormente toda uma paraliteratura de aventuras que floresceu na segunda metade do século XIX, graças ao triunfo da imprensa de massas. Com efeito, a introdução do chamado romance de folhetim (*roman-feuilleton*); publicado semanal ou quinzenalmente em capítulos nos principais periódicos europeus, constituiu um elemento decisivo na popularização de autores como Alexandre Dumas, Ponson Du Terrail e Paul Féval², que criaram “verdadeiras máquinas narrativas: estruturas que se repetiam livro a livro, mudando apenas o enredo e os personagens. A história era diferente, mas o modo de contar era sempre o mesmo (com maiores ou menores variações).” (Tavares, 2008).

Género literário que funde história e ficção, o romance histórico assenta em larga medida o seu apelo na reconstituição do período evocado, proporcionando ao leitor uma visão da sociedade e costumes da época, fazendo deste género uma verdadeira máquina do tempo que, desde muito cedo, a Sétima Arte procurou replicar. Com efeito, quando, ao entrar na segunda década do século XX, o cinema se transformou numa indústria vocacionada para a produção e distribuição em massa, desenvolveu um modelo de produção estandardizado, largamente baseado em géneros cinematográficos de raiz literária, que estabeleciam uma forte ligação com a cultura burguesa do século XIX. O triunfo do cinema clássico em todo o mundo ocidental é por isso indissociável da criação literária de autores como Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas e Jules Verne, arquitetos de um modelo narrativo e criadores de universos ficcionais que foram assimilados por uma cultura de massas cuja enorme difusão permitiu criar um imaginário transnacional, sobre o qual o cinema da Europa mediterrânea desenvolveu uma vasta e diversificada produção de géneros populares, como o filme de capa e espada, o *peplum* e o drama histórico.

Em França, berço da Sétima Arte, o desenvolvimento de uma pequena indústria cinematográfica que dominou o mercado internacional até à eclosão da Iª Guerra Mundial baseou-se em boa medida na qualidade e prestígio alcançado por um conjunto de filmes que adaptaram obras emblemáticas da literatura gaulesa. Deste modo, filmes como *La Tour de Nesle* (A. Capellani, 1909) baseado na obra de Alexandre Dumas, *Notre Dame de Paris* (A. Capellani, 1911) e *Les Misérables* (A.

² Autores muito populares também em Portugal, graças à publicação dos seus romances em formato de folhetim nos principais jornais periódicos portugueses (entre meados do século XIX e o final da Iª Guerra Mundial) e, posteriormente, em edições de baixo custo destinadas essencialmente ao grande público.

Capellani, 1913), ambos baseados na obra de Victor Hugo, alcançaram grande sucesso internacional, sendo distribuídos em países como Portugal, Espanha e EUA. O sucesso destas obras cinematográficas resultou em larga medida da familiaridade do grande público com os respetivos romances históricos, mas também na relação que estabeleciam com outras artes representativas como a pintura e a ilustração, como se depreende da crítica (não assinada) ao filme *La Tour de Nesle* (A. Capellani, 1909), publicada na revista norte-americana “The Moving Picture World” em outubro de 1909.

The reception of this film by the public fully justified the advance notice given in last week's Moving Picture World. It is, as should be, a series of moving pictures and not a moving picture record. The composition of the scenes in this film are so well thought out that every little section that goes to make up the hundreds of exposures forms a complete picture that could be painted by an artist. What we mean by composition is this: The arranging of the scenery, properties and actors in their proper relation to the picture and that each unit takes its place and forms an agreeable whole, according to the accepted principles of art. The lighting and photography in this film is an object lesson to be studied by beginners in the field. There is just one thing in the whole ensemble that did not meet our taste, and that was the heroic size of the figures in one or two scenes. Seen on a large screen such as Keith & Proctor's, the effect of figures of men and women nine and ten feet high was hardly in keeping with the exquisite taste otherwise displayed in the production. - The Moving Picture World, October 9, 1909³.

Como evidencia a crítica da revista norte-americana, desde muito cedo o prestígio granjeado pelo cinema francês no mercado internacional, ficou a dever-se à cuidada *mise-en-scène* de todo um conjunto de filmes que exploravam a rica tradição histórica e cultural gaulesa, nomeadamente através da adaptação de grandes obras literárias e romances históricos que constituíram a base do chamado *cinéma de qualité* (ou *le cinéma de papa*, na designação pejorativa de Truffaut) e cuja origem remonta a filmes como *L'Assassinat du duc de Guise* (A. Calmattes, 1908) e *La Tour de Nesle* (A. Capellani, 1909), constituindo desde então um dos grandes alicerces da indústria de cinema francesa, graças a cineastas como Marcel Pagnol, René Clair, Claude Berri e Jean-Paul Rappeneau, entre outros, que conquistaram o público internacional com obras tão emblemáticas do cinema francês como *La kermesse héroïque* (J. Feyder, 1935), *La belle meunière* (M. Pagnol, 1951), *Cyrano de Bergerac* (J-P. Rappeneau, 1990), *Germinal* (C. Berri, 1993) e *Le hussard sur le toit* (J-P Rappeneau, 1995)⁴.

3 Disponível online em <http://www.imdb.com/title/tt0461396/>. Consultado em 07/05/2017

4 O prestígio e a popularidade internacional do cinema francês, assim como a revitalização da indústria de cinema gaulesa a partir dos anos noventa, tem assentado em parte na produção de filmes históricos como *Tous le matins du monde* (Alain Corneau, 1991), *La Reine Margot* (P. Chereau, 1994), *Ridicule* (P. Leconte, 1996), *Jeanne d'Arc* (L. Besson, 2000), *Les pactes des loups* (C. Gans, 2001) ou *Moliere* (L. Tirard, 2007).

ROMANCE HISTÓRICO E CINEMA TRANSNACIONAL

Desde o início do século XXI, a coprodução de géneros populares no continente europeu, têm vindo a ser analisada segundo uma perspetiva transnacional, apoiada na moldura teórica e no trabalho desenvolvido por investigadores como Mette Hjort, Tim Bergfelder e Deborah Shaw, cujo trabalho coloca uma atenção especial em questões como a internacionalização da produção cinematográfica e a hibridização cultural. Para melhor compreender e até reavaliar este imenso *corpus* cinematográfico, é necessário abordar os géneros populares como o produto de uma rede criativa transnacional, baseada em grandes centros de produção (Roma, Paris, Madrid) que, não só se influenciaram mutuamente, como colaboraram entre si, na criação de um cinema de massas destinado ao público internacional.

Com a eclosão da Iª Guerra Mundial e o nascimento do sistema dos estúdios de Hollywood na segunda metade da década de 1910, a indústria de cinema gaulesa perdeu a hegemonia que deteve durante os primeiros anos do animatógrafo. Apesar disso, continuou a cativar plateias mundiais graças a adaptações de romances históricos como *Buridan, le héros de la Tour de Nesle* (P. Marodon, 1923), um filme em seis episódios baseado na obra de Michel Zévaco que foi distribuído em Espanha e Portugal.

Os anos vinte assinalaram o desenvolvimento das primeiras parcerias de coprodução entre países europeus e uma crescente circulação de profissionais da indústria de cinema em busca de oportunidades de trabalho em França, Itália ou Alemanha. Com efeito, produtoras transalpinas como Ítala, Milano Films, Ambrosio, Cines e Aquila, desde cedo procuraram rivalizar com as suas congéneres gaulesas, atraindo um vasto conjunto de colaboradores franceses, em particular atores e realizadores, de modo a capitalizar o talento e a experiência dos pioneiros da Sétima Arte⁵. O mesmo viria a suceder em Portugal, onde o contributo de cineastas e técnicos europeus foi fundamental no desenvolvimento do cinema português. Assim, entre 1918 e 1925, os realizadores franceses Georges Pallu, Roger Lion e Maurice Mariaud e o italiano Rino Lupo, assinaram contratos de exclusividade com as três principais produtoras portuguesas deste período (Invicta Film, Caldevilla Film e Fortuna Films), tendo realizado 21 das 35 longas-metragens nacionais (Baptista, Parreira, Borges, 2010: 19).

Por seu lado, em França, a revolução soviética trouxe um fluxo de profissionais russos como Viktor Tourjansky (1891-1979), cineasta que se notabilizou com *Michel Strogoff* (1926), uma coprodução franco-alemã filmada nos estúdios de Paris⁶. Baseada na obra homónima de Jules Verne, esta luxuosa produção de duas horas e 48 minutos; contou com um vasto elenco onde se

5 Realizadores como Gaston Velle da Pathé que assinou contracto com a CINES (Roma) em 1907.

6 O romance de Verne voltaria a motivar em 1936 uma coprodução franco-alemã, corealizada por Jacques de Baroncelli e Richard Eichberg, protagonizada por Anton Walbrook, um ator vienense que participou em diversas produções norte-americanas e britânicas.

destacaram diversos atores e técnicos russos exilados do regime bolchevique. O filme contribuiu para o prestígio das adaptações cinematográficas gaulesas dos clássicos da literatura, tendo sido distribuído nos EUA pela Universal do imigrante alemão Carl Laemmle, e Tourjansky continuou a desempenhar um papel relevante na indústria de cinema gaulesa durante décadas, tendo participando em diversas coproduções franco-italianas durante os anos cinquenta e sessenta, incluindo *Le triomphe de Michel Strogoff* (1961), uma sequência em Eastman Color e Dyaliscope do célebre romance de Jules Verne, protagonizada pelas vedetas Curd Jurgens e Capucine que, juntamente com *Mathias Sandorf* (G. Lampin, 1963), constituiu a resposta possível da indústria de cinema francesa ao popular ciclo de adaptações da obra de Verne, produzido pelos estúdios de Hollywood entre 1954 e 1962.



Figura 1: Cartaz norte-americano do filme *Michel Strogoff* (V. Tourjansky, 1926)
Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0017137/mediaviewer/rm383303936>

Mais do que em qualquer outro país, em Itália, o desenvolvimento da indústria cinematográfica é indissociável do romance histórico, no qual se inspirou o chamado *peplum*, o mais emblemático dos seus géneros populares. O apelo do género deriva em larga medida dos valores de

produção e da capacidade do cinema para recriar de modo plausível e até realista momentos de grande importância histórico-cultural, mas também da relação que estabelece com toda uma tradição cultural e artística burguesa, da pintura ao romance histórico, passando pela ópera e pelo teatro (Di Chiara, 2016: 12-14). Segundo Brunetta: (...) *the historical genre offered enormous expressive potential in terms of lighting, the use of large casts, and the discovery of the dramatic function of spatial relationships and the plurality of their meaning.* (Brunetta: 2009, 36).



Figura 2: “Martírio dos cristãos no coliseu de Roma” QVO VADIS? (E. Guazzoni, 1913)

Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0002445/mediaviewer/rm3296911360>

O *peplum* desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do cinema italiano e na evolução do seu modelo industrial, narrativo e tecnológico, constituindo um elemento central da estratégia de internacionalização adotada pela indústria transalpina. Com efeito, o ciclo formado pelos seminais *La caduta di Troia* (G. Pastrone, 1911), *Salambò* (A. Ambrósio, 1911), *Qvo Vadis?* (E. Guazzoni, 1913), *Jone ovvero gli ultimi giorni di Pompei* (U. Colle e G. Vidali, 1913), *Spartaco* (G. Vidalli, 1913), *Marcantonio e Cleopatra* (E. Guazzoni, 1913) e *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), conquistou as plateias mundiais, alcançado enorme sucesso nos EUA, graças ao distribuidor George Kleine, que tendo pago avultadas verbas para garantir os direitos de exploração destes filmes, contribuiu para o financiamento de um conjunto de produções tão dispendiosas que a sua rentabilidade dependia largamente do êxito alcançado no mercado norte-americano.

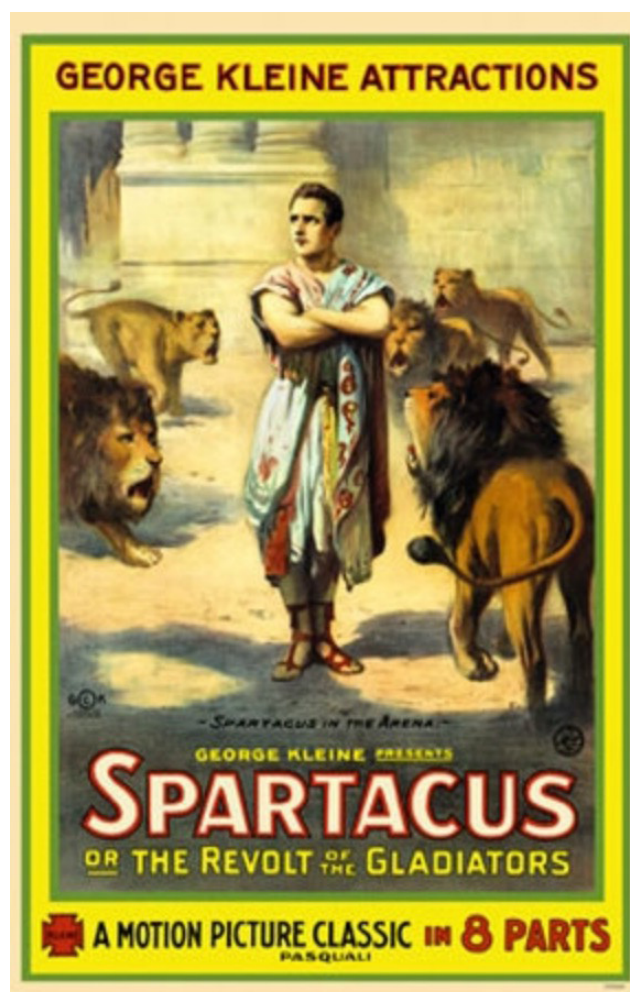


Figura 3: Cartaz norte-americano do filme *Spartaco* (G. Vidalli, 1913)

Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0393807/mediaviewer/rm3601280768>

O florescimento das indústrias de cinema europeias e a crescente popularidade do espetáculo cinematográfico no final da primeira década do século XX; resultou não só na abertura de muitas salas, mas também; na criação das primeiras distribuidoras cinematográficas em território português, destacando-se a Grande Empresa Cinematográfica Portuguesa (fundada em Lisboa em 1912) que contou com agências em Paris, Berlim e Barcelona e, em 1916, a Filmes Castello Lopes (Baptista, Parreira, Borges, 2010, 73).

Um importante testemunho do caráter transnacional assumido desde cedo pelo cinema francês e italiano é a coleção de cartazes de cinema do Museu Municipal de Faro. Constituída nas primeiras décadas do século XX, pelo pintor e cenógrafo farenses Joaquim António Viegas (1874-1946), esta coleção reúne um conjunto de 300 cartazes, divididos em três núcleos temáticos: cinema, circo e publicidade. O núcleo de cinema apresenta um conjunto de 142 cartazes, datados de 1904 a 1916, dos quais cerca de 70 são de origem francesa e 35 italianos, sendo os restantes alemães, escandinavos e norte-americanos. Recolhidos nas salas

de espetáculos de Lisboa e Porto⁷, este conjunto de cartazes não só testemunha a hegemonia do cinema francês e italiano no território português, como nos permite compreender melhor o modo como se processou a distribuição e exibição destas cinematografias em Portugal. Segundo Adelaide Ginga, apesar de frequentemente chegarem ao nosso circuito comercial via Espanha, a janela temporal entre a estreia das grandes produções francesas e italianas em Paris, Roma e Lisboa era reduzida (Ginga, 2005: 21-24).

Uma análise desta coleção permite-nos igualmente constatar a diversidade de géneros que potenciou a exportação do cinema francês e italiano desde os primeiros anos do século XX. Assim, para além de comédias como *Max Linder pratique tous les sports* (M. Linder, 1913), filmes de mistério como o seriado *Fantômas* (L. Feuillade, 1913-14) e dramas sociais como *La Grève* (F. Zeca, 1904); destacam-se, nesta coleção de cartazes recolhidos nas principais salas de cinema portuguesas, adaptações de romances históricos e de aventuras como *Madame Sans-Gêne* (A. Calmettes e H. Desfontaines, 1911), *L'armure de feu* (G. Velle, 1911), *Le Trois Mousquetaires* (A. Calmettes, 1912), *Les Misérables* (1912, A. Capellani), *Quo Vadis?* (E. Guazzoni, 1913), *In Hoc Signo Vincas* (N. Oxilia, 1913) ou *Les Mystères de Paris* (A. Capellani, 1913), obras seminais no desenvolvimento de géneros populares como o *peplum*, o filme de *cape et épée*, o drama histórico e o filme bíblico. Na verdade, a popularidade destes filmes é indissociável da respeitabilidade cultural dos grandes sucessos da literatura burguesa do século XIX em que se baseavam, contribuindo assim para a legitimação do cinema enquanto espetáculo público, motivo pelo qual, uma das principais salas de cinema lisboetas, o Chiado Terrasse, seleccionou *Il Ultimo Giorni di Pompei* (A. Ambrosio e L. Maggi, 1908) para a sua inauguração em dezembro de 1908 (Ginga, 2005: 41-42).

A introdução do cinema sonoro conteve, durante alguns anos, a hegemonia do cinema de Hollywood, pois desencadeou medidas protecionistas contra os filmes “falados em estrangeiro” em países como França, Itália, Espanha, Hungria e Alemanha (Dibbets in NOWELL-SMITH, 1997, 213), o que naturalmente viria a estimular as respetivas indústrias de cinema europeias que, uma vez mais, decidiram apostar num ciclo de romances históricos como *Les trois mousquetaires* (H. Diamant-Berger, 1933), *Le Bossu* (R. Sti, 1933), *Les Misérables* (R. Bernard, 1934), *La Tour de Nesle* (G. Roudès, 1937) e *Scipione l'africano* (C. Gallone, 1937), filmes que muito contribuíram para a continuada presença do cinema francês e italiano em mercados como Portugal, cada vez mais dominados pela produção cinematográfica dos estúdios de Hollywood.

7 Segundo Adelaide Ginga Tchen (2005, p. 22) o artista farenses terá trabalho como cenógrafo em salas lisboetas como o Teatro São Luiz, o Teatro Avenida, o Salão Trindade, o Olympia, o Chiado Terrasse, o Teatro Variedades e o Real Coliseu de Lisboa, e no Porto em salas como o Príncipe Real, o salão High Life e o Aгуia d'Ouro.

A popularidade da televisão e a crise dos estúdios de Hollywood nos anos cinquenta estiveram na origem de uma revolução tecnológica (introdução dos formatos de ecrã panorâmico e massificação da fotografia a cores), que constituiu um fator importante no florescimento de géneros populares e filmes de ambientação histórica. Com efeito, o êxito internacional de *Le Fatigue di Ercole* (P. Francisci, 1958); lançou o grande ciclo *peplum* italiano, dominando a coprodução de filmes de aventuras entre Itália, França e Espanha, até à eclosão do chamado *western spaghetti* em finais de 1964. Paralelamente ao *peplum* italiano, os anos de 1958 a 1964 registaram também um novo ciclo de filmes de capa e espada baseados na obra dos mestres do *roman feulliton*, destacando-se obras como *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1959), baseado na obra de Paul Féval, *Le Capitán* (A. Hunebelle, 1960) e *Hardi Pardailan!* (B. Borderie, 1964), ambos baseados na obra de Michel Zévaco, assim como diversas adaptações da obra de Alexandre Dumas, entre as quais *Le comte de Monte-Cristo* (C. Autant-Lara, 1961), e diversas adaptações da obra de Emílio Salgari, com destaque para *Cartagine in fiamme* (1960), realizado pelo veterano Carmine Gallone.

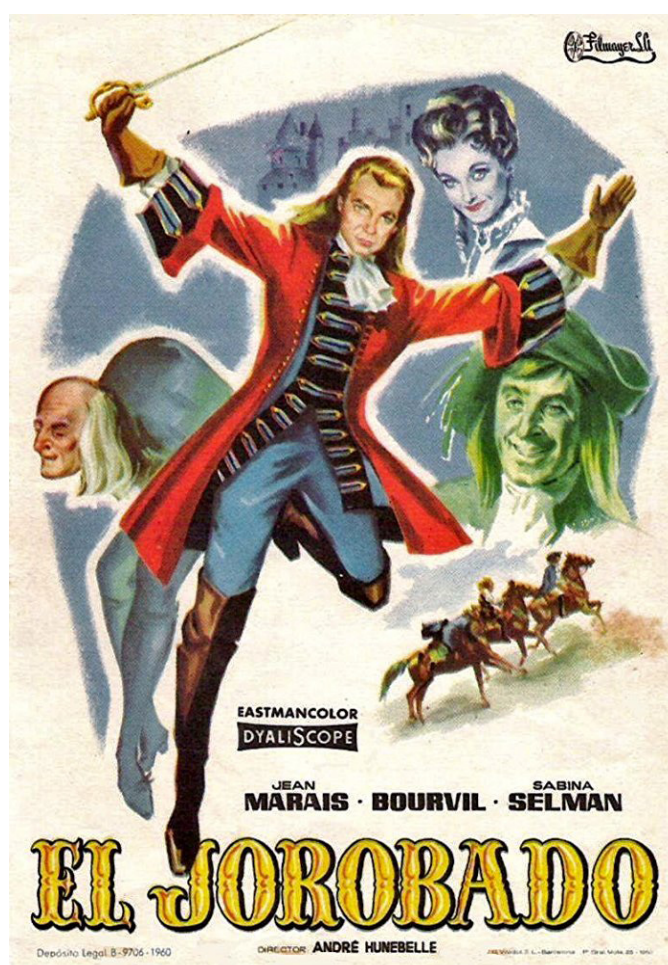


Figura 4: Cartaz espanhol da co-produção franco-italiana *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1959)
Disponível: http://www.imdb.com/title/tt0052644/mediaindex?ref=tt_ql_pv_1

Na sua evocação da história e herança cultural gaulesas e transalpinas; e ao privilegiar os atores e técnicos destes países, o *peplum* e o filme de *cape et d'épée*⁸ aderiam, em termos gerais, aos princípios orientadores dos acordos de coprodução estabelecidos nos anos do pós-guerra entre França e Itália, os quais, segundo Paola Palma, para além de estruturarem sob o aspeto económico o sistema de coprodução, estabeleciam como objetivo primordial proteger e promover o prestígio da tradição técnica e criativa das duas indústrias cinematográficas; através de uma aposta em filmes que permitissem preservar, cultivar e exportar a cultura dos dois países⁹. Na verdade, apesar da influência formal exercida pelo cinema de Hollywood, o que distingue a maioria dos filmes históricos coproduzidos na Europa mediterrânea é o seu grau de verosimilhança, resultado da atenção colocada na reconstituição histórica, e para a qual muito contribuíram valores de produção (incluindo paisagens e monumentos históricos) e uma *mise-en-scène* onde abundam pormenores que transpiram uma realidade geocultural mediterrânea, que contrastava com o artifício das produções californianas¹⁰.

Intimamente ligado à era de ouro do cinema clássico francês, o filme de capa e espada tem sobrevivido nas últimas décadas como um exercício de nostalgia fílmica, graças a obras como *La fille de D'Artagnan* (B. Tavernier, 1994) e *Le Pacte des loups* (C. Gans, 2001); ou a *remakes* como *Le Bossu* (P. de Broca, 1997) e *Fanfan La Tulipe* (G. Gérard Krawczyk, 2003), que não só evocam a memória do cinema popular francês, como aderem a uma longa tradição de coproduções entre companhias do sul da Europa.

ARTURO PÉREZ- REVERTE E O CASO ALATRISTE (A. D. Yanes, 2006)

A influência do romance histórico no desenvolvimento da Sétima Arte e, em particular, de géneros intimamente associados ao cinema da Europa mediterrânea, como o *peplum* e o filme de *cape et épée*, não se esgotou no chamado período clássico, mantendo-se como uma referência incontornável na obra de vários argumentistas, realizadores e escritores. Entre estes, destaca-se para Arturo Pérez -Reverte, um admirador confesso de Alexandre

8 Para o florescimento da co-produção de filmes históricos de aventuras entre Itália e França contribuiu o sucesso transnacional de filmes como *Fanfan La Tulipe* (Christian-Jaque, 1952), *La Tour Prend Garde* (G. Lampin, 1958), *Gli ultimi giorni di Pompei* (M. Bonnard, 1959), *La battaglia di Maratona* (J. Tourneur, 1959), *Le Capitain* (A. Hunebelle, 1960), *Romolo e Remo* (S. Corbucci, 1961) e *La guerra di Troia* (G. Ferroni, 1961).

9 PALMA, P., *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966*, 2017, pp. 215-234.

10 Referimo-nos a filmes como *The Three Musketeers* (G. Sidney, 1949), *Scaramouche* (G. Sidney, 1951), ou ao mais recente *The Count of Monte Cristo* (K. Reynolds, 2002).

Dumas, cujo modelo do *roman feuilleton* adotou de modo exemplar¹¹, num conjunto de sete novelas históricas dedicadas ao espadachim Diego Alatriste, um veterano das guerras da Flandres que sobrevive como “*espadachín por cuenta de otros*”, vendo-se envolvido em perigosas conspirações e intrigas políticas. Na melhor tradição do romance histórico, Reverte desenvolve uma narrativa plena de aventura e mistério, retractando episódios como o cerco espanhol à cidade holandesa de Breda, no qual personagens fictícias convivem com figuras históricas.

Herdeiro de Dumas, mas também de Michél Zévaco, Arturo Pérez-Reverte é presentemente o mais popular (e internacional) autor de romances históricos da Europa mediterrânea¹². Desde as suas primeiras novelas, *El hússar/O hussardo* (1986) e *La sombra del águila/A águia do Regimento* (1993), o escritor espanhol tem revisitado a história do seu país em períodos-chave como o reinado de Filipe IV (1621-1655) e as guerras napoleónicas (1803-1815), em que os destinos de Espanha estiveram intimamente ligados à história de Portugal, França, Itália e Países Baixos.

Dado o sucesso internacional alcançado pela série de novelas do Capitão Alatriste, uma adaptação cinematográfica do universo criado por Reverte seria quase inevitável. Deste modo, partindo de um argumento que adaptou os principais episódios das primeiras cinco aventuras de Diego Alatriste¹³, o realizador Augustín Díaz Yanes filmou *Alatriste* entre 2005 e 2006, uma coprodução espanhola de 24 milhões de euros, levada a cabo pelos Estudios Picasso, Origen Producciones Cinematográficas e NBC Universal Global Networks, tendo contado ainda com o apoio do canal Tele Cinco e do Ministério da Cultura de Espanha.

Protagonizado pela estrela norte-americana (de origem dinamarquesa) Viggo Mortensen, no auge da sua popularidade após o sucesso da trilogia *Lord of the Rings* (P. Jackson, 2001-2003), *Alatriste* (A. Diaz Yanes, 2006), reuniu um vasto elenco de artistas e técnicos espanhóis que soube recriar de modo notável a Espanha do século XVII, numa obra que, conjuntamente com *Ágora* (A. Amenábar, 2009), representa o apogeu do filme histórico em Espanha.

11 Incluindo as inevitáveis ilustrações que caracterizavam este género literário. Com efeito, o trabalho de Joan Mundet influenciou de tal modo a receção destas novelas históricas, que o artista espanhol foi convidado a ilustrar duas novelas gráficas sobre as aventuras do Capitão Alatriste.

12 A série de aventuras do Capitão Alatriste (1996-2011) já foi publicada em países como Portugal, Itália, França, Holanda, Roménia, Alemanha, Bulgária, Finlândia, EUA, Rússia e Reino Unido e resenhas dos seus livros foram publicadas em jornais como *The New York Times* e *The Guardian*.

13 *El Capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del Rey* (2000) e *El caballero del jubón amarillo* (2003).

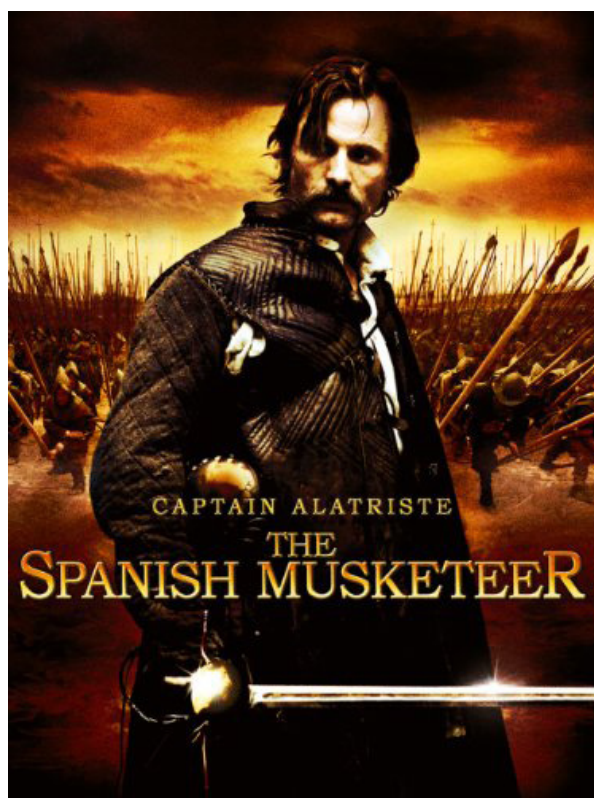


Figura 5: Cartaz norte-americano do filme *Alatriste* (A.D. Yanes, 2006)

Disponível: <http://www.imdb.com/title/tt0395119/mediaviewer/rm3806395136>

Tal como as novelas de Reverte, a versão cinematográfica das aventuras do capitão Alatriste ganhou uma dimensão internacional, pois estreou em países europeus como Portugal, França, Itália, Grécia, Holanda, Bélgica, Hungria e Bulgária, onde a obra do autor espanhol havia já cativado o interesse dos leitores. No entanto, com exceção de Espanha (onde registou 3 milhões 137 mil espectadores)¹⁴ *Alatriste* (A.D. Yanes, 2006) não obteve sucesso comercial, ficando-se por uns escassos 5 mil espetadores em Portugal e na Holanda, 17 mil em França, 8 mil na Grécia e 90 mil em Itália, resultados que, em parte, estarão diretamente relacionados com o número de cópias do filme distribuídas em cada país¹⁵.

Dados os modestos resultados de bilheteira registados na Europa, a distribuição do filme no mercado norte-americano (EUA e Canadá) e na América Latina (México e Argentina) assumiu grande importância. No entanto, segundo a *Variety*:

14 Dados do filme ALATRISTE em LUMIERE: data base on admissions of films released in Europe. Disponível: http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26137

15 Com efeito, em Espanha *Alatriste* estreou em 447 salas de cinema, enquanto na Holanda o filme estreou apenas em 10 salas.

At \$28 million, "Alatriste" is the most expensive Spanish-language film ever made. (...) Hispanic through and through, the super-hyped project has done strong business at home, with solid play in other Spain-friendly territories likely. But word-of-mouth won't help it, and, despite the pulling-power of star Viggo Mortensen, pic probably won't make a big mark elsewhere.¹⁶

Na opinião do crítico da revista norte-americana, *Alatriste* (A.D. Yanes, 2006) distinguia-se pelo cuidado da recriação histórica e pelos valores de produção, em particular o guarda-roupa de Francesca Sartori e a magnífica fotografia de Paco Femenia; cujo estilo pictórico remete por diversas vezes para a obra do grande expoente do barroco espanhol, Diego Velázquez. O referido crítico considera contudo que esta coprodução espanhola padece de um argumento demasiado complexo, com demasiadas intrigas, e momentos de acção que não produzem o impacto esperado. Esta análise da obra, feita à luz de um modelo cinematográfico que simplifica de modo esquemático a narrativa, privilegiando a ação em detrimento da caracterização psicológica, é no entanto inadequada a um filme que adere a uma tradição cinematográfica de recriação histórica, baseada na pintura da época e nos *tableaux vivants*, recorrendo a uma ideia que define o século XVII – o conceito de encenação em que assenta toda a arte barroca (Tavares, 2014: 2). *Alatriste* (A.D. Yanes, 2006) constitui por isso um filme dirigido a espetadores cuja formação cultural lhes permitia ler na adaptação da obra de Reverte um conjunto de referências históricas, culturais e estéticas, aparentemente ininteligíveis para o grande público norte-americano, excessivamente condicionado pelo *blockbuster* hollywoodiano, e para o qual *Alatriste* (A. D. Yanes, 2006) foi promovido como sendo uma espécie de versão espanhola de os "Três Mosqueteiros" (como se pode perceber pelo subtítulo "The Spanish Musketeer" do cartaz norte-americano). O filme, gerou assim expectativas que na verdade apenas sublinham a diferença entre os filmes históricos produzidos por Hollywood, que exploram os mecanismos narrativos dos romances de Alexandre Dumas, Walter Scott e Rafael Sabatini, reduzindo todo o contexto histórico e cultural a um mero cenário de fundo, e a maioria das produções europeias cujo objetivo principal é a recriação do período histórico e do seu contexto sociocultural, transformado em espetáculo para um público apreciador do romance histórico como género literário e cinematográfico.

O artigo assinado por Jonathan Holland (assim como os dados atrás citados), refere-se naturalmente às receitas de bilheteira do filme aquando da

¹⁶ Disponível em: <http://variety.com/2006/film/markets-festivals/alatriste-1200513074/>. Consultado em 07/07/2017.

sua estreia nas salas de cinema entre o Outono de 2006 e o Verão de 2007, mas não considera o impacto previsível desta coprodução espanhola, após a sua comercialização em dvd (assegurada em diversos países pela multinacional norte-americana FOX), assim como a sua posterior exibição num número incalculável de canais televisivos, um pouco por todo mundo, onde o filme beneficiou sem dúvida da visibilidade que a estrela internacional Viggo Mortensen lhe proporcionava.

Ao adaptar as populares novelas históricas de um autor espanhol internacionalmente reconhecido, esta dispendiosa coprodução, cuja *mise-en-scène* recria cuidadosamente um período histórico de importância incontornável, recorrendo a referências culturais como o pintor Diego Velázquez e o escritor Francisco de Quevedo y Villegas, insere-se numa longa tradição do “cinema de qualidade” europeu, e em particular dos chamados *heritage films* britânicos, tendo como objectivo afirmar a identidade histórica e cultural espanhola, através de uma obra cinematográfica que procurava cativar o mercado internacional. Assim, podemos, recorrendo à tipologia proposta por Mette Hjort, classificar o filme do realizador Augustin Díaz Yanes como uma obra assumidamente transnacional, dirigida em larga medida ao público latino em países católicos que partilham uma história comum, assim como valores culturais e linguísticos (Europa mediterrânea e América Latina), aproveitando estas afinidades na construção do que Hjort definiu como “epiphanic transnationalism” ou seja “*a cinematic articulation of those elements of deep national belonging that overlap with aspects of other national identities to produce something resembling deep transnational belonging*” (Hjort, 2010: 16-17).

Com efeito, o período narrado nestes filme, que corresponde à união Ibérica entre Portugal e Espanha, e a uma estreita relação de ambos os países com a cúria Romana e as cidades-estado italianas, assim como à presença de personagens como o siciliano Gualtério Malatesta (espadachim a soldo e grande némesis de Alatríste), o soldado português Pereira (companheiro do herói nas guerras da Flandres e posteriormente vítima da Inquisição), ou a figura histórica do general italiano Ambrósio Spínola (líder das tropas espanholas no cerco de Breda), oferece a esta narrativa uma dimensão transnacional, reforçada pelo pictorialismo de uma obra cinematográfica visualmente herdeira do barroco espanhol (contra-reformista), cuja influência em países como Portugal e México marcou indelevelmente a cultura artística de várias nações latinas¹⁷.

17 Influenciados pelo italiano Caravaggio e os espanhóis Velasquez, Murillo e Ribera, que exerceram enorme influência nos artistas ibéricos, deixando uma marca indelével na produção artística das colónias do continente americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a relativa exiguidade dos respetivos mercados nacionais, as indústrias de cinema francesa e italiana cedo apostaram na internacionalização da sua produção cinematográfica, estabelecendo parcerias de coprodução que permitiram o desenvolvimento de um cinema transnacional, largamente baseado na adaptação da obra de autores como Alexandre Dumas, Victor Hugo, Júlio Verne, Michel Zévaco e Emilio Salgari, criadores de um imaginário ficcional imensamente popular, que permitiu ao cinema da europa mediterrânea conquistar mercados estrangeiros, graças à familiaridade dos espetadores com uma literatura de massas que influenciou o modelo narrativo e formal do cinema “clássico”, o qual foi adotado num conjunto de filmes históricos que estabeleceram uma relação de influência mútua com o cinema de Hollywood, mas revelam as marcas de uma identidade cultural e cinematográfica mediterrânea, que constitui o grande elemento diferenciador dos filmes históricos europeus.

Numa era em que o modelo do *blockbuster* hollywoodiano domina o mercado internacional, *Alatriste* (A.P.Yanes, 2006), assumiu claramente a tradição do filme histórico europeu enquanto obra de qualidade dirigida a um público transnacional “culto”, adotando uma estratégia de distribuição que, fora de Espanha, apostou num reduzido número de salas selecionadas e na apresentação do filme em grandes festivais internacionais de cinema como os de Veneza, Roma, Toronto e Miami.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIAIUOLI, Margarida (2012). *Os Cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio.

BAPTISTA, Tiago; PARREIRA, Teresa; BORGES, Teresa (2010). *Cinema em Portugal: os primeiros anos*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa e Cinemateca Portuguesa-Museu de Cinema.

BERGFELDER, Tim (2000). “THE NATION VANISHES: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s” In: Mette Hjort; Scott Mackenzie (eds), *CINEMA AND NATION*. London: Routledge, pp. 131-142.

BERGFELDER, Tim (2005). *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York: Berghahn Books.

BONDANELLA, Peter (2013). *A History of Italian Cinema*. N.Y: Bloomsbury.

- BRUNETTA, Gian Piero (2009). *The History of Italian Cinema*. Princeton University Press.
- CRISP, Colin (1997). *The Classic French Cinema, 1930-1960*. London: IB Tauris.
- DI CHIARA, Francesco (2016). *Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Roma: Donzelli editore.
- DRAZIN, Charles (2011). *The Faber Book of French Cinema*. London: Faber & Faber.
- GINGA, Adelaide (2005). "Do momento à eternidade: cartazes de cinema da coleção Joaquim António Viegas", in: *Catálogo da Exposição Cinema em Cartaz* (n/publicado), Faro.
- HJORT, Mette (2009). "On the plurality of cinematic transnationalism" In: DUROVICOVÁ, Natasa e NEWMAN, Kathleen E. *World Cinemas, Transnational Perspectives* (new edition). New York: Routledge, pp.12-33.
- HOLLAND, Jonathan (2006). *ALATRISTE Review*, In: *Variety*.
- Disponível em: <http://variety.com/2006/film/markets-festivals/alatriste-1200513074/> (data de consulta: 27/07/2017).
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (org) (1997). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press.
- PALMA, Paola (2017). "Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966", In: FOREST, C. (dir), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Les Presses Universitaires du Septentrion, pp. 215-234.
- PUGA, Rogério Miguel (2006). *O Essencial sobre o Romance Histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- RÊGO, Manuela, CASTELO-BRANCO, Miguel (org) (2003). *Antes das Playstations: 200 anos do romance de aventuras em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- RENZI, Thomas C. (1998). *Jules Verne on Film: a filmography of the cinematic adaptations of his works, 1902 through 1997*. London: McFarland & Company.
- RICHARDS, Jeffrey (2008). *Hollywood's Ancient World's*. London: Continnum.
- RODRIGUES, Ernesto (1998). *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.

SHAW, Deborah (2013). "Deconstructing and reconstructing transnational cinema" In: DENNINSON, Stephanie (ed). *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. London: Tamesis, pp. 47-66. 2013.

TAVARES, Mirian (2008). *Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias*. In: ARS, vol.6 no.12: São Paulo. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200004 (data de consulta: 31/01/2017).

TAVARES, Mirian (2010). *Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico* In: Revista Comunicar n° 35, vol. XVIII, pp. 43-51.

TAVARES, Mirian (2014). *A HISTÓRIA ENCENADA: O Processo do Rei, de João Mário Grilo, A Imagem Melancólica de um País*. In: ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, Vol. 190-766, marzo-abril 2014, a118. Disponível em:

<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1920/2177> (data de consulta: 17/07/2017).

TEMPLE, Michael; WITT, Michael (edit) (2004). *The French Cinema Book*. London: BFI.

WEBSITES:

European Audiovisual Observatory

http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26137

Internet Movie Database

<http://www.imdb.com/title/tt0395119/>

LUMIERE: Database on admissions of films released in Europe

http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=47003